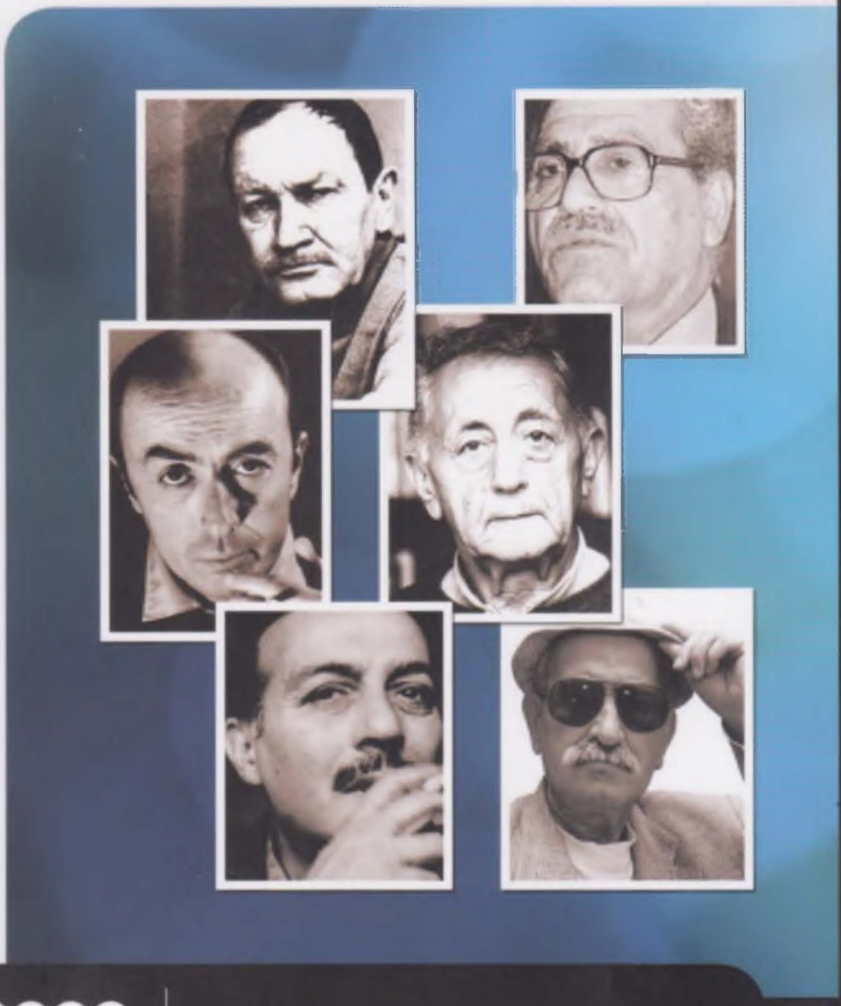
Alâattin Karaca

İkinci Yeni Poetikası



HECE | 3. BASKI

ALÂATTİN KARACA: 1963'te Çorum'da doğdu. İlk ve ortaöğrenimini Çorum'da yaptı. Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'nü bitirdi (1985). Aynı Üniversitenin Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı (Yeni Türk Edebiyatı) Anabilim Dalı'nda Prof. Dr. İsmail Parlatır'ın yönetiminde hazırladığı "Edebî Tenkitleri ve Şiirleriyle İsmail Safa'nın Türk Edebiyatındaki Yeri ve Önemi" başlıklı çalışmasıyla yüksek lisansını (1987), "Ercümend Ekrem Talu'nun Edebiyat ve Basın Dünyasındaki Yeri" başlıklı çalışmasıyla doktorasını tamamladı (1994). 1986-1994 yılları arasında Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı'nda (DTCF'de) araştırma görevlisi olarak çalıştı. 1995'te Yüzüncü Yıl Üniversitesi Eğitim Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Eğitimi Bölümü'ne yardımcı doçent olarak atandı.1995-1997 yılları arasında Eğitim Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Eğitimi Bölümü Başkanlığı görevinde bulundu. 1997-2000 yılları arasında Université de Tunis I, Faculté des Lettres de la Manouba (Manouba Edebiyat Fakültesi, Tunis)'da misafir öğretim üyesi olarak çalıştı. 2004 yılında Yüzüncü Yıl Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'ne geçti. Hâlen Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü görevini yürütmektedir. Edebiyatla ilgili araştırma ve inceleme yazılarını *DTCF Türkoloji*, *Türk Dili*, *İlmî Araştırmalar*, *Arayışlar*, *Akademik Araştırmalar*, *Millî Eğitim Dergisi*, *Millî Kültür Dergisi*, *Ayâne*, *Kayıtlar*, *Dergâh*, *Hece*, *E Dergisi*, *Türk Edebiyatı*, *Kitap-lık* gibi dergilerde yayımlayan yazarın *İsmail Safa* (Kültür Bakanlığı Yay., Ankara 1990), *Kredili Sisteme Göre Lise Edebiyat 1,2,3,4* (Prof. Dr. Orhan Okay, Prof. Dr. Cemal Kurnaz, Doç.Dr. Yavuz Akpınar ve Nurettin Albayrak'la birlikte, Ülke Yay., Ankara 1992), *Geçmiş Zaman Olur ki, Anılar, Ercüment Ekrem Talu* (Hece Yayınları, Ankara 2005), adlı kitapları vardır.

İKİNCİ YENİ POETİKASI

ALÂATTİN KARACA

HECE YAYINLARI

Hece Yayınları: 125
İnceleme: 42

Birinci Basım: Ekim 2005
İkinci Basım: Ağustos 2010
Üçüncü Basım: Kasım 2013
© Hece Yayınları

Kapak Tasarımı: Sarakusta
Teknik Hazırlık: Bülent GÜLER

Baskı: Öncü Basımevi
Kazım Karabekir Caddesi
Ali Kabakçı İş Hanı No: 85/2
İskitler/ANKARA
Tel: 384 31 20

ISBN: 975-8274-89-9

HECE YAYINLARI
Konur Sk. No: 39/1-2 Kızılay/Ankara
Yazışma: P.K. 79 Yenişehir/Ankara
Telefon: (0 312) 419 69 13
Fax: (0 312) 419 69 14
e-posta: hece@hece.com.tr

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ / 7
GİRİŞ / 13
A. Tarih Boyunca Poetika / 13
A.1. Klasik Çağ'da Poetika / 14
A.2. Orta Çağ'da Poetika / 19
A.3. Rönesans'ta Poetika / 23
A.4. XIX. Yüzyılda Poetika / 25
A.5. XX. Yüzyılda Poetika / 28
B. Kavramsal Çerçeve ve 'Şiir Sanatı' Olarak Poetika / 31
C. Türk Edebiyatında Poetika / 40

BİRİNCİ BÖLÜM
İKİNCİ YENİ HAREKETİ
A. Toplumsal/Siyasal ve Edebî Ortam (1938-1960) / 59
A.1. İnönü Dönemi (1938-1950) / 60
A. 2. DP Dönemi (1950-1960) / 80
B. İkinci Yeni'nin Doğuşu / 89
B.1. İkinci Yeni'nin Doğuşunda Rol Oynayan Etmenler / 127

İKİNCİ BÖLÜM
İKİNCİ YENİ ŞİİRİ
A. İkinci Yeni Hareketi'nin Türk Şiirine Getirdiği Yenilikler / 199
A.1. Şiir Dilinin Değişmesi / 199
A.2. Alışılmamış Bağdaştırmalar/ Mantık Dışı Söyleyişler / 219

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM
İKİNCİ YENİ POETİKASI
A. Poetikanın Dört Temel Konusu: Gerçek, Güzellik, Akıl ve Mantık, Otorite / 245
A.1. Şiir ve Gerçek / 245
A.2. Şiir ve Güzelik / 261
A.3. Şiir, Akıl ve Mantık / 265
A.4. Şiir ve Otorite / 280

B. İkinci Yeni Poetikasının Omurgası / 294
B.1. Şiir Dili / 295
B.2. Şiirde Anlam, Açıklık ve Kapalılık / 318
B.3. Toplum ve Okur Karşısında Şair ve Şiiri / 349
B.4. Şiir ve Soyutlama–Somutlama / 376
B.5. Şiirde Konu ve Öykü / 384
B.6. Şiir ve Düşünce / 390
B.7. Şiir ve İmge / 399
B.8. Şiir ve Resim / 408
B.9. Şiir ve Müzik / 415
B.10. Şiir ve Tarih / 420
B.11. Şiir ve Gelenek / 428
B.12. Şiirde Biçim ve Öz / 462

SONUÇ / 487
KAYNAKÇA / 501
DİZİN / 515

ÖNSÖZ

İkinci Yeni, Türk edebiyatında 1950'li yılların ilk yarısında, bir ön anlaşma olmaksızın, kendiliğinden doğmuş bir şiir hareketidir. Ortak bir manifestosu, -sonradan büyük çoğunluğu *Pazar Postası*'nda kümelenmişse de-ortak bir yayın organı yoktur. Bu itibarla İkinci Yeni, edebiyat tarihlerinde rastladığımız klasik edebiyat topluluklarına ya da edebî akımlara benzemez. Bu hareketin öncülerinin İlhan Berk, Edip Cansever, Turgut Uyar, Cemal Süreya, Ece Ayhan ve Sezai Karakoç olduğu hemen bütün edebiyat araştırmacıları tarafından kabul görmüştür. Söz konusu şiir hareketinin, kendinden önceki poetik çizgiden ayrılma yönünde, büyük bir kırılma meydana getirdiği, Türk edebiyatında Tanzimat sonrası süreç içindeki egemen çizgiden apayrı bir poetik ark açtığı ve modern şiirin başlamasında önemli bir basamak olduğu, çağdaş şiirimizi derinden etkilediği artık benimsenmiş bir olgudur.

Çağdaş Türk şiirinde önemli bir dönüm noktası olan İkinci Yeni, kimi araştırmalara konu olmakla beraber, ne yazık ki hâlâ yeterince incelenmiş ve enine boyuna tartışılmış değildir. Nitekim İkinci Yeni'nin öncülerinden Ece Ayhan'ın bu eksikliğe işaret eden "*O şiir olayının ('İkinci Yeni') bütün verileriyle ve örnekleriyle ve belgeleriyle gerçekten incelenip aydınlığa kavuşturulduğu kanısında değilim.*" (Ayhan, *Yalnız Kardeşçe*, Evrim Sanat Yay., İstanbul, 1984, s. 80) biçimindeki sözleri, -daha sonra birkaç önemli çalışma yapılmışsa da- geçerliliğini bugün dahi korumaktadır. Asım Bezirci'nin *2. Yeni Olayı* (1974) adlı yapıtı, kuşkusuz bu şiiri çözmede yararlanılacak ilk kaynaktır; ancak kitabın bütününe yansıyan 'öznel bakış', daha açıkçası 'tarafgir' tutum, Bezirci'nin çoğu kez bu konuda sağlıklı yargılara ulaşmasını engellemiş ve yapıtın nesnelliğine gölge düşürmüştür. İkinci Yeni üzerinde detaylı ilk akademik çalışma ise, Prof. Dr. Ramazan Kaplan'ın "Şiirimizde İkinci Yeni Hareketi" (1981) adlı yüksek lisans tezidir. Günümüzde İkinci Yeni üzerindeki pek çok çalışmaya kaynaklık edecek denli doyurucu olan bu tez, ne yazık ki hâlâ basılmış değildir. 25 yıl öncesinin malzemesine, İkinci Yeni'yle ilgili yeni çıkan malzemeler eklenerek basılırsa, bu akademik çalışmanın büyük bir boşluğu dolduracağına kuşku yoktur. Cevat Akkanat'ın *Gelenek ve İkinci Yeni Şiiri* (2002) başlıklı çalışması da İkinci Yeni şiirinin gelenekle ilişkisini ele alan bir çalışma olarak önemlidir. Bunlara -araştırmamızın "Kaynakça'sında belirttiğimiz üzere- son yıllarda değişik üniversitelerde İlhan Berk, Edip

Cansever, Cemal Süreya, Turgut Uyar, Ece Ayhan ve Sezai Karakoç hakkında yapılan lisansüstü araştırmalar eklenmiş ve İkinci Yeni giderek daha bir gün ışığına çıkarılmıştır. Ancak yine de İkinci Yeni hakkında değişik çalışmalar yapılabilir ve yapılmalıdır. Çünkü Cumhuriyet sonrası Türk şiirindeki modernleşme süreci üzerinde yapılan çalışmalar hâlâ yeterli sayılamaz.

Bu çalışma, İkinci Yeni Hareketi'nin kuramsal boyutunu incelemek amacıyla yapılmıştır. Çalışmanın asıl malzemesi, İkinci Yeni'nin öncü şairleri olan İlhan Berk, Edip Cansever, Turgut Uyar, Cemal Süreya, Ece Ayhan ve Sezai Karakoç'un şiir üzerine yazdıkları yapıt, yazı ve yaptıkları söyleşilerdir. *İkinci Yeni Poetikası* adını verdiğimiz bu araştırma, okuyucuda ilk bakışta İkinci Yeni şairlerinin ortak bir poetikası varsayımından hareket ettiğimiz sanısını uyandırabilir; ancak bilindiği gibi İkinci Yeni'nin ortak bir poetikası yoktur. Amacımız onların ortak bir poetikası olduğunu kanıtlamak da değildir; aksine bu şairlerin şiir hakkındaki görüşlerini bir çerçevede incelemek, hem ayrılan hem de benzeşen görüşlerini saptamaktır. Bize göre İkinci Yeni, Türk şiirindeki egemen çizgiden ilk büyük sapmadır. Bu sapmayla beraber, pratikte ve poetikada büyük bir değişim meydana gelmiştir. İşte amacımız, bu değişimle beraber Türk şiirine hangi yeni poetik değerlerin girdiğini saptamak ve İkinci Yeni'yle gelen değişimi bir de kuramsal çerçevede görmeye çalışmaktır. Kuşkusuz bu, modern Türk şiirinin hangi poetik temeller üzerinde bina edildiğini görmek açısından da yararlı olacaktır. Ancak yalnızca kuramsal yazılardan hareketle İkinci Yeni'yi değerlendirmek mümkün değildir. Kuşkusuz pratik; yani şiirler, kuramdan önce gelir. Cemal Süreya'nın "*Önce şiir, sonra kuram. Ve kuramın şiirle haklılaşması, doğrulanması. Töresi bu işin.* (Süreya, *Toplu Yazılar I*, YKY, İstanbul, 2000, s. 336) sözleri bu bakımdan önemlidir. Ancak poetikanın şiiri çözümlemede yararlı olacağı da yadsınamaz. Yeri geldiğinde bu kuramsal yazılar, şiirin müstahkem kapılarını açan bir anahtar işlevi görürler. Çalışmamız, işte bu nedenle önemlidir.

Çalışma, "Giriş", "İkinci Yeni Hareketi", "İkinci Yeni Şiiri" ve "İkinci Yeni Poetikası" başlıklarını taşıyan üç bölüm ve "Sonuç"tan oluşmaktadır. Giriş'te ilkin Batı edebiyatında poetikanın çıkışı ve bu türde XX. yüzyıla değin verilen yapıtlar ile poetika terimine çağlar içinde yüklenen değişik anlamlar ele alınmış, daha sonra da "Türk Edebiyatında Poetika" başlığı altında İslâm dünyasındaki poetik yapıtların izi sürülerek, Divan şiiri ve Tanzimat'tan İkinci Yeni'ye değin gelen Türk şiirinin başlıca poetik anlayışları tarihsel bir süreç içinde değerlendirilmiş, bu arada çeşitli dönemlerle veya şairlerle ilgili başlıca poetika araştırmalarına değinilmiştir.

Giriş'in son bölümünde ise, poetika teriminin bugün dahi çok değişik anlamlarda ve bilim dallarında kullanılması nedeniyle, araştırmanın kavramsal çerçevesi çizilmiş ve bu çalışmada hangi anlamda kullanıldığı belirtilmiştir.

Giriş'te de söylendiği üzere, çalışmamızda poetika, şairlerin şiir sanatı üzerine kendi görüşlerini ifade etmek için yazdıkları yapıt ve yazıları içermektedir. Terimin bu anlamda kullanılmasında esas olan kaynağımız, Prof. Dr. M. Orhan Okay'ın daha önce üniversitede verdiği notların yeni bir düzen içinde *Poetika Dersleri* (2004) adıyla basılan yapıtıdır.

Çalışmanın, "İkinci Yeni Hareketi" başlığını taşıyan bölümü aslında bu şiir hareketinin doğuşunu, tarihsel, toplumsal ve edebî bir süreç içinde ele alan bir 'edebiyat tarihi' çalışmasıdır. Bu bölümde 1938-1960 arasındaki tarihsel, toplumsal ve edebî ortam, "İnönü Dönemi (1938-1950)" ve "DP Dönemi (1950-1960)" başlıkları altında ele alınmış, böylece İkinci Yeni'nin nasıl bir tarihsel/toplumsal ve edebî süreçten geçerek doğduğu, doğuşunda –etki veya tepki bağlamında- ne gibi tarihsel, toplumsal ya da edebî etmenlerin rolü olduğu belirlenmeye çalışılmıştır.

Araştırmanın "İkinci Yeni Şiiri" başlıklı bölümü, bir edebiyat tarihi olmayıp, bu bölümde hareketin doğuş ve oluşum evresinde verilen şiirlerden hareketle, İkinci Yeni şiirinin başlıca özellikleri ve Türk şiirine pratikte getirdiği yenilikler gösterilmeye çalışılmıştır. Burada amaç, ayrıntıya inmeden, İkinci Yeni'yle gelen değişimi çeşitli örneklerle sergilemek ve okuyucuya bu hareketin pratik örnekleri hakkında da genel bir bilgi vermektir.

Çalışmanın üçüncü ve "İkinci Yeni Poetikası" başlığını taşıyan bölümü ise, İkinci Yeni'nin öncü şairlerinin şiir hakkındaki düşüncelerini içermektedir. Bu bölüm, "Poetikanın Dört Temel Konusu: Gerçek, Güzellik, Akıl ve Mantık, Otorite" ve "İkinci Yeni Poetikasının Omurgası" başlıklarına ayrılmıştır. Söz konusu ilk alt başlıkta, çıkan malzemeye göre İkinci Yeni poetikasının temelini oluşturduğuna inandığımız –hatta bütün poetikaların da temelinde yer aldığını düşündüğümüz- "Gerçek", "Güzellik", "Akıl ve Mantık" ve "Otorite" konularını işledik ve İkinci Yeni şairlerinin bu konular hakkındaki düşüncelerini inceledik. İkinci alt başlıkta ise, yukarıdaki temel konuların ışığında, -şiirin iç yapısı, dış yapısı, dil ve anlatım gibi tasniflerin yerine- İkinci Yeni şairlerinin hangi konulara daha çok önem verdiklerini ve konuların birbiriyle ilgisini göz önünde bulundurarak, küçük başlıklar hâlinde, -çıkan malzeme doğrultusunda- İkinci Yeni şairlerinin ele aldığı başlıca poetik konuları sıraladık. Böylece öncü şairlerin, şiirin çeşitli konularına ilişkin düşüncelerini, bu düşüncelerin kaynaklarını, birbiriyle benzeşen ya da ayrılan yönlerini, pratikle poetikanın ne ölçüde örtüştüğünü saptamaya çalıştık.

"Sonuç"ta ise, bütün bu veriler doğrultusunda İkinci Yeni şairlerinin poetik görüşler itibariyle birleştiği ya da birbirlerinden ayrıldığı yönleri karşılaştırdık ve İkinci Yeni'nin açtığı poetik arkın genel niteliklerini, getirdiği yenilikleri belirlemeye çalıştık.

Çalışmanın sonunda yer alan "Kaynakça"da da görüleceği üzere, ülkemizde poetika konusundaki çalışmalar oldukça azdır. Bu bakımdan ilk çalışmalarda doğal olarak birtakım eksiklikler olabilir. Başta da söylediğimiz gibi İkinci Yeni üzerinde yapılan çalışmalar hâlâ yeterli değildir ve elbette bundan sonraki çalışmalar, öncekilere pek çok şey ekleyecektir. Umarım bu çalışma da eksikliklerine karşın, gelecekteki araştırmalara yararlı olur.

Son olarak bu çalışma sırasında, ellerindeki kimi makaleleri göndererek bana yardımda bulunan Prof. Dr. Ramazan Kaplan, Doç Dr. Turan Karataş, Mehmet Can Doğan ve Araş. Gör. Zübeyde Şenderin'e teşekkür ederim.

Alâattin KARACA

Babam merhum Hasan Karaca'nın anısına...

GİRİŞ

A. Tarih Boyunca Poetika

Özellikle edebiyat alanında sıkça karşılaşılan bir sözcük olan **poetika**, tarih boyunca farklı anlam ve alanlarda kullanıldığından, hâlâ içinde birtakım tereddütleri barındıran bir terimdir. Terimin anlamına ve alanına ilişkin bu tereddüdün doğmasında, Aristo'nun *Poetika*'sından bu yana sözcüğün kimi kez genel anlamda 'taklide dayanan sanatsal etkinliğin yaratımı'yla, kimi kez yalnızca 'şiir sanatı'yla, kimi kez estetik alanı içinde düşünülerek 'güzelliğin felsefesi'yle, kimi kez de 'edebîlikle, edebiyat söyleminin yapısı ve işleyişiyle ilgili kurallar bütünü' anlamlarında kullanılması neden olmuştur denilebilir. Bu bakımdan **poetika** terimi günümüzde bile felsefe, estetik ve güzel sanatların çeşitli dalları ya da salt edebiyat gibi alanlarda, kimi kez dar anlamda, kimi kez de geniş anlamda farklı amaçlar doğrultusunda kullanılmaktadır. Çalışmamızın asıl amacı, her ne kadar **poetika** sözcüğünün tarih boyunca hangi anlamlarda ve alanlarda kullanıldığını saptamak değilse de, araştırmayı kavramsal açıdan bir temele oturtmak için, ayrıntıya inmeden ve tanımla ilgili tartışmaları bir yana bırakarak bu terimin kökenini, tarih boyunca hangi anlam ve alanlarda kullanıldığını belirlemek gerekir. Bu bilgiler bize hem poetikanın tarih boyunca hangi alanlarda ve anlamlarda kullanıldığını görme olanağını sağlamada, hem de araştırmanın kavramsal çerçevesini sınırlamada bir kolaylık sağlayabilir.

Poetika, teriminin aslı Yunanca **po(i)etikos**tur. Bu sözcük, "yapmak", "üretmek", "yaratmak" anlamına gelen **poiein** fiiline bağlı bir sıfattır[1]. Poiein sözcüğünden türeyen **poiesis** ise 'yaratma' anlamına gelmektedir. Nitekim Eflatun "*Poiesis (yaratma) dediğimiz şey çok geniştir. Biliyorsun, var olmayan bir şeyi var etmenin her türlüsüne poiesis (yaratma) deriz...*"[2] diyerek bu sözcüğün anlamını açıklar. Latincede **poeticus,** İngilizcede **poetic,** Fransızcada **poetique,** Almancada **poetik** biçiminde yazılan **poetika** terimine, Fransızca poetique sözcüğünün karşılığı olarak Şemsettin Sami'nin *Kamus-ı Fransevî*'sinde "fenn-i şiir (şiir sanatı)", "ilm-i aruz (aruz bilimi)" anlamı verilmiştir.

A.1. Klasik Çağ'da Poetika

Poetika teriminin anlamıyla ilgili tereddütlerin kaynağında, Aristo'nun M.Ö 344'te yazdığı tahmin edilen, büyük olasılıkla ders notlarının eksik bir derlemesi olan, bir öğrencisi sayesinde *Poetika* adıyla günümüze değin ulaşan yapıtı yatmaktadır. Yaygın kanı, *Poetika*'nın şiir sanatıyla ilgili bir yapıt olduğu yolundadır. Örneğin Ahmet Sarı'nın hazırladığı *Türk ve Alman Poetikasının Kitabı* (2003) adlı basılmamış doktora tezinde, İsmail Tunalı'nın çevirisi (*Poetika,* Remzi Kitabevi, İstanbul 1983)nden yola çıkılarak "*Aristo, Poetika'sında şiir sanatını ele almış, genel olarak şiir sanatının ne olduğunu, şiir sanatının türlerini, türlerin teker teker ne olduklarını, şiirin başarılı olabilmesi için onda konunun (öykü-mythos) ne şekilde işlenmesi gerektiğini, şiir bölümlerinin sayısını ve özelliklerini incelemiştir.*"[3] denirken, kimi araştırmacılarsa, hem poetika sözcüğünün Yunancadaki "üretmek", "yaratmak" anlamından,

---

[1] Necdet Sumer, "Poetika Klasik Çağ", *Şiir ve Şiir Kuramı Üstüne Söylemler*, Düzlem Yay., İstanbul 1996, s. 36.

[2] İsmail Tunalı, *Grek Estetik'i*, İstanbul, 1963, s. 48.

[3] Ahmet Sarı, *Türk ve Alman Poetikasının Kitabı*, Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enst., Alman Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Basılmamış Doktora Tezi, Erzurum 2003, s. 3.

hem de Aristo'nun yapıtından hareket ederek, *Poetika*'nın yalnızca şiir sanatıyla ilgili bir kitap olmadığını; aksine bu metne "*sanatlar arasında bir sanat olan **taklit sanatı**na ilişkin bir kuramın metni*"[4] olarak bakmak gerektiğini belirtirler. Hatta Tzvetan Todorov da *Poetikaya Giriş* adlı yapıtında *Poetika* için "*...kitap bir edebiyat teorisi çalışması değil, dil kullanan temsile (mimesis) ilişkin bir çalışmadır. Bu nedenle, genel olarak temsille ilgili bir girişten sonra temsilî (veya kurgusal) türlerin, yani epik ve dramın özelliklerini betimler Aristoteles. (...) Ayrıca, Poetika (o dönemde kesinlikle var olan) şiirle ilgilenmez...*"[5] der. Mahmut Erol Kılıç ise, *Sûfî ve Şiir* (2004) adlı çalışmasında "*Ona göre 'Poetika' demek, en geniş anlamıyla bütün taklit sanatları demektir. Renk ile, biçim ile ve ses ile taklit yapılabilir. Şiir bu sonuncusunun bir alt birimidir.*"[6] cümleleriyle aynı düşünceyi paylaşır. Ayşe Demirkan, *İbn Sînâ'nın Poetika'sı Üzerine Bir İnceleme* (2001) adlı yüksek lisans tezinde; "*Aristotales'in 'Organon'u içerisine sonradan eklenen Poetika'ya, yalnızca 'şiir sanatı' üzerine yazılmış bir eser gözüyle bakmak olanaksızdır. Aristoteles eserinde, 'sanatsal yaratma etkinliğinin (tekhne poietike) tüm türleri ile bağıntılı olan, taklit sanatının var olma koşulları ve olanakları üzerine çözümlemeler içeren, genelde tüm sanatları kapsayan bir 'mimesis kuramı' ortaya koymuştur.*"[7] cümleleriyle aynı görüşe katılır. Gerçekten de hem terimin 'yaratmak' olan Yunanca anlamından, hem de *Poetika*'nın bütününden yola çıkarak Aristo'nun söz konusu yapıtına, yalnızca şiir sanatıyla ilgili değil de, geniş anlamda **taklide dayanan sanatsal yaratımın (etkinliğin) doğasına ilişkin bir kuramsal metin** olarak bak-

---

4 Sumer, "Poetika Klasik Çağ", *Şiir ve Şiir Kuramı Üstüne Söylemler*, Düzlem Yay., İstanbul 1996, s. 15.

5 Tzvetan Todorov, *Poetikaya Giriş* (Çev. Kaya Şahin), Metis Yay., İstanbul 2001, s. 18-19.

6 Mahmut Erol Kılıç, *Sûfî ve Şiir*, İnsan Yay., İstanbul 2004, s. 167.

7 Ayşe Demirkaynak, *İbn Sînâ'nın Poetika'sı Üzerine Bir İnceleme*, Marmara Üniversitesi, Sosyal Bil. Enst. Felsefe ve Din Bilimleri Anabilim Dalı, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2001, s. 9.

mak daha doğrudur. Dolayısıyla Aristo'nun *Poetika*'sının yalnızca 'şiir sanatı'na ilişkin bir yapıt mı, ya da 'taklit sanatlarından biri olan ve dil kullanan sanatsal etkinlikler'e ilişkin bir yapıt mı olduğu sorusu, günümüzde bile tartışılmaktadır. Ancak bu tartışmalar bir yana, Aristo'nun yapıtı, -ister taklide dayanan sanatsal yaratımın doğasına ilişkin çözümlemeleri, isterse türlerin ayırımına ve şiir sanatına ilişkin kuramsal düşünceleri içersin- sanatsal söylem üzerine yazılmış temel bir kaynaktır ve bu açıdan poetika tarzındaki yapıtların da öncüsüdür. Dolayısıyla poetikadan söz eden bütün çalışmalarda, başlangıç noktası olarak Aristo'nun *Poetika*'sının ele alınması kaçınılmaz bir durumdur. Nitekim Todorov da, *Poetika*'yı bütünüyle 'edebiyat teorisi' yapıtı olarak görmese de, bu alanda yazılmış ilk kaynak olarak kabul eder[8]. Bununla birlikte Aristo'dan önce, hocası Eflatun'un Büyük Hippias, Symposion, Phaidros, Politeia gibi diyaloglarında sanat, güzellik, sanat ve gerçek, sanat ve ahlâk, sanat ve eğitim, şiir ve şaire ilişkin görüşlere rastlanmaktadır. Ancak yine de Eflatun'un bu diyaloglardaki asıl amacı, salt sanatı konu edinen özgün ve müstakil bir poetika yazmak değil; aksine sanatsal etkinliği bilginin, ahlâkın ve eğitimin nesnesi olarak ele alıp, sanatın taklitsel (mimetik) bir etkinlik olduğunu göstermek ve insanı gerçek bilgiden uzaklaştırdığını ileri sürerek felsefe karşısındaki güçsüzlüğünü kanıtlamak; hatta devlet-sanat ilişkileri üzerinde durarak daha çok sanatın sosyo-politik işlevi üzerinde durmaktır. Bu nedenle Eflatun'un diyaloglarındaki bu metinlere –doğrudan sanatı, edebiyatı veya şiiri ele alan ve bu çerçevede özgün bir kuram oluşturmaya çalışan müstakil metinler olmadığını unutmaksızın- poetika türündeki ilk örnekler olarak bakılabilirse de, söz konusu metinleri müstakil bir poetika olarak değerlendirmek mümkün değildir. Bununla beraber sanatı bir taklit (mimesis) etkinliği olarak gören Eflatun ve Aristo'nun görüşleri, Klasik Çağ poetikasının temelini oluşturmuş ve en geniş anlamda poetika tarzında ya-

[8] Todorov, *Poetikaya Giriş* (Çev. Kaya Şahin), Metis Yay., İstanbul 2001, s. 18.

zılan yapıtlar üzerinde XVIII. yüzyıla değin etkisini sürdürmüştür. Ayrıca bu yapıtlar/metinler, poetika türünün tarihinde ilk ve temel kaynaklar olarak anılagelmişlerdir.

Klasik Çağ'da eski Yunan'da Eflatun ve Aristo'nun düşüncelerini izleyerek, estetik felsefesinde iz bırakan bir başka filozof da Plotinos'tur[9]. Yazarın *Enneades* adlı yapıtında 'güzellik', mistik açıdan ele alınarak Tanrısal bir nitelik kazanır ve 'mistik güzellik' anlayışı ortaya çıkmaya başlar. Plotinos'un bu düşünceleri, daha sonra gerek Doğu, gerekse Batı mistisizminde etkili olmuştur. Kuşkusuz bu yapıt da başlı başına bir poetik yapıt olmamakla birlikte Klasik Çağ'ın 'güzellik'e ilişkin poetik düşüncelerini içermesi bakımından önemlidir.

Klasik Çağ'da Aristo'nun *Poetika*'sından sonra, poetik türün önemli sayılabilecek bir diğer yapıtı, M.Ö. I. yüzyılda yaşamış Romalı şair Horatius'un mektup biçiminde kaleme aldığı uzun şiiridir. Horatius, *Ars Poetika* adıyla bilinen ve 476 dizeden oluşan bu uzun manzum mektubunda 'şiir sanatı' üzerinde durur; ancak Necdet Sumer'in de belirttiği gibi, Romalı şair, bu yapıtında özgün bir şiir kuramı üretmek amacında değildir[10]. Horatius'un *Ars Poetika*'sında özellikle üzerinde durulan konu, anlatma etkinliğindeki **ölçülülük** (aurea mediocritas) ve **uygunluk** (decorum) sorunudur. Bu yapıtta ileri sürülen önemli düşüncelerden ilki, anlatma etkinliğinde sanatçının 'altın ölçü'ye uyması gerektiğidir, ikincisi ise, *"...hangi türlere hangi içeriğin, hangi içeriğe, hangi vezinlerin ve anlatım biçimlerinin uygun (decorum)"*[11] düşeceğine ilişkin ileri sürülen görüşlerdir. Horatius, şiir sanatı ve sanatsal etkinlik kapsamında ölçülülük (aurea mediocritas), uygunluk (decorum) ve estetik etkinin dayanaklarına, şiirin hem öğretici, hem de haz verici işlevlere sahip

[9] İsmail Tunalı, *Grek Estetik'i*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1996, s. 37-55; Suut Kemal Yetkin, *Estetik Doktrinler*, Bilgi Yay., Ankara 1972, s. 27-38.

[10] Sumer, "Poetika Klasik Çağ", *Şiir ve Şiir Kuramı Üstüne Söylemler*, Düzlem Yay., İstanbul 1996, s. 21.

[11] Sumer, "Poetika Klasik Çağ", *Şiir ve Şiir Kuramı Üstüne Söylemler*, Düzlem Yay., İstanbul 1996, s. 23.

olmasına, övgüye değer şiirde yeteneğin ve çalışmanın yerine ilişkin düşünceleriyle Avrupalı şair ve yazarları etkilemiş, kendisine eleştiri tarihinde önemli bir yer sağlamıştır. Sonuçta Horatius'un *Ars Poetika*'sı da Aristo'nun *Poetika*'sından sonra Klasik Çağ'ın önemli poetikaları arasında sayılması gereken bir yapıttır.

Eflatun, Aristo, Plotinos ve Horatius'tan sonra Klasik Çağ'ın poetikasında ele alınması gereken bir başka yazar, Longinus'tur. Longinus'un Türkçeye *Yüksek Anlatım Üzerine* veya genel anlamda *Yüksek Sanat* diye çevrilebilecek *Peri Hypsous*'u bu dönemin önemli poetik yapıtları arasında anılmaktadır[12]. Yapıtında kullandığı terimlerden ve konuyu ele alış biçiminden söylev (retorik) sanatıyla yakından ilişkili olduğu görülen Longinus, *Yüksek Sanatı*'nda muhatabı derinden etkileyecek 'yüksek anlatım'ın niteliklerini, kurallarını belirlemeye çalışır. Bu anlatım becerisinin sanatçıya hem doğuştan hem de eğitimle bir arada verilebileceğini savunur. Böylece o da Helenistik Çağ boyunca tartışılan 'sanat doğuştan gelen bir **yetenek** mi yoksa sonradan **öğrenme**yle elde edilebilir mi' tartışmasını sürdürür. Bu yapıt, esas itibariyle şiir sanatını konu edinmemekte, ancak anlatımdaki kusurları, yüksek bir anlatımda bulunması gereken nitelikleri ve kurallarını saptamayı amaçlamakta, dolayısıyla İlk Çağ'ın önemli poetikaları arasında yer almaktadır.

Bu kısa bilgiler, sanatsal etkinliğin doğasına ya da sanatsal söylemlerin niteliklerine ilişkin yapıt ve metinlere İlk Çağ'da eski Yunan ve Roma'da rastlandığını göstermektedir. Ancak bu poetik yapıt ve metinler topluca değerlendirildiğinde, bunlarda asıl sorunsalın özgün bir sanat/edebiyat kuramı üretmek olmadığı, sanatsal ya da dile dayalı söylemin genelde felsefe kapsamında bir sorun olarak ele alındığı dikkati çekmektedir. Dolayısıyla bu poetikaların genelinde sanatsal/edebî söylem, felsefenin bir nesnesi, hatta rakibi olarak değerlendirildiği için, Klasik Çağ'da bağımsız ve özgün bir sanat veya edebiyat poetikasından söz etmek güçtür. Özellikle

[12] Sumer, *a.g.m.*, s. 27-35.

Eflatun, Aristo ve Plotinos'ta, felsefenin poetika üzerindeki egemenliği açık biçimde hissedilir. Söz konusu poetik yapıtlarda sanatsal yaratım, taklitsel (mimetik) bir etkinlik olarak görüldüğünden, sanat yapıtları da genellikle 'gerçek bilgi'yi yansıtma, 'ahlâksal' ve 'eğitsel' işlev görme açısından değerlendirilmiş, bu değerlendirmelerde bizatihi sanatın ya da edebiyatın değil, felsefenin ölçütleri kullanılmıştır. Bununla beraber İlk Çağ poetikasında dram, trajedi, komedi gibi türler başta olmak üzere, şiir ve söylev sanatıyla ilgili kimi konulara ilişkin görüşler de yer almaktadır.

Sonuç olarak Klasik Çağ'ın filozof yazarları bu tür yapıtlarıyla her ne denli özgün ve özerk bir edebiyat poetikası kurmayı amaçlamamışlarsa da, belki de farkında olmaksızın, hem içerdikleri düşüncelerle, hem de ayrı bir disiplin olarak daha sonraki dönemlerde ortaya çıkacak edebî poetikalara zemin hazırlamışlardır. Ancak bu dönemde poetika terimi, yalnızca edebiyat alanında değil, **taklide dayanan bütün sanatların yaratımı**yla ilgili olarak kullanılmıştır.

A.2. Orta Çağ'da Poetika

Klasik Çağ'da poetika teriminin kullanıldığı alanın belirsizliği, en azından yalnızca 'şiir sanatı' anlamında kullanılmadığı açıktır. Hatta bu çağdaki poetik yapıtların çoğunda, asıl konunun 'edebî söylem' olmadığı söylenebilir. Dolayısıyla Klasik Çağ'da poetika terimi yalnızca edebiyatı veya şiiri kapsar biçimde kullanılmamış, bu da poetika teriminin kullanımı ve alanıyla ilgili tereddütlere yol açmıştır.

İlk Çağ'daki duruma göre, acaba Orta Çağ'da poetika türündeki çalışmalar ne düzeydedir, kavram giderek salt edebiyatla ilgili özerk bir disiplin hâline gelebilmiş midir? Bu bölümde asıl konudan sapmadan, çeşitli sanat, estetik veya edebiyat kuramlarını yorumsamaya girişmeden bu sorulara yanıt bulmaya çalışacağız. Ancak Umberto Eco'nun da belirttiği gibi "*Sanat kuramı hiç kuşkusuz Orta Çağ estetik tarihinin en bilinmeyen yönünü oluşturur...*"[13] ve

[13] Umberto Eco, *Ortaçağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik*, (Çev. Kemal Atakay), Can Yay., İstanbul 1999, s. 149.

bu nedenle Orta Çağ poetikası hakkında saptamalarda bulunmak güçtür. Bu güçlüğe karşın hiç olmazsa eldeki sınırlı verilerden yola çıkarak, genel anlamda bu çağdaki poetik çalışmaları ve görüşleri özetlemekte yarar vardır.

Orta Çağ sanatına ilişkin araştırmaların çoğunda, bu dönemde diğer alanlarda olduğu gibi sanat/estetik ve edebiyatla ilgili sorunlara bakışta da dinin ve kilisenin önemli bir rol oynadığı belirtilir. Örneğin Umberto Eco, "*Orta Çağ, estetik sorunlarından birçoğunu Klasik Antikçağ'dan miras almış; ama bu konuları Hıristiyan görüşünün tipik insan, dünya ve Tanrısallık anlayışı içine yerleştirerek onlara yeni bir anlam vermiştir.*"[14] sözleriyle Orta Çağ estetiğine egemen olan bakış açısının din olduğunu vurgular. İhsan Turgut da "*Orta Çağ'da felsefe sanki işlevliğini yitirmişti. Felsefe dinin, daha doğrusu kilisenin emrindeydi. Kilise bilim adamları (scholars), felsefeyi, dinî dogmaları daha da pekiştirmek için kullanmaktaydı.*"[15] cümleleriyle bu yargıya katılır. Dolayısıyla bu dönemde, diğer alanlarda olduğu gibi, poetik çalışmalarda da dinin ve kilisenin egemenliği açık bir biçimde kendini gösterir.

Orta Çağ'ın sanat kuramlarından söz açıldığında, çoğu araştırmada Aurelius Augustinus[16] (354-430) ve Aquino'lu Thomas[17] (1225-1274) adlarına sıkça rastlanır. Gerçi bu yazarlar, özerk anlamda bir poetikaya sahip değillerse de, çeşitli yapıtlarında en geniş anlamda poetikanın kapsamına girebilecek konulara -örneğin güzelliğe, sanatsal söyleme ve hatta şiire- değinmeleri nedeniyle Orta Çağ poetikasında önemli izler bırakmışlardır. Bundan dolayı salt edebiyat alanında poetik yapıtları yoksa da, onların görüş ve yapıtlarından kısaca söz etmek gerekir.

Orta Çağ estetik anlayışında etkili bir ad olan filozof Aziz Augustinus, *De Musika, Opera, Opera di Sant'Agostino, Confessionum Libri, De Doctrina Christiana, De Ordine, De Quantitate, De*

[14] Eco, *a.g.e.*, s. 17.

[15] İhsan Turgut, *Sanat Felsefesi*, Üniversite Kitabevi, İzmir 1993, s.20.

[16] Suut Kemal Yetkin, *Estetik Doktrinler*, Bilgi Yay., Ankara 1972, s. 43-49.

[17] Yetkin, *a.g.e.*, s.51-65.

Vera Religione, Epistulae gibi yapıtlarında geometrik düzenlilik, kısaca oran üzerine kurulan güzellik estetiği, müzik ve Kitab-ı Mukaddes yorumu örneğinde dile dayalı bir metnin çözümlenmesine ilişkin görüşleriyle dikkati çeker.

Orta Çağ sanat kuramında adı anılması gereken bir diğer filozof Aziz Thomas da doğrudan güzelliği veya şiir sanatını konu edinen bir yapıt kaleme almamıştır. Buna karşın özellikle *Summa Theologia*'sında güzelliğe ilişkin önemli görüşler ileri sürer ve bu görüşleriyle Orta Çağ'ın estetik anlayışında etkili olur.

Genel anlamda Orta Çağ'ın sanat anlayışı saptanmaya çalışıldığında Umberto Eco'nun da belirttiği gibi, bu dönemde "*bugün anladığımız anlamıyla bir sanat görüşü –öncelikli amacı estetik haz vermek olan ve bu hedefin gerektirdiği üstün nitelikli eserlerin üretimi olarak sanat görüşü- yoktur.*"[18]. Ancak bu çağda Aristo'da da görülen köle sanatlar-özgür sanatlar ayırımı sürer. Gunsivaldo, 'belâgat' başlığı altında poetika, gramer ve retoriği üstün sanatlar arasında sayarken, mekanik sanatlara ise en alt basamakta yer verir. Aziz Thomas da bu genel tasnife uymaktadır.

Bu genel sanat-estetik çalışmaları yanında Orta Çağ'da şiiri içeren poetika tarzında çalışmalara da rastlanır. Söz konusu dönemde poetika uzun süre gramer ve ölçübilim(ilm-i aruz)le karıştırılmasına karşın ilk kez Gunsivaldo'nun *De Division Philosophiae*'sında özerk bir disiplin olarak ele alınır[19]. Ancak yine de uzun bir süre şiir sanatı, retorik(söylev)'in içinde incelenir. Hatta başlangıçta şiir yazmak anlamında bir sözcük de yoktur.

Orta Çağ'da şiire ilişkin eleştirel gelişme XII. yüzyılda görülmeye başlar. Salisbury'li John'un *Auctores*'i (yeni edebiyat adamlarını) Chartres'li Bernard'ın yöntemine göre okuma önerisi, yeni şiirle eski şiir arasındaki tartışmalar, Orleans Okulu, gelenekçiler ve çeşitli edebiyat hareketleri arasındaki polemikler, şiir sanatını

[18] Eco, *Ortaçağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik*, (Çev. Kemal Atakay), Can Yay., İstanbul 1999, s. 154.

[19] Eco, *a.g.e.*, s. 160.

içeren poetik çalışmalara bir nebze ivme kazandırmıştır denilebilir. Özellikle XII-XIII. yüzyıl arasında Matthieu de Vendôme, Geoffroi de Vinsauf ve John Garland gibi yazarlar sanat kuramı geliştirmeye yönelik çalışmalar yaparlar. Bu yüzyılda İslâm dünyasından bir düşünür olan İbn-i Rüşd'ün gösteri sanatına ve şiire ilişkin görüşleri, özellikle şiirle öyküyü ayıran düşünceleri dikkati çekicidir.

Skolastik düşünceye bağlı Hales'li Alexander, şiir tarzının kurguya dayalı ve bilgi içermeyen bir şey olduğunu ileri sürerken, şairler yeni bir bilim ürettiklerinin bilincinde olarak şiire 'Neşeli Bilim' adı verirler. Trubadurlar bir esin poetikası oluştururlar. Juan de Baena, Aziz Thomas, Mussato şiire ve şaire ilişkin görüşleriyle bu dönemde şiir sanatını kapsayan poetik görüşlere yapıtlarında yer verirler[20]. Bunların yanında şair Dante'nin -ona ait olup olmadığı tartışmalı *Mektup XIII* adlı yapıttaki- şiir yorumuna ilişkin düşünceleri kuşkusuz Orta Çağ poetikasında çok önemli yer tutar.

Eldeki verilerin sınırlı olduğunu unutmaksızın Batı'da Orta Çağ'da poetikanın en azından salt edebiyata özgü bir disiplin hâline gelemediği ve Klasik Çağ'a göre doğmatikleştiği söylenebilir. Bu çağda poetika kapsamına girebilecek düşünceler çoğunlukla din adamlarınca, din odaklı bir bakış açısıyla ele alınmış, kimi kez de poetika, retorik (söylev sanatı)in alanı içinde değerlendirilmiştir. Ayrıca Orta Çağ'da dinî metinleri nesne olarak alan yorumsama (tefsir) çalışmalarının ağırlıkta olduğu göze çarpar. Bu çalışmalar sonucu bir yorumsama kuramı ortaya çıkmaya başlamış, zamanla din dışı metinleri de kapsayarak gelişimini sürdürmüştür[21]. Dolayısıyla Orta Çağ'da Batı'da yalnızca şiir sanatını kapsayan bir poetikadan söz etmek bir yana, edebiyatı konu edinen özerk bir poetik disiplinden söz etmek de güçtür. Buna karşılık aynı çağda özellikle İslâm dünyasında sanata, edebiyata ilişkin önemli gelişmeler olduğu gözden kaçırılmamalıdır ve bu konu 'Türk Edebiyatında Poetika' başlıklı bölümde ayrıca ele alınacaktır.

---

[20] Eco, *a.g.e.*, s. 160-162.

[21] Todorov, *Poetikaya Giriş* (Çev. Kaya Şahin), Metis Yay., İstanbul 2001, s. 19.

A.3. Rönesans'ta Poetika

Orta Çağ'da hemen her alanda egemen olan din, estetik felsefesi üzerinde de egemen olmuş, özerk bir disiplin olamamasına karşın poetik söylemlerde de kilisenin ağırlığı hep hissedilmiştir. Ancak XV. yüzyıldan itibaren Batı'daki bilimsel gelişmeler, coğrafî keşifler ve teknik ilerlemeler maddî alanda olduğu gibi, kültürel alanda da yeniliklere yol açmıştır. Bu gelişmelere koşut biçimde, Orta Çağ'ın skolastik, tartışma kabul etmeyen dogmatik anlayışına ve kilisenin her alandaki baskısına karşı bir tepki doğmaya başlamış, bu tepkiler kuşkusuz sanat ve edebiyatta da etkisini göstermiştir.

Rönesans sanatının en önemli niteliği, 'Antikiteye dönüş'tür. Antikiteye dönüş, Batı'da XIV ve XV. yüzyıllarda başlamış, böylece eski Yunan ve Roma sanatından kaynaklanan estetik ölçütlere uymayı ve Antik Çağ sanatını yeniden canlandırmayı amaçlayan bir 'Neoklasik Edebiyat (Klasisizm)' ortaya çıkmıştır. Kuşkusuz bu akımın sanat felsefesinde Klasik Çağ'ın sanat anlayışına damgasını vuran Aristo, Horatius, Quintilinaus ve Longinos'un düşünceleriyle Descartes'ın akılcı felsefesinin etkisi büyüktür.

Fransa'da Klasisizm'in başlangıç aşamasında Joachim du Bellay[22] (1522-1560) ve Ronsard[23] (1524-1585) bu akımın sanat anlayışını oluşturacak ilk çalışmaları yaparlar. Ardından Malherbe[24] (1555-1628) şiire ilişkin düşünceleriyle Fransız edebiyatında etkili olur. Böylece XVI. yüzyıldan itibaren Klasisizm'in kuramsal çerçevesini oluşturma çabaları başlar. Bir İtalyan yazar olan Jules-César Scaliger 1561'de yayımlanan *Poétique* adlı yapıtında Aristo'dan esinlenerek trajediyi tanımlar ve eserlerin dil özelliklerine ağırlık verir. Ardından Fransız yazarlardan Ronsard, *Abrégé de l'Art Poétique* (1565), Jean Vauqelin de La Fresnaye ise *Art Poetique* (1574) adlı yapıtlarında trajedinin kurallarından söz ederler. Bu

[22] Cemil Göker, *Fransa'da Edebiyat Akımları*, DTCF Basımevi, Ankara 1982, s. 4.
[23] Göker, *a.g.e.*, s. 5.
[24] Göker, *a.g.e.*, s. 8.

çalışmaları Jean Chapelin'in *Lettre sur l'Art Dramatique* (1630), La Mesnardiére'in *Art Poetique* (1639) adlı yapıtları izler. Ancak bu yapıtlar, şiirden çok tiyatronun poetikasına ilişkindir. Bunların yanı sıra, kuşkusuz Rönesans döneminin ve Klasisizm'in poetikasında unutulmaması gereken en önemli kuramcı Boileau[25] (1636-1711)'dur. Yazarın *Art Poetique* (1674) adlı yapıtı, yazma sanatı, ikincil türler, üstün türler ve yazarlara öğütleri kapsayan dört bölümden oluşan, şiir biçiminde yazılmış, yalnızca şiir sanatına değil, çeşitli edebî türlere, çağdaşı yazarlara ve genel anlamda sanata ilişkin konuları ele alan bir poetikadır.

Rönesans döneminde Fransa yanında Almanya'da da poetik türde yapıtlara rastlanır. Alman edebiyatında poetik türün temel kitabı sayılan ve Martin Opitz tarafından yazılan en önemli yapıt, *Das Buch von der deutschen Poeterei*[26](*Alman Şiirinin Kitabı,* 1624)'dir. Opitz de bu yapıtında öz bakımdan Antikite'ye dönüşü önermekte, şiire ve şaire ilişkin görüşlerini dile getirmektedir. Yazar, bu elli sayfalık kitabında kendine Klasik Çağ poetikacılarından Horatius'un *Ars Poetika*'sını model almıştır.

Bu bilgiler, Rönesans döneminde poetik türdeki yapıtların giderek çoğalmakta olduğunu, poetika teriminin bu yapıtlarda salt şiir sanatını değil, genelde yine sanatı, tiyatroyu veya şiiri kapsayacak biçimde kullanıldığını göstermektedir. Buna karşın estetikle ilgili kuramsal sorunların artık giderek felsefenin tahakkümünden kurtulmaya başladığı, poetik sorunları filozoflardan çok yazar ve şairlerin ele aldıkları dikkati çekmektedir. Rönesansla birlikte şiire yüksek bir statü tanınmaya başlanmış, Klasik Çağ'daki 'şair doğayı taklit eder' anlayışı sürmekle beraber, şairler yeni ve özgün bir doğayı yaratan kişi olarak görülmüş, hatta bu dönemde şaire 'alter

---

[25] Göker, *Fransa'da Edebiyat Akımları*, DTCF Basımevi, Ankara,1982, s. 22; Mustafa Durak, "Tarih İçinde Boileau ve Şiir Sanatı", *Şiir Sanatı* (Çev. Mustafa Durak), İstanbul,2003, s. 5-25.

[26] Ahmet Sarı, *Türk ve Alman Poetikasının Kitabı*, Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enst., Alman Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Basılmamış Doktora Tezi, Erzurum 2003, s. 266-267.

deus' (ikinci tanrı) gözüyle bakılmıştır[27]. Bütün bunlar, Rönesans'tan sonra şiirin ve şairin giderek öneminin arttığına işaret eder. Ayrıca, 'edebî akım'ların ilkelerini ortaya koyma çabası, tiyatro ve şiir başta olmak üzere çeşitli edebî türler üzerinde durulması bu dönem poetikalarının bir başka önemli özelliğidir. Örneğin XV. yüzyıldan Romantik akımın doğuşuna değin yazılan poetikaların çoğu, Klasisizm'in kuramını oluşturma çabasının ürünüdür. Ancak bu poetik yapıtlarda 'Antikite'ye dönüş' anlayışına koşut biçimde, Klasik Çağ poetikasının etkileri göze çarpar. Ayrıca Rönesans'la birlikte sanatların birliği anlayışının yayılmaya başladığını ve bu anlayışın şiir ile resmi birbirine bağlamaya çalışan bir teori ortaya çıkardığını kaydetmek gerekir. Sonuçta bu düşünceler, XVIII. yüzyılda estetik adlı özerk bir disiplinin doğmasına yol açmış, edebiyat teorisi veya poetika da böylece estetik disiplini içinde değerlendirilmiştir[28]. Bunlar bir yana her ne denli felsefî söylemin nesnesi olmaktan bir ölçüde kurtulmuşsa da Rönesans'ta 'poetika' teriminin anlamı ve alanı hâlâ belirsizdir. Çünkü poetika bu dönemde de kimi kez felsefenin kimi kez estetiğin içinde değerlendirilmiştir. Bu bakımdan Rönesans ve Aydınlanma Çağı'nda da özerk bir poetika disiplininden söz edilemez.

A. 4. XIX. Yüzyılda Poetika

Rönesans ve Aydınlanma, akıl ve bilimin öne çıktığı dönemdir. Ancak XVIII. yüzyıldan itibaren kimi sanatçılar aklın ve kuralların dar çerçevesine hapsolmuş, bireysel duyguları göz ardı eden Klasisizm'e tepki göstermeye başlarlar. Romantik hareketin ilk işaretleri Almanya'da görülür. Deha estetiğinin XVIII. yüzyıldaki öncüsü sayılan G.E Lessing üç birlik kuralını eleştirir ve sanatlar içinde şiire önemli bir yer ayırır. Ardından Sturm und Drung (Coşku ve Atılım) yazarları, akla ve otoriteye başkaldıran yapıtlar ortaya koyarak

[27] Doğan Özlem, "Hermeneutik ve Şiir Sanatı", *Cogito-Şiir*, S.38, Kış 2004, s. 132-133.

[28] Todorov, *Poetikaya Giriş* (Çev. Kaya Şahin), Metis Yay., İstanbul 2001, s. 20-21.

romantik edebiyata zemin hazırlarlar. Kant, estetiğinde şiire en yüksek yeri verir. Bu düşünceyi Schiller ve Schlegel de benimser. Böylece, Klasik Çağ'da başlayıp, Aydınlanma dönemine değin süren, şiiri yalnızca (taklitsel) mimetik etkinlik olarak ele alan, dolayısıyla şairi küçümseyen, şiiri felsefeyle karşılaştırarak felsefenin üstünlüğünü kanıtlamaya çalışan anlayış çözülmeye, özellikle şiir sanatı felsefe karşısında ve sanatlar içinde üstün bir yer kazanmaya başlamıştır. Bu gelişmelerden sonra Batı'da Romantik akım doğar.

Romantizm, daha önce de belirttiğimiz gibi, esas itibariyle aklı, kuralcılığı, Antik Çağ edebiyatına dönüşü benimseyen Klasisizm'e bir tepki olarak doğmuş, aklın yerine coşkuyu, kuralcılığa karşı özgür söylemi koymuştur. Bunun sonucunda romantik yazarlar, farklı bir sanat/edebiyat anlayışıyla ortaya çıkmışlar, kendi anlayışlarını dile getirmek, hatta eskiyi yıkıp yerine yeniyi yerleştirmek için poetik metinler kaleme almışlardır. Bu bağlamda Fransa'da Victor Hugo'nun *Odes et Ballades Önsözü* (1826), *Cromwel Önsözü* (1827), *Les Orientales Önsözü* (1829) ve *Les Voix İnterieurs Önsözü* (1837), Lamartine'nin *Des Destinés de la Poésie* (1834)'si edebiyata, şiir, tiyatro ve roman başta olmak üzere çeşitli edebî türlere ilişkin görüşler içeren başlıca poetik yapıtlardır[29] ve bir edebiyat akımının ilkelerini ortaya koymak amacıyla yazılmışlardır.

Romantik edebiyat akımı, yalnızca Fransa'da değil İngiltere ve Almanya'da da yankı bulmuş, çeşitli yazar ve şairler bu akımın ilkelerini belirlemeye yönelik poetik yapıtlar kaleme almışlardır. Bunlardan biri de İngiltere'de Samuel Taylor Coleridge[30] (1772-1834)'dir. Şair Coleridge, şiirle ilgili görüşlerini *Biographia Litteraria*'da açıklar. Almanya'da ise başta A. W. Schlegel ve Hölderlin olmak üzere çeşitli şair ve filozoflar, Romantik anlayış doğrultusunda, şiire ilişkin görüşler içeren poetik yazılarıyla dikkati çekerler[31].

---

[29] Göker, *Fransa'da Edebiyat Akımları*, DTCF Basımevi, Ankara 1982, s. 25-39.

[30] Nazan Aksoy, Coleridge'nin Şiir Kuramı", *Şiir ve Şiir Kuramı Üstüne Söylemler*, Düzlem Yay., İstanbul 1996, s. 39-51.

[31] Doğan Özlem, "Hermeneutik ve Şiir Sanatı", *Cogito-Şiir*, S.38, Kış 2004, s. 133-134; Sarı, *Türk ve Alman Poetikasının Kitabı*, Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enst., Alman Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Basılmamış Doktora Tezi, Erzurum 2003, s. 285-293.

Ancak bu yapıtların çoğu, bir edebî akımın ilkelerini, tiyatro, şiir ve roman başta olmak üzere çeşitli edebî türlerin nasıl olması gerektiğini ortaya koymayı amaçlayan, akıma mensup şair ve yazarlarca kaleme alınmış, bilimsel söylemden çok serbest bir söyleme dayanan sübjektif poetikalardır.

Bir edebiyat akımının mensupları tarafından, yeni bir edebiyat akımının ilkelerini ortaya koymayı amaçlayan ve göreceli olan bu tarz şair ve yazar poetikaları, Romantizm'den sonra XIX. yüzyılın ikinci yarısında sırasıyla Parnasyenler, Realistler, Naturalistler ve Sembolistler tarafından sürdürülmüş, Parnasyenlerden Leconte de Lisle *Poemes Antiques* (1852)'in Ön Söz'ünde ve Théophile Gautier 1856'da yöneticiliğini yaptığı *L'Artiste* dergisindeki yazılarında, Realistlerden Stendhal, Balzac, Flaubert, Goncourt Kardeşler çeşitli yazı ve yapıtlarında, Natüralist Emile Zola *Le Roman Expérimental* (1880)'de Hppolyte Taine *Histoire de La Littérature Anglaise* (1864) adlı yapıtının Ön Söz'ünde ve Sembolistlerden Baudlaire "Correspondances" Verlaine "Art Poetique" başlıklı şiirlerinde, Rimbaud ve Mallarmé gibi şairler çeşitli yazılarında sanata ve edebiyata, şiir ve roman başta olmak üzere çeşitli edebî türlere ilişkin görüşlerini açıklamışlardır[32]. Kuşkusuz söz konusu yazar ve şairlerin yapıt veya yazıları bir anlamda edebiyata ve edebî türlere ilişkin kişisel görüşleri içeren, bir edebî akımın veya tek başına bir yazar ya da şairin edebiyat anlayışını yansıtan kuramsal denemelerdir. Bu bakımdan anılan poetikaları, felsefe veya estetiğin alanları içinde yer alan poetik metinlerden ayrı tutmak gerekir. Doğan Özlem'in deyişiyle bu yazar ve şairler, söz konusu poetik yazılarında "*...yazar estetiği, şair estetiği denilebilecek bir tarz içinde şiir ve şiir sanatı üzerine düşünürler ve zaten düşüncelerini de çoğunlukla şiirlerinde formüle ederler.*"[33] Ayrıca bu tür poetikalar, XX. yüzyılda ortaya çıkan, bilimsel yöntemlerle edebî metinlerin yapısını,

[32] Göker, *Fransa'da Edebiyat Akımları*, DTCF Basımevi, Ankara 1982, s. 42-82.
[33] Özlem, "Hermeneutik ve Şiir Sanatı", *Cogito-Şiir*, S.38, Kış 2004, s. 135.

yapıyı oluşturan öğeleri ve bu öğelerin işleyişini, türleri, türlerin kendine özgü yapılarını vb. çeşitli yöntemlerle araştıran 'akademik poetikalar'dan da farklıdır.

Sonuç olarak bu yüzyılda poetika, giderek kendine özerk bir alan açmaya başlamış, ard arda oluşan edebî akımlarla beraber, akımların veya şair ya da yazarların sanata, edebiyata ve çeşitli türlere ilişkin ilkelerini, görüşlerini içeren 'şair ve yazar poetikaları' ortaya çıkmıştır.

A.5. XX. Yüzyılda Poetika

XX. yüzyıl, edebiyatın özerkliğini tam olarak ilân ettiği dönemdir denilebilir. Bu dönemde de önceki yüzyılda olduğu gibi çeşitli edebî akımlar birbirini izlerler. Ünanimizm, Kübizm, Fütürizm, Dadaizm ve Sürrealizm[34] gibi adlarla ortaya çıkan bu akımlar içinde, sanat/edebiyat anlayışı bakımından çağa damgasını vurmuş olanların yanında çok fazla etkili olamayanlar da vardır. Ancak önceki dönemde olduğu gibi, bu çağdaki edebî akımlara mensup yazar ve şairler de, sanat/edebiyata ve çeşitli türlere ilişkin görüşlerini bildiren poetik metinler kaleme almışlardır. Ünanimistlerden Jules Romains, Kübistlerden Guillaume Apollinaire, Fütüristlerden İtalyan Marinetti ve yine Apollinaire, Dadaistlerden Tristan Tzara ve Louis Aragon, Sürrealistlerden Andre Breton, Paul Eluard gibi başlıca yazar ve şairler çeşitli yazı ve yapıtlarında mensubu oldukları akımın veya kendilerinin sanat/edebiyat anlayışını açıklamışlardır. Ancak bu akımların çoğunda şiirin ve şiire ilişkin poetik metinlerin önemli bir yer tuttuğunu belirtmek gerekir.

XX. yüzyılda poetika alanında görülen en önemli gelişme, poetikanın giderek özerk bir bilimsel disiplin hâline dönüşmeye başlamasıdır. Bu durumda poetikanın tanımı da önemli ölçüde değişmiş, bu terim en geniş anlamda estetiğe, sanata, çeşitli sanat dallarına, edebiyata, edebî türlere veya dar anlamda yalnızca şiire ilişkin

[34] Göker, *Fransa'da Edebiyat Akımları*, DTCF Basımevi, Ankara 1982, s. 89-111.

konuları irdeleyen veya görüşleri içeren yapıtlar için kullanılmamış, **edebiyatı/edebîliği inceleyen bir bilim dalı** olarak tanımlanmıştır. Nitekim B. Rozenfeld *Literaturaya Entsiklopediya*[35], S. Kalaçeva *Slovar Literaturovetçeskin Terminof*[36] adlı yapıtlarda kaleme aldıkları "Poetika" maddelerinde, "Tarihsel Poetika" ve "Biçimcilik" diye adlandırılan edebiyat araştırma yöntemlerini de poetikanın alanı içine almaktadırlar. Todorov ise, *Poetikaya Giriş* adlı yapıtında aynı yolu izleyerek, poetikayı edebiyatı konu edinen bir bilim dalı olarak görür. Dolayısıyla yüzyılın başından itibaren edebî metinleri değişik açılardan incelemeyi amaçlayan akademik disiplinler, poetikanın çerçevesi içinde değerlendirilmeye başlar. Bunlardan ilki "Tarihsel Poetika"[37] yöntemidir. Rus bilim adamı A. N. Veselovski (1838-1906) tarafından kurulan bu yöntemin amacı, edebiyatın bilimsel bir tarihini oluşturmaktır. Veselovski, kuramdan yola çıkarak edebî metinleri incelemek yerine, edebî metinlerden yola çıkarak bir kuram oluşturmak düşüncesindedir. Ona göre türlerin ve biçimlerin oluşumu, estetik düşüncenin gelişimine, toplumsal ve tarihsel sürece bağlıdır. Bu nedenle edebî tür ve biçimlerin oluşması, ancak tarihsel ve toplumsal bağlamda saptanabilir. Veselovski, edebiyata ilişkin bu bilimsel yöntemin kurallarını *Historiçeskaya Poetika* (*Tarihsel Poetika,* Leningrad, 1940) adlı yapıtında ortaya koymuştur.

Bu yüzyılda poetika çerçevesinde değerlendirilen bir başka edebiyat araştırma yöntemi, 1915-1930 yılları arasında Rusya'da gelişen Biçimcilik'tir. Başlıca öncüleri Boris Tomaşevski, Viktor Şklovski, Boris Eichenbaum, Yuri Tinyanov, Roman Jakobson olan bu grup, yapıta dönük bir eleştiri anlayışına sahiptir ve edebiyat bilimini, sosyoloji, tarih, psikoloji gibi bilim dallarından ayrı

---

35 B. Rozenfeld, "Poetika", *Literaturaya Entsiklopediya,* T.9, M. Ogiz PSFSR, 1935, s. 216-224.

36 S. Kalaçeva, "Poetika", *Slovar Literaturovetçeskih Terminof,* Moskova, 1974, s. 287-288.

37 A. Sokolof, "Poetika Historiçeskaya" (Tarihsel Poetika), *Slovar Literaturovetçeskih Terminof,* Moskova, 1974, s. 288-290.

tutmayı, bir yapıtı edebî kılan biçimsel özellikleri saptamayı amaçlamıştır[38]. Onlara göre edebî yapıtların ayırt edici özelliği, 'alışılmışın dışına çıkmak'tır. Bu bağlamda öykü ve roman gibi anlatılarda alışkanlığın 'olay örgüsü'yle kırıldığını düşünen Biçimciler'in anlatılardaki morfolojik poetikaya örnek olabilecek en önemli çalışmalarından biri, V. Propp'un *Masalların Morfolojisi* (1928) adlı yapıtıdır[39].

Tzvetan Todorov, poetikanın bu yüzyılda özerk bir bilim hâline gelmesine zemin hazırlayan bir başka eleştiri anlayışı olarak da Amerika ve İngiltere'de 1930-1940'lı yıllarda ortaya çıkan "Yeni Eleştiri" akımını sayar. Bütün bu edebiyat inceleme yöntemleri Todorov'a göre, Romantik estetik anlayışının bir ürünüdür ve bu gelişmeler XX. yüzyılda 'edebiyat teorisi'ne yönelik çalışmaların önem kazandığını göstermektedir. Özellikle Fransa'da Flaubert'den Mallarmé ve Valéry'ye değin şair ve yazarlar, yazdıklarıyla edebiyat teorisinin gelişmesinde önemli işlevler üstlenmişlerdir[40]. Ancak bunlar, akademik bir disiplinle yazılmış yazılar değildir.

İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra 1960'a değin edebiyat teorisi üzerine bilimsel olmayan yapıtların yazılmasına devam edilmiştir; ancak bunlar yine araştırmacılarca değil, yazarlarca kaleme alınmıştır. Akademik olmayan bu tür çalışmalara, Sartre'ın *Edebiyat Nedir?* (1948) ve Maurice Blanchot'nun *Yazınsal Uzam* (1955), *Gelecek Kitap* (1959) gibi yapıtları örnek verilebilir[41].

Bu kısa bilgilerden anlaşıldığına göre, XX. yüzyılda edebiyat biliminde önemli gelişmeler olmuş, Tarihsel Poetika, Biçimcilik ve Yapısalcılık gibi araştırma yöntemleri ortaya çıkmış, bunu çeşitli şair ve yazarların edebiyat teorisine ilişkin yazdıkları; ancak akademik olmayan yazı ve yapıtları izlemiştir. Söz konusu gelişmelerden

---

38 Berna Moran, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, Cem Yayınevi, İstanbul 1983, s. 169-175.

39 Moran, *a.g.e.*, s. 172-175.

40 Todorov, *Poetikaya Giriş* (Çev. Kaya Şahin), Metis Yay., İstanbul, 2001, s. 22.

41 Todorov, *a.g.e.*, s. 23.

sonra poetika terimi giderek **edebiyatla ilgili bir bilimsel disiplin**in adı olarak kullanılmaya başlanmıştır. Tzvetan Todorov'un *Poetikaya Giriş* adlı kitabı, poetikanın çağımızda kazandığı bu anlamı yansıtan en önemli kaynaktır.

B. Kavramsal Çerçeve ve 'Şiir Sanatı' Olarak Poetika

Görüldüğü gibi poetika, Aristo'dan XXI. yüzyıla değin, sanat bağlamında felsefe, estetik ve edebiyatın ortak olarak ilgilendiği konuları ele almıştır. Bu bakımdan poetikanın söz konusu alanlardan hangisine ilişkin olduğu konusu baştan beri kafalarda soru işareti yaratmıştır. Ancak en geniş anlamda bu terimin Antik Çağ'da "sanatsal yaratım"ı konu edindiği tartışılmaz bir olgudur. Buna karşın sanat/sanat yapıtı, felsefenin ya da estetiğin nesnesi olarak değerlendirildiğinde poetikanın anlamı ve alanıyla ilgili belirsizlikler ortaya çıkmaktadır. Aslında bu kuşkuların ve belirsizliğin kaynağında daha başta Aristo'nun *Poetika*'sı yatar. Çünkü genelde bu yapıt, poetika sözcüğünün Batı dillerindeki anlamından yola çıkılarak "şiir sanatı" diye çevrilmiş ve bu nedenle yalnızca şiir sanatına ilişkin bir kitap gibi değerlendirilmiştir. Bu değerlendirmeler nedeniyle, poetika günümüzde de kimi bilim adamlarınca şiir sanatına ilişkin bir terim olarak kullanılmaktadır. Oysa kimi bilim adamları da sözcüğün hem Yunanca anlamından, hem de *Poetika*'nın içeriğinden yola çıkarak bunun yalnızca şiir sanatına ilişkin bir yapıt değil, geniş anlamda 'sanatsal yaratım'a ilişkin bir yapıt olduğunu ileri sürmektedirler. Nitekim Necdet Sumer, "Poetika Klasik Çağ" başlıklı makalesinde bu görüşünü şöyle açıklar:

"*Bu açıdan önemli bir terim sorununa da Poetika'yı okumaya başlamadan önce dikkat çekmekte yarar vardır. Poetika'nın ilk tümcesinde geçen **peri poietikes**'in hemen her çeviride 'şiir sanatı üzerine' diye çevrilmesi, **poietike**'nin yalnızca yazın sanatının bir türüyle, şiir yazmakla (yapmakla) sınırlı bir sanat olarak anlaşılması sonucudur. Bu durum, **poietes**, **poiesis**, **poietikos** sözcükleri Latinceye girerken yerleşmiş bir eksik anlamanın bugün de sürme-*

sinden kaynaklanmaktadır. Bilindiği gibi, Romalılar kültürel gelişmelerinin her aşamasında ve her dalında ilk ve kalıcı etkileri Yunan kültüründen almışlar, ilk örnekleri ve kaynakları da bu kültürde hazır bulmuşlardır. Ancak, çoğu zaman bu etkiler, sınırlanmış anlamlar ve donmuş biçimler içinden geçerek Roma dünyasına girmiştir. Bugün bir Latince sözlükte ***poeta*** *sözcüğünün karşısında yalnızca 'ozan',* ***poiesis****'in karşısında 'şiir',* ***poietica****nın karşısında 'şiir sanatı' karşılıkları bulunur. Bütün Batı yazınları da bu sözcükleri Latince'den sınırlı anlamlarıyla aynen almışlardır. Bu açıdan bakıldığında Aristoteles'in ders notlarına Batı yazınlarında 'şiir sanatı' anlamına gelmek üzere sözcüğün Latince'deki biçimiyle* ***poetica*** *adının verilmesi ve ilk tümcede geçen* ***peri poietikesin*** *de 'şiir sanatı üzerine' diye çevrilmesini anlamak kolaylaşır. Kanımızca bu çeviri temelde yanıltıcıdır;* ***peri poietikesi*** *'taklit sanatına ilişkin etkinlik', 'taklit sanatına ilişkin yaratıcılık üzerine' diye anlamak gerekir..."*[42]

W.D. Ross adlı araştırmacı da *Aristoteles* adlı incelemesinde, bu terimin Aristo'da farklı anlamlarda kullanıldığına şöyle dikkat çeker:

"Poietike terimi, Aristoteles'te birden fazla anlama sahiptir. En genel anlamda o, yaşam sanatı ve bilime karşıt olarak 'yararlı ve güzel sanatları' içerir. Poetika'da, o daha dar bir anlam taşır. O, güzel sanatlarla aynı alana sahip olan 'taklit' türüne aittir; ama o bu türün tamamı değildir. Renk ve biçim ile taklit eden sanatlar ile sesle taklit eden sanatlar arasında bir ayırım yapılır, ikincisi aşağı yukarı Aristoteles'in plastik sanatlara karşı olarak 'şiir' adını vereceği şeyi karşılar."[43]

---

[42] Necdet Sumer, "Poetika Klasik Çağ", *Şiir ve Şiir Kuramı Üstüne Söylemler*, Düzlem Yay., İstanbul 1996, s. 15. Ayrıca İhsan Turgut da bu konuda , "*Aristo, Metafizik adlı kitabında insanda üç temel etkinlik görmektedir:Bilme, eylemde bulunma ve yaratma... Bunları da üç bilim dalı araştırmaktadır. Teorika, pratika ve poetika. Bu sonuncusu, yani poetika yaratma ile ilgilidir. Poetika kavramı, bilim ve ahlâkın tersine, yararlı olanı ve güzel sanatları içermektedir.*" diyerek Sumer'le aynı görüşü paylaşır (bkz. *Sanat Felsefesi*, Üniversite Kitabevi, İzmir, 1993, s. 15).

[43] Ayşe Demirkaynak, *İbn Sîna'nın Poetika'sı Üzerine Bir İnceleme*, Marmara Üniversitesi, Sosyal Bil. Enst. Felsefe ve Din Bilimleri Anabilim Dalı, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2001, s. 19 (dipnot 22).

M. Kayahan Özgül ise, "Şiir, Şair ve Sair"[44] başlıklı makalesinde sözcüğün kökeninden yola çıkarak ve Eflatun'dan örnekler vererek bu konuda şu açıklamalarda bulunmaktadır:

"Yunanca 'poiein' fiilinden (yapmak, yaratmak, düzenlemek) türeyen 'poiema' 'yapılmış şey, eser' ve 'poietes' 'sanatkâr' demek; dolayısıyle 'poietika' da sanat amaçlı olarak malzemeye verilen intizamın genel adıdır. Platon'un Şölen'inde Sokrates, Diotima'ya Yunanca fiilin yerini anlatır: 'Biliyorsun ki, poiesis dediğimiz şeyin mânâsı çok geniştir. Var olmayan bir şeyleri var etmenin her çeşidine poiesis deriz. Her sanatın yaptığı bir poiesis ve her yaratan poietes'tir. Yine de bütün yaratıcılara poietes demiyor, farklı isimler veriyoruz değil mi? Diğer poiesis'ler bir yana, sadece müzikle metrik söze dayalı sanata bu genel isim verilmiştir. (Symposion, 205b-c). 'Poiesis'in sadece nazmetmek ve şiir söylemek için kullanılmaya başlaması Homeros'tan sonradır."[45]

Şair Valéry de bu terimi "*Poetika deyimi bu etkinliğe uygun düşermiş gibi geliyor, tabii bu sözcüğü etimolojisi itibariyle anlamak kaydıyla: şiire dair estetik akideler, kurallar toplamı demek olan dar anlamıyla değil, dilin hem töz hem de araç olduğu yapıtların yaratılması ya da kurulmasıyla ilgili olan her şeye verilen ad olarak.*"[46] cümleleriyle tanımlayarak poetika üzerindeki bu anlamsal kuşkuyu doğrulamıştır.

Bu örnekler, Aristo'nun *Poetika*'sından beri terimin yalnızca şiir sanatına mı, yoksa geniş anlamda 'sanatsal yaratım'a mı ilişkin olduğu konusunda kuşkuların ortaya çıktığını göstermektedir. Terimle ilgili belirsizlik Aristo'dan günümüze değin sürmüş, tarih boyunca poetika adıyla yazılan pek çok yapıtta, genel anlamda sanatsal yaratım, sanat yapıtının güzelliği, sanatın amacı ve araçları, da-

[44] M. Kayahan Özgül, "Şiir, Şair ve Sair", *Hece*, Yıl:5, S.53-54-55, Mayıs, Haziran, Temmuz, 2001, s.223.

[45] Özgül, "Şiir, Şair ve Sair", *Hece*, Yıl:5, S.53-54-55, Mayıs, Haziran, Temmuz, 2001, s.223.

[46] Todorov, *Poetikaya Giriş* (Çev. Kaya Şahin), Metis Yay., İstanbul, 2001, s. 38.

ha dar anlamda edebiyat, başta şiir, söylev ve tiyatro olmak üzere çeşitli edebî türler ele alınmış, böylece poetikanın nesnesinin ve sınırlarının ne olduğu konusundaki kuşkular süregelmiştir. Ancak Rönesans ve Aydınlanma Çağı'ndan itibaren Klasik Çağ'da ortaya çıkan sanata ve özellikle şaire karşı geliştirilen küçümseyici tavır yıkılmaya başlamış, sanat dalları içinde edebiyatın değerinin artmasına koşut biçimde XIX. yüzyılda "edebiyat bilimi" özerk bir disiplin olma yolunda önemli gelişmeler kaydetmiştir. Bu gelişmeler sonucunda çeşitli edebiyat bilimcileri poetikayı yeniden tanımlamaya ve alanını belirlemeye çalışırlar. XX. yüzyıla gelindiğinde poetika artık, edebiyatı, daha doğrusu edebîliği konu edinen özerk bir bilimsel disiplin olarak görülmekte –örneğin Roman Jakobson *Essais de Linguistique Générale* (1963) adlı yapıtındaki "Linguistique et Poétique" başlıklı yazısında bu terimi edebiyat bilimi anlamında kullanmakta[47]- Tarihsel Poetika, Biçimcilik, Yeni Eleştiri (New Criticism) vb. edebiyat incelemeleri, modern poetika disiplininin kurulmasına zemin hazırlayan yöntemler olarak değerlendirilmektedir. Özellikle Todorov, *Poetikaya Giriş* adlı yapıtında, poetikayı bilimsel özerk bir disiplin olarak görmekte; hatta onu edebî metinleri konu edinen diğer kimi yöntemlerden de ayırmakta, böylece bu disiplinin amacını, yöntemini ve sınırlarını da belirlemeye çalışmaktadır.

Todorov'a göre, edebiyat incelemelerinde 'projeksiyon', 'açımlayıcı şerh' ve 'poetika' olmak üzere üç geleneksel yaklaşım vardır. Bunlardan projeksiyon, edebî metinleri felsefe, toplum bilimi, ruh bilimi, tarih bilimi gibi başka bilim dallarının malzemesi olarak değerlendirir. Bu tür çalışmalarda amaç, edebî metinlerden hareketle, edebiyat dışındaki bilimlerin aradığı bilgilere ulaşmaktır. Örneğin Freud'un edebî yapıtları çözümleme çalışmaları, 'edebiyat bilimi' içinde değil, 'psikanaliz' içinde değerlendirilmelidir; dolayısıyla söz konusu çalışmalar 'projeksiyon'dur[48].

[47] Todorov, *a.g.e.*, s. 38.
[48] Todorov, *a.g.*e., s. 39.

'Açımlayıcı şerh' veya 'yorumlama' adı verilen ikinci yöntemde ise, amaç edebî metinlerin anlamını betimlemek, açıklamak, bir bakıma 'anlamı adlandırma'ya çalışmaktır. Bu metin çözümleme yönteminde araştırmacı, yine metnin içinde kalarak, onu anlamca yorumlamaya, açıklamaya çalışır, âdeta metni yineler. Todorov'a göre bu da 'poetika'nın yönteminden farklıdır. Çünkü yorumlama, *"edebî metnin kendisini yeterli bir bilgi nesnesi olarak görür..."*[49]. Oysa poetika, edebî metni ele almakla beraber, onun dışına çıkar ve tekil yapıtın betimlenmesini, anlamca adlandırılmasını değil, bu özel yapıtı üreten genel yasaların saptanmasını[50] amaçlar.

Bu bilgilerin ardından Todorov, poetikayı bir bilimsel yöntem olarak şöyle tanımlamaktadır:

"Poetikanın nesnesi, edebî yapıtın kendisi değildir: poetikanın sorgulamaya tabi tuttuğu şey, edebiyat söylemi denen o güzel söylemin özellikleridir. Dolayısıyla, her bir yapıt soyut ve genel bir yapının dışavurumu olarak kabul edilir; yapıt, bu yapının mümkün olan gerçekleşimlerinden biridir yalnızca. Bu itibarla, poetika gerçek edebiyatla değil, mümkün olan edebiyatla uğraşır; başka bir deyişle, edebiyat olgusunun tekilliğini oluşturan soyut bir özellikle, edebîlikle ilgilenir. Çalışmanın amacı artık somut yapıtı farklı sözlerle anlatmak, onun geniş bir özetini vermek değildir; bundan böyle amaç edebiyat söyleminin yapısı ve işleyine dair bir teori sunmaktır." [51]

Süheyla Bayrav da *Filolojinin Oluşumu* adlı yapıtında terimi edebiyat metnini edebî kılan özelliklerin aranması[52] diye tanımlayarak, poetikayı bir bilim dalı olarak değerlendirir.

Bu satırlar, çağımızda poetikanın edebî yapıtların soyut yapısını saptamayı amaçlayan bir bilimsel yöntem olarak da anlaşıldığını göstermektedir.

Sonuçta poetikanın tarih boyunca çeşitli anlam ve alanlarda kullanıldığı açıktır. Bu bağlamda terim, şiir, roman, tiyatro poetikası

---

49 Todorov, *Poetikaya Giriş* (Çev. Kaya Şahin), Metis Yay., İstanbul, 2001, s. 33.

50 Todorov, *a.g.e.*, s. 36.

51 Todorov, *a.g.e.*, s. 37.

52 Süheyla Bayrav, *Filolojinin Oluşumu*, Multilingual Yay., İstanbul, 1998, s. 179.

gibi kimi kez bir edebî tür için, Puşkin'in poetikası, Necip Fazıl'ın poetikası vb. bir şair veya yazar için, Klasik Çağ poetikası, Romantizmin poetikası, Garipçilerin poetikası, İkinci Yeni poetikası gibi bir dönem, akım veya topluluk için, ya da Doğu edebiyatının poetikası, Çin edebiyatının poetikası, Arap poetikası gibi bir ulusun edebiyat anlayışını ve özelliklerini incelemede kullanılabilmektedir[53]. Dolayısıyla bu kullanımlar, terimin anlam ve alanıyla ilgili belirsizliklerin sürmekte olduğunu göstermektedir. Üstelik poetikayı her tanımlama girişimi, belirsizliği ortadan kaldırmak yerine daha da artırmaktadır. Bu durumda bize düşen, terimle ilgili tartışmaları bir yana bırakarak, bu çalışmada poetikayı hangi anlamda kullandığımızı açıkça belirtmek, böylece araştırmayı sınırları ve anlamı belirli bir kavramsal temel üzerine bina etmektir.

Bu araştırma, adından da anlaşılacağı gibi Türk edebiyatında 1950'li yıllarda ortaya çıkan ve 1956'da İkinci Yeni adı verilen bir şiir hareketine mensup şairlerin şiir hakkındaki görüşlerini incelemeyi amaçlamaktadır. Dolayısıyla bu çalışmanın ana malzemesi, 'İkinci Yeni şairlerinin, şiirin ne ve nasıl olduğuna ilişkin göreceli düşünceler içeren yazı, söyleşi ve yapıtları'dır. Bu durumda poetika terimi, araştırmamızda en dar biçimde 'şiir sanatı'na ilişkin teorik yazı ve yapıtları kapsayacak biçimde kullanılacak ve böylece edebiyatımızdaki bir 'şiir hareketi'nin poetikası belirlenecektir. Kuşkusuz bu kullanım yeni değildir. Gerek Batı'da, gerekse bizde poetika yalnızca şiirle ilgili olarak da kullanılmaktadır. Örneğin Kindî, Aristo'nun *Poetika*'sını "Buyîtkya" biçiminde yazar ve "eş-Şi'r" (Şiirle ilgili) anlamında kullanır[54]. Farabî, çeşitli yapıtlarında Aristo'nun *Poetika*'sından söz ederken bu sözcüğün karşılığında Arapça olarak "eş-Şi'r" veya Sınâ'atü'ş-Şi'r"[55] (Şiir veya Şiir Sanatı) çevirisini kullanır. Nitekim Farabî, Aristo'nun *Poetika*'sının

[53] S. Kalaçeva, "Poetika", *Slovar Literaturovetçeskih Terminof*, Moskova, 1974, s. 287-288.

[54] Kindî, *Resâilü'l-Kindî el- Felsefiye* (Haz. M. A. Ebû Ride),Kahire, 1950, s. 368.

[55] Mehmed Bayrakdar, "Farabî'nin 'Şiir Sanatının Kanunları' Adlı Risalesi", *A.Ü., İlâhiyat Fakültesi Dergisi*, C.XXXVI, Ankara, 1997, s. 61.

daha iyi anlaşılması amacıyla yazdığı yapıtına *Risale fî Kavânini Sınâ'ati'ş-Şi'r* (Şiir Sanatının Kanunları) adını vermiştir. Ondan sonra gelen İbni Sîna da Aristo'nun *Poetika*'sı hakkında yazdığı yapıtına *Fennu'ş-Şi'r* (Şiir Sanatı) adını verir. Hatta farklı imlâlarla yazılmasına karşın, İslâm dünyasında Aristo'nun *Poetika*'sına çoğunlukla Arapça olarak eş-Şi'r veya Kitâbü'ş-Şi'r karşılığı verilmiştir. Ayrıca çeşitli sözlük ve ansiklopedilerde, terimin bu anlamı sürekli yinelenir. Der Grosse Brockhaus, *Brockhaus Wiesbaden Verlag* (gv. 16 Art Wiesbaden 1956, s. 231) adlı yapıtında poetikayı, *"Şiir yapısı ve işleyiş tarzı, formu ve türlerini irdeleyen bir bilim dalı"*[56] diye tanımlar. Benzer biçimde *Reallexikon der Deutschen Literaturgeschicte* (Walter de Gregory Verlag, 2 Auf., Berlin 1997, s. 121-124) adlı kitapta Paul Meer ve Wolfgang Stemmler poetikayı 'şiir sanatı teorisi' olarak tanımlamaktadır[57]. Türk edebiyatında poetika üzerine çalışmalar yapan Orhan Okay da bu terimi *"şiir sanatı üzerine teoriler"* veya *"şiire dair her meseleyle uğraşan bir bilim"*[58] olarak görür ve *Şiir Sanatı Dersleri –Cumhuriyet Devri Poetikası-* (Atatürk Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi Yayını, Erzurum 1992) adını verdiği ders notlarında Orhan Veli Kanık, Ahmet Haşim, Necip Fazıl Kısakürek ve Ahmet Hamdi Tanpınar'ın şiir hakkındaki görüşlerini 'poetika' terimiyle karşılar. İsmail Çetişli de *Metin Tahlillerine Giriş/1* (2004) adlı yapıtında poetikayı *"...herhangi bir şairin şiir sanatı hakkındaki derli toplu görüş, anlayış ve fikirlerini ihtiva eden yazı veya eseri"*[59] diye tanımlamaktadır. Hakan Sazyek de poetikayı şiirle ilgili bilimsel inceleme yöntemi olarak değil de, *"...şiirle ilgili/şiire ilişkin her türlü*

---

[56] Ahmet Sarı, *Türk ve Alman Poetikasının Kitabı*, Atatürk Ünv. Sosyal Bilimler Enstitüsü, Alman Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Basılmamış Doktora Tezi, Erzurum, 2003, s. 16.

[57] Sarı, *a.g.t.*, s. 17.

[58] Orhan Okay'ın bu tanımları, Hece Yayınları için hazırladığı; ancak henüz son biçimini vermediği, yayımlanacak kitabına ait 'Giriş'ten alınmıştır. Bu vesileyle Sayın Prof. Dr.Orhan Okay'a bana bu notları daha yayımlanmadan gönderdiği için teşekkür ederim.

[59] İsmail Çetişli, *Metin Tahlillerine Giriş/1*, Akçağ Yay., Ankara, 2004, s. 79.

meseleyi genel ölçekte ele alan, bir başka deyişle bu meseleleri belli bir örneğe bağlı kalmadan irdeleyen bir bilgi dalı..."[60] olarak görür; hatta bu tür yazı ve yapıtların 'göreceli' ve 'bireysel' niteliklerinden ötürü, genel anlamda bilimsel bir poetik disiplinden söz edilemeyeceğini ileri sürer. Ona göre belli ölçütlere yaslanmak zorunda kalan akademik yazı ve yapıtlar 'poetika' içinde değil de 'eleştiri' türü içinde değerlendirilmelidir. Kısacası Sazyek, poetikanın şairlerce, şiir üzerine manzum veya düz yazı biçiminde yazılan, bireysel ve göreceli metinler olduğu savındadır. Son yıllarda ülkemizde terimi bu anlamda kullanan başka çalışmalara da rastlanmaktadır. Tahir Üzgör'ün *Türkçe Dîvan Dîbâceleri* (Ankara 1990), *Yavuz* Bayram'ın *16. Yüzyıl Divan Şiirinde 'Poetika'* (Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Basılmamış Yüksek Lisan Tezi, Samsun 1995)'sı, M. Nur Doğan'ın *Fuzuli'nin Poetikası* (Kitabevi Yayınları, İstanbul 1997) adlı yapıtı, Ayşe Demirkaynak'ın *İbn Sînâ'nın Poetika'sı Üzerine Bir İnceleme* (2001) başlıklı yüksek lisans tezi, Ahmet Sarı'nın *Türk ve Alman Poetikasının Kitabı* (2003) adlı doktora tezi, Harun Tolasa'nın "Klasik Divan Edebiyatımızda Divan Önsöz(Dîbâce)leri: Lamî'i Divanı Önsözü ve (Buna Göre) Divan Şiiri Sanat Görüşü", (*Journal of Turkish Studies*, Ali Nihad Tarlan Anısına, Boston, 1979) ve "Divan Şairlerinin Kendi Şiirleri Üzerine Düşünce ve Değerlendirmeleri" (*Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, S.1, E.Ü.S.B.F Yay., İzmir, 1982) yazıları, Mehmet Can Doğan'ın "Altı Şair Altı Poetika" başlıklı bir seri yazısı[61], Hakan Sazyek'in *Şiir Üzerine Şiirler* (2001)[62] adlı seçkisi, Alâattin Karaca'nın "Âsaf Hâlet Çelebi'ye Göre Şiir" (*Asaf Hâlet Çelebi Kitabı*, Hece Yay., Ankara, 2003) başlıklı makalesi,

[60] Hakan Sazyek, "Poetika Kavramı ve Yeni Türk Edebiyatında Manzum Poetik Ön Sözler", *Türk Dili*, S. 577, Ocak 2000, s. 10.

[61] Mehmet Doğan, "Altı Şair Altı Poetika", *Yeni Düşünce*, S.461, 462, 463, 464, 465, 466, 467, 468, 31 Ağustos-19 Ekim 1990. "Şiire Mistik Bir Kaynak Arama Çabası:Şiir ve Mabadi", *Son Duvar*, S.1, Mart 1997.

[62] Hakan Sazyek, *Şiir Üzerine Şiirler*, Perşembe Kitapları, İstanbul, 2001.

M. Orhan Okay'ın *Poetika Dersleri* (Hece Yay., Ankara, 2004) adlı kitabı bu tür poetik araştırmalara örnek olarak verilebilir.

Poetikayı şiir sanatıyla ilgili olarak tanımlayıp kullanım alanını belirledikten sonra, terimin ve araştırmanın çerçevesini daha açık olarak çizmek için, şiire ilişkin poetikanın çerçevesine girebilecek konu başlıklarını da -Orhan Okay'ın yolunu izleyerek- şöyle önerebiliriz:

a) Tanımlar (Şiir nedir, şair kimdir sorularına yanıt olabilecek olumlu ya da olumsuz bütün tanımlar. Bu tanımların ortak veya ayrı yönleri. Şiiri diğer sanatlardan ve edebî türlerden ayıran nitelikler. Şiir ve düzyazı. Şiirin ve şairin işlevi, amacı, nitelikleri vb. konular.)

b) Dış yapı (Şairin biçim karşısındaki olumlu ya da olumsuz, gelenekçi ya da modern tavrı. Biçimin tanımı, biçimi oluşturan geleneksel ya da yeni öğeler. Çeşitli nazım biçimleri. Ölçü, uyak, uyak dizilişi. Biçim öğelerinin şiirdeki önemi ve işlevleri. Biçim-içerik uyumu. Şiirin bütünlüğü, uzunluğu, kısalığı vb. konular.)

c) İç yapı (Şiirde içerik, önemi veya önemsizliği. Şiirde anlam. Anlamın açıklığı, kapalılığı. Çokanlamlılık. Şiirde düşünce, duygu ve hayalin yeri. Şiirin konusu. Şairin topluma, politikaya ya da bireye yönelik temaları işlemesi. Şiirin kaynağı ve biçimlenmesinde rol oynayan öğeler: Bilinç, bilinçaltı, akıl/mantık vs. Şiirde gerçek, gerçeküstü, somut, soyut vb. konular)

d) Dil (Şiir dili. Dil anlayışındaki ve kullanımındaki farklılıklar. Şiirin kendine özgü dili var mıdır ya da şiir halkın kullandığı konuşma diliyle mi yazılmalıdır? Dilin yetersizliği. Şiir ve çeviri. Şiirde öyküleme vb. konular.)

e) Şiir ve diğer sanatlar (Şiir ve müzik, şiir ve resim şiir ve sinema. Şiirde müzikaliteyi sağlayan öğeler; âhenk, ritim, eda, ölçü, uyak, durak, alliterasyon, asonans vb. konular.)

f) Şiir, şair ve okuyucu (Şairin okuyucu karşısındaki tavrı. Azınlık ya da çoğunluk için şiir yazma. Okuyucuya değer verme

veya vermeme. Okuyucunun şiir ve şair karşısındaki tavrı. Şiirden anlayan ya da anlamayan okuyucu. Okuyucunun şiirden anlaması için taşıması gereken nitelikler vb. konular.)

Kuşkusuz poetikanın çerçevesine girebilecek bu konu başlıkları değişebilir, bunlara başka başlıklar eklenebilir ya da iç içe geçmeler, başlıklar arasında kaymalar olabilir. Sonuçta şiirle ilgili her konu, poetikanın kapsamı içindedir ve bu çalışmada poetika, **şairlerin şiir sanatıyla ilgili kuramsal yazı ve söyleşileri**yle sınırlandırılarak kullanılacaktır.

C. Türk Edebiyatında Poetika

Poetika ile ilgili çalışmalarda, bu tür yapıtların ilki olarak Aristo'nun *Poetika* (M.Ö. 344)'sı verilir. Bu durumda poetikanın kaynağı Batı'dır. Genel kanı, şiir sanatına ilişkin teoriler olarak değerlendirdiğimiz poetika türündeki yapıt ve yazılara Türk edebiyatında pek fazla rastlanmadığıdır. Ancak edebiyatımızda şiirin, diğer türlere göre daha üstün tutulduğu göz önünde bulundurulduğunda, şair ve yazarların poetik yazı ve yapıtlara niçin pek rağbet etmediklerini açıklamak da zordur. Üstelik Osmanlı'da şiir sanatına ilişkin teorik yazıların az olduğuna ilişkin görüşler de –bu alanda geçmişte fazla bir araştırma yapılmadığından- tartışılabilir bir yargıdır. Çünkü son yıllarda yapılan araştırmalarda Divan edebiyatı döneminde de şiirin sorunlarını ele alan yazı ve yapıtların; hatta manzumelerin -hatırı sayılır ölçüde- bulunduğunu ve bu konudaki kimi yargıların yeniden gözden geçirilmesi gerektiğini göstermektedir. Örneğin Harun Tolasa'nın *Sehi, Latifî, Âşık Çelebi Tezkirelerine Göre 16. Yüzyılda Edebiyat Araştırma ve Eleştirisi* (1983) ve Tahir Üzgör'ün *Türkçe Divan Dîbâceleri* (1990) adlı çalışmaları, Yavuz Bayram'ın *16. Yüzyıl Divan Şiiri'nde Poetika* (1995) adlı yüksek lisans tezi, M. Nur Doğan'ın *Fuzûlî'nin Poetikası* (1997) ve Mahmut Erol Kılıç'ın *Sûfî ve Şiir* (2004) adlı yapıtları ve çeşitli makaleler-

de[63] ortaya çıkarıldığı gibi, Divan şairlerinin divanlarının ön sözlerinde (dîbâce), manzumelerinde ve tezkirelerde şiir hakkındaki görüşlerini dile getirmekten geri durmadıkları ve kimi yönlerden (Örneğin şiirin kapalılığı, özgün bir dili olduğu, dilin yetersizliği, şiirin belli bir okuyucu kitlesine seslendiği vb.) modern şiir teorilerine benzer görüşler ileri sürdükleri görülmektedir. Hatta ileri sürülen düşünceler değerlendirildiğinde, Orta Çağ'da şiir sanatına ilişkin teorilerin Doğu'da Batı'ya oranla daha nitelikli olduğu, bu düşünceye koşut olarak Selçuklu ve Osmanlı dönemi şairlerinin, şiire ilişkin görüşleriyle Batılı şair ve yazarlardan hiç de aşağı kalmadıkları söylenebilir. Ayşe Demirkaynak'ın *İbn Sînâ'nın Poetika'sı Üzerine Bir İnceleme* (2001) başlıklı yüksek lisans tezi, Mahmut Erol Kılıç'ın *Sûfî ve Şiir*'i ve Adonis'in *Arap Poetikası* (Çev. Emrullah İşler, 2004) ile Umberto Eco'nun *Ortaçağ Estetiği'nde Sanat ve Güzellik* adlı yapıtları karşılaştırıldığında Orta Çağ'da, İslâm dünyası ile Batı dünyası arasındaki bu 'nitelik' farkı hemen kendini göstermektedir. Dolayısıyla şiire ilişkin poetikayla ilgili çalışmalarda, genellikle Batı'nın öne çıkarılması konusunda ihtiyatlı davranmak gerekir. Çünkü İslâm'ın doğuşundan sonra özellikle Orta Çağ'da Kur'an metnini incelemeye yönelik olarak Araplarda 'nahiv', 'tefsir' ve 'belâgat' bilimlerinin çok ileri düzeye ulaştığı açıktır ve bu bağlamda şiire ilişkin teorik yapıtlar da önemli bir yer tutar.

Adonis'in *Arap Poetikası* adlı yapıtından öğrendiğimize göre, Arap dünyasında Cahiliye döneminden beri şiirle ilgili değerlendir-

[63] Harun Tolasa, "Klasik Divan Edebiyatımızda Divan Önsözleri (Dîbâceleri): Lamiî Divanı Önsözü ve (Buna Göre) Divan Şiiri Sanat Görüşü", *Journal of Turkish Studies* (Ali Nihad Tarlan Anısı), C. III, Boston 1979; "Divan Şairlerinin Kendi Şiirleri Üzerine Düşünce ve Değerlendirmeleri", *Türk Dili ve Edebiyatı AraştırmalarıDergisi*, S. 1, E.Ü.S.B.F. Yay., İzmir, 1982. Mehmed Bayraktar, "Farabî'nin 'Şiir Sanatının Kanunları' Adlı Risalesi", *A.Ü. İlâhiyat Fakültesi Dergisi*, C. XXXVI, Ankara, 1997. Yaşar Aldemir, "İsmail Hakkı Bursevî'nin Poetikası", **I. Uluslararası İsmail Hakkı Bursevî Sempozyumu Bildirileri** (baskıda); Hakan Sazyek, "Poetika Kavramı ve Yeni Türk Edebiyatında Manzum Poetik Ön Sözler", *Türk Dili*, S. 577, Ocak 2000, s. 10.

meler vardır ve bu dönemde, şiirde esas itibariyle ses/şarkı özelliği ön plânda tutulmaktadır. Gerek Cahiz (ö. 255/868), gerek İbn Râşik, gerek Ebu'l-Ferec, gerekse daha sonra İbn Haldun, Cahiliye döneminde şiirle ses ve müzik arasındaki bağların öne çıkarıldığını belirtirler. Bu bağlamda Cahiliye dönemi Arapları arasında şiiri 'güzel sesle okumak' önemlidir. Nitekim Araplar arasında yaygın olan "Araplar şiiri şarkıyla ölçerler." veya "Şarkı şiirin terazisidir." gibi sözler, Cahiliye dönemi poetikasında şiir-müzik ilişkisinin önemine işaret eder. İslâmiyet'in doğuşuyla birlikte Kur'an ve hadis metinlerinin korunması amacıyla dille ilgili çalışmalar önem kazanır. Bunun sonucunda 'nahiv ilmi' ortaya çıkar. Ebu'l-Esved ed-Duelî (ö.69/688) ile başlayan bu bilim, Halil b. Ahmed el-Ferahidî ile geliştirilir ve Arap dünyasında 'ses bilimi' bu bilgin tarafından kurulur. Gramer, retorik ve müzikte otorite olan, dili bir yapı, bir sistem olarak ele alan, Cahiliye şiirinin müziğini inceleyen Halil b. Ahmed, şiirin vezin kurallarından söz eden ve adına 'aruz ilmi' denilen bilim dalının da kurucusudur. Ayrıca Farabî (ö. 339/950) *Kitâbü'l-Musîka el-Kebîr* adlı yapıtında şiirle müzik arasında köklü ilişkiler bulunduğunu belirtir ve en önemlisi *Şiir Sanatının Kanunları* (*Risâle fî Kavânîni Sınâ'ati'ş-Şi'r*)[64] adlı bir risâlesinde Aristo'nun *Poetika*'sını ele alır.

Yukarıda belirttiğimiz gibi İslâm'ın doğuşuyla birlikte, -başlangıçta bu kutsal metnin dilinin bozulması endişesiyle- Kur'an'ı bir dilsel metin olarak inceleme çalışmaları da hız kazanmıştır. Ebû Ubeyde (ö. 209/824), *Mecâzü'l-Kurân*'ında Kur'an dilinin mecazî kullanımlarını, el-Ferrâ (ö.207/822) *Meâni'l-Kur'ân*'da, gramer ve yapı bakımından üslûbunu inceler. Bunu Câhiz, İbn Kuteybe, er-Rummânî, el-Hattabî gibi bilim adamlarının çalışmaları izler. Böylece kutsal kitabı ele alan bu tür çalışmalar, Arap dünyasında önce dil ve retorik alanında bilimsel gelişmelere yol açmış, ardından da şiir sanatına ilişkin poetik çalışmalara zemin hazırlamıştır. Şiire

[64] Mehmed Bayrakdar, "Fârâbî'nin 'Şiir Sanatının Kanunları' Adlı Risalesi", *Ankara Üniversitesi İlâhiyat Fakültesi Dergisi*, C.XXXVI, Ankara, 1997, s. 45-65.

ilişkin poetik yapıtlara örnek olarak da, Ebû Ubeyde'nin *Nakâ'idu Cerîr ve'l-Ferezdâk,* el-Kureşî'nin *Cemheretu Eş'âri'l-Arab,* el-Eşnandî'nin *Meâni'ş-Şi'r*, Kudâme b. Cafer'in *Nakdu'ş-Şi'r*, Farabî'nin *Risâle fî Kavânîni Sınâ'ati'ş-Şi'r* ve Ebu Hilâl el-Askerî'nin *Kitâbu's-Sınâateyn*'i verilebilir. Bunların yanı sıra el-Curcânî, *Esrâru'l-Belâga* ve *Delâilü'l-İ'câz* adlı yapıtlarında şiir vezin ilişkisi, şiir ve mecâzî dil, şiir ve anlam, şiirin okuyucusu vb. konularda dikkat çekici görüşler ileri sürer[65]. Bunun yanı sıra Aristo'nun *Organon* adlı mantık külliyatının ve *Poetika*'sının İskenderiyeli 'şârih'ler ve Suriyeli Hristiyanlarca çevirilip şerh edilerek incelendiği, İskenderiye'nin Grek düşüncesi ile Doğu düşüncesi arasında bir köprü görevi gördüğü, bu bölgenin önemini yitirmesinden sonra V. yüzyıldan itibaren köprü görevinin Suriye kentlerine doğru kaydığı, Süryanilerin yaptığı şerh ve çevirilerle İslâm dünyasına yayıldığı bilinmektedir[66]. Bu bağlamda Aristo'nun *Poetika*'sının X. yüzyılda Ebû Bişr Mattâ b. Yûnus (ö. 940) tarafından ilk kez Süryaniceden Arapçaya *Kitâbü'ş-Şuarâ* adıyla çevrildiği, ardından Monofozit Hristiyan filozofu Yahya b. Adî (893-974) tarafından *Poetika*'nın Themistius'un şerhi ile birlikte ikinci kez, İshak b. Huneyn (ö. 911) tarafından üçüncü kez Arapçaya çevrildiği, Ebû Bişr Matta'nın çevirisinden çok önce el-Kindî tarafından bir özetinin yapıldığı, Farabî'nin yukarıda adını andığımız *Risâle fî Kavânîni Sınâ'ati'ş-Şi'r* risalesinde bu yapıtı ele aldığı, sonra İbni Sînâ'nın *Fennü'ş-Şi'r* adlı yapıtında Aristo'nun *Poetika*'sından yola çıktığı göz önüne alınırsa Araplarda, Aristo'nun bu yapıtının etkisi ve poetikaya ilişkin çalışmaların önemli bir yer tuttuğu kavranır[67]. Bütün bu çalışmaların, Arap poetikasının doğmasına zemin hazırladığını Adonis şu cümleleriyle belirtir:

---

65 Adonis, *Arap Poetikası*, (Çev. Emrullah İşler), YKY, İstanbul, 2004, s. 42-46.

66 Ayşe Demirkaynak, *İbn Sînâ'nın Poetika'sı Üzerine Bir İnceleme*, Marmara Üniversitesi, Sosyal Bil. Enst. Felsefe ve Din Bilimleri Anabilim Dalı, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2001, s. 29-31.

67 Mehıned Bayrakdar, "Farabî'nin 'Şiir Sanatının Kanunları' Adlı Risalesi", *A.Ü. İlâhiyat Fakültesi Dergisi,* C.XXXVI, Ankara, 1997, s. 60; Ayşe Demirkaynak, *İbn Sînâ'nın Poetika'sı Üzerine Bir İnceleme*, Marmara Üniversitesi, Sosyal Bil. Enst. Felsefe ve Din Bilimleri Anabilim Dalı, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2001, s. 33-38.

"...Kur'ân araştırmaları ise, metin incelemesinde yeni eleştiri esasları, hatta estetik için yeni bir ilim ortaya koymuştur. Böylece yeni bir Arap poetikasının doğmasına zemin hazırlamıştır." [68]

Adonis'in *Arap Poetikası* adlı yapıtından özetlediğimiz bu bilgiler bile, Orta Çağ'da İslâm dünyasında şiire ilişkin poetik çalışmaların Batı'dakilere oranla daha nitelikli olduğunu göstermektedir. Hatta kimi kaynaklarda Arap şiirinin Batı şiiri üzerinde, özellikle Orta Çağ ve sonrasında etkili olduğu ileri sürülmektedir[69]. Kuşkusuz Arap dünyasındaki bu gelişmeler, İslâmiyet'i kabul ettikten sonra, daha çok İran kanalıyla Türk edebiyatına da yansır. Böylece Selçuklu ve Osmanlılarda, temeli İslâm tasavvufu olan ve adına 'Divan şiiri' denilen 'sufî bir şiir' geleneği oluşturulur ve doğallıkla bu gelenek, pratik ürünlerin yanı sıra, şiire ilişkin 'sufî bir poetika' geleneğini de beraberinde getirir. Nitekim Mahmut Erol Kılıç, *Sûfî ve Şiir* adlı incelemesinde Osmanlı şiirinin poetikasının temelde 'tasavvuf'a dayandığını dîbace, tezkire ve manzumelerden verdiği örneklerle kanıtlamaktadır. Buna göre, Osmanlı şiirinin 'sufî poetikası'nın ana kaynağı yine Kur'ân ve hadislerdeki şiir ve şaire ilişkin hükümlerdir. Bu kaynaklardan yola çıkan Muhyiddin İbn Arabî (ö.1240), Osmanlı sufî şiirinin poetik temelini atan en önemli şair bilginlerdendir. O, *el-Fütûhâtü'l-Mekkiye*, *Zahâıru'l-E'lâk Şerhu Tercümânu'l-Eşvâk, Divânu'l-Maârif* gibi pek çok yapıtında şiirle ilgili görüşlerini dile getirmiş ve Osmanlı sufî şiirinin poetikasının kurulmasında önemli katkıları olmuştur.

Bütün sanatlarda olduğu gibi 'sufî şiir'in poetikasını belirleyen asıl öğe de 'gerçeklik'e ilişkin değerlendirmelerdir. Tasavvufa göre, 'zahirî' ve 'batınî' olmak üzere iki tür gerçek vardır. Zahirî (görünen) gerçekler, duyu organlarıyla algılanabilen evrendir. Buna tasavvufta 'âlemü'l-hiss', halk dilinde 'yalan dünya' denir. Diğeri ise, ancak 'keşf ve murakabe' yoluyla kavranabilen batınî (iç, giz-

[68] Adonis, *Arap Poetikası*, (Çev. Emrullah İşler), YKY, İstanbul, 2004, s. 47.

[69] Abdurrahman Bedevî, *Batı Düşüncesinin Oluşumunda İslâm'ın Rolü*, (Çev. Muharrem Tan), İz Yay., İstanbul, 2002, s. 13-18.

li) gerçektir. Buna da tasavvufta 'âlemü't-temsil', halk dilinde 'öte dünya' adı verilir. Sufî şiir poetikasına göre, asıl gerçek, duyularla kavranabilen bu dünya (âlemü'l-hiss), değil öte dünya denilen 'âlemü't-temsil'dir. Bu dünya (âlemü'l-hiss), beş duyu ile algılanamayan, görünmeyen öte dünyanın yansımasıdır, gölgesidir. Sufînin amacı, bu dünyaya ait hayal perdesini kaldırıp, fiziksel dünyanın ötesini algılamak; böylece asıl gerçeğe (mânâ) ulaşmaktır[70]. İşte sufî şiirin poetikasını belirleyen de bu 'gerçeklik' anlayışıdır. Bu temel felsefeden yola çıkarak sufî poetikanın ana çerçevesi hakkında şunlar söylenebilir:

Sufî poetika Kur'ân ve çeşitli hadislerde de belirtildiği gibi helâl ve haram şiir ayrımını benimser. Örneğin "*Şüphesiz şiirin bazısında hikmet...*" ve "*...bazısında sihir vardır.*"[71] hadislerine göre, kaynağı Tanrısal ilhâm (ilhâm-ı rabbanî) olan şiir hikmet taşır, nefsanî arzular olan şiir ise 'sihir'dir. Bu ayırım sonucunda şiirin asıl amacının duyularla algılanan dünyevî gerçek değil, ancak iç gözüyle sezilen ilâhî gerçekler olduğu vurgulanır. Sufî şiir poetikasında en önemli öğe olan ve 'mânâ' denilen şey de 'ilâhî gerçeklik bilgisi' olsa gerektir; bu gerçek (âlemü't-temsil), yatay düzlemde değil içte bulunur, derinlerde ve gizlidir, metafizik karakter taşır, duyularla algılanmaz, keşfedilmesi gerekir. Bundan dolayı İbn Arabi, şiirin konusunun kelâmî konular değil, daha çok iç gözle görülen ve iç kulakla duyulanlar[72] olduğunu söyler. İbn Arabî'nin "*... Ne geldiyse dilime, hepsinde O'nu söyledim O'nu.*"[73], İsmail Hakkı Bursevî'nin "*Hakkiyâ Hakdan haber ver halka kim/Mahzar-ı Hak oldu Hakkın kulları*"[74], Mevlâna'nın "*Bağ, gül, bülbül, sevgili, semâ/Hepsi bahanedir maksûd ancak O'dur O*"[75], Yunus Emre'nin

---

70 Walter G. Andrews, *Şiirin Sesi, Toplumun Şarkısı*, İletişim Yay., İstanbul, 2001, s. 86-87.

71 Mahmut Erol Kılıç, *Sufî ve Şiir*, İnsan Yay., İstanbul, 2004, s. 24.

72 Kılıç, *a.g.e.*, s. 53.

73 Kılıç, *a.g.e.*, s. 58.

74 Kılıç, *a.g.e.*, s. 66.

75 Kılıç, *a.g.e.*, s. 74.

"*Yunus'un sözü şiirden amma aslı Kitap'tan*"[76], Hikmetî'nin "*Şiir hikmettir dahi kenz-i Hüdâ demiş resûl*"[77] gibi söz ve dizeleri, sufî şiirde asıl gerçekliğin 'sûret âlemi'ne ait değil 'mânâ âlemi'ne ait olduğunu gösterir. Dolayısıyla bu şiirin poetikasında 'ilâhî gerçeklik'i yansıtma, temel prensiptir. Bu açıdan sufî poetikasında şairin 'tercümânü'l-gayb (bilinmeyenin tercümanı)' veya 'lisânü'l-gayb (bilinmeyenin dili)' olarak nitelendirilmesi, gerçek şiirin ilâhî kaynaklı ve 'sırrî' olduğuna işaret eder. Sonuçta şiirin asıl öğesi olan 'mânâ' da bu kaynaktan çıkar. Burada Arapçadaki 'şeare' kökünün anlamından hareketle şairin "*tabiat üstü sihrî bilgiye sahip olan (sezişle bilen)*" diye tanımlandığı anımsanmalıdır[78].

Şiire konu olan mânâ, duyularla kavranamayan Tanrısal kaynaklı ve sırrî olduğuna göre, bu mânâyı elde edebilmek, şiir dilince söylersek 'mânâ incisini denizden çıkarabilmek' için şairlerde özel ve üstün yeteneklerin bulunması gerekir. Dolayısıyla sufî poetikada şairler, mânâ âlemine nüfuz edebilmek için Tanrı tarafından özel ve üstün yeteneklerle donatılmış kişilerdir. Tasavvufî bağlamda 'aşk ehli', 'hâl ehli','dil ehli' veya 'arif' olmak, sufî şairin en önemli niteliğidir. Nitekim Nesimî'nin "*Sırr-ı ezel oldu âşkâra/Ârif nice eylesin müdâra*"[79] beyti ve Şeyh Galip'in "*Şair deme ehl-i dil demektir*"[80] dizesi şairde aranan en önemli tasavvufî niteliği özetler.

Sufî şiir poetikasında şiirin nasıllığı da önemli yer tutar. Bu şiirde mânâ, derin, gizli, keşfedilmesi gereken ve üstelik duyularla kavranamayan Tanrısal kaynaklı bir özdür; ancak şairin bu özü anlatabileceği sözcükler ise, duyular evrenine aittir. Böyle bir durumda şairin, şiirini dünyevî sözcüklerle ifade etmekten ve 'mecazî bir dil' kullanmaktan başka çaresi yoktur. Dolayısıyla bu şiirin dili mecaza dayanır. Öte yandan İbn Arabi'nin de belirttiği gibi şiirde 'ic-

[76] Kılıç, *a.g.e.*, s. 80.
[77] Kılıç, *a.g.e*, s. 105.
[78] Metin Kayahan Özgül, "Şiir, Şair ve Sair", *Hece Dergisi*, S.53-54-55, Mayıs-Haziran –Temmuz, 2001, s. 215.
[79] Kılıç, *Sufi ve Şiir*, İnsan Yay., İstanbul, 2004, s. 100.
[80] Kılıç, *a.g.e.*, s. 111.

mal (kısa ve öz anlatım)' esastır; aksine 'beyan ve tafsil (açıklamaya, yorumlamaya)'e yer yoktur. Bunun yanı sıra, rumuz kullanma (remz), gizleme, bilmece yapma (lugaz), örtme ve başka anlam kasdetme (tevriye)[81] şiir dilinin nasıllığına ilişkin niteliklerdir ve bunların hepsi, kaynağı ve kullandığı dünyevî dilden dolayı, kapalı ve örtük bir ifadeye işaret eder. Sonuç olarak 'anlamca kapalılık/örtüklük/gizlilik', 'kısa ve öz ifade', 'özgün bir dil', sufî şiirin temel özellikleridir. Nitekim kimi şairler çeşitli beyitlerde, günlük dilin dışında özel bir dile sahip olduklarını da belirtirler ve genellikle bu özgün dile, 'kuş dili' adı verilir. Örneğin Yunus Emre, şiir dilinin bu niteliğini şu dizelerinde ifade eder:

"Ben bir acep ile vardım
Benim dilim kuş dilidir
Kimse hâlim bilmez benim
Benim ilim dost ilidir"[82]

Benzer bir düşünceyi Niyazi-i Mısrî, *"Dilâ bu mantıku't-tayrı fesahat ehli anlamaz/Bunu ancak ya Attar u yahud Tayyar olandan sor"* ve *"Mantıku't-tayr'ın lügat-ı mutlakından söyleriz/Herkes anlamaz bizi bizler muamma olmuşuz"*[83] beyitlerinde dile getirir. Hatta kimi kez şairler, kendilerine verilen bu dilin bile Tanrısal gerçekliği, mânâyı ifade etmede yetersiz kaldığından şikâyet ederler. Mevlâna'nın şu dizeleri bu anlayışın en güzel örneğidir:

"Ey dil ile söylenen söz
Ben ne zaman senden kurtulacağım da
Mârifet güneşinin ışığı ile gerçek Padişah'ı bulacağım
Dilden de, kıt'adan da, şiirden de bıktım artık!..."[84]

---

[81] Kılıç, *a.g.e.*, s. 53.
[82] Kılıç, *a.g.e.*, s. 119.
[83] Kılıç, *a.g.e.*, s. 120.
[84] Kılıç, *Sufî ve Şiir*, İnsan Yay., İstanbul, 2004 , s. 158.

"Tanrı, şiir için kâfiye aramaktan başka bir dert vermediydi bana
Nihayet ondan da kurtardı beni
Şu şiiri al da eski bir şiir parçası gibi yırt gitsin
Mânâlar, zaten harfe, havaya sığmıyor" [85]

Sufî poetika, şiir ve şaire ilişkin ilkelerin yanı sıra 'şiir okuyucusu'nda bulunması gereken nitelikleri de belirler. Her şeyden önce sufî şiir, herkesin anlayabileceği bir şiir değildir. Niyazî Mısrî'nin *"Herkes anlamaz bizi biz ki muammâ olmuşuz"*[86] dizesi bu görüşü açık bir biçimde dile getirir. Aynı doğrultuda Ahmed Paşa, ancak mânâ denizinde dalgıç olanların bu şiirleri anlayabileceğini *"Bir senâ dürrün çıkardı bahr-ı tab'ım mevci kim/Can verir gavvâs olan dürr-i nâ-yâb üstüne"*[87] beytiyle ifade eder. Mehmed Şâfî'nin *"Ârif-i Hak olmayan bilmez bu remzin neydiğin/Zühd ile yâr olmazız bil, yâr olan aşkdır bize"* [88] beytinde belirttiği gibi bu şiirin okuyucusunun da tasavvufî anlamda aşk ehli, ârif olması gerekir. Aksi durumda bu niteliğe sahip olmayan okuyucu, şiirde kastedilen anlamı anlayamayacak ya da yanlış yorumlayacaktır. Yunus Emre şu dizelerinde şiir-okuyucu ilişkisi hakkında şöyle der:

"Bizüm sevdiğümüz Hak'dur
Bu halka göz ü kaş gelür"[89]

Bu bağlamda Yahya Kemal'in *"Esrâr-ı nazmı şerh edemez akl-ı dünyevî/Eflâke perr ü bâl açan efkâr söylesin"*[90] dizeleri, Divan şiirinin okuyucusunun da bu şiiri anlayabilecek bir birikime sahip olması gerektiğini, bu şiirin 'dünyevî akıl' denilen kavrayış aracıyla çözülemeyeceğini vurgular. O hâlde sufî poetikaya göre, şiir oku-

[85] Kılıç, *a.g.e.*, s. 72.
[86] Kılıç, *a.g.e.*, s. 156.
[87] Kılıç, *a.g.e.*, s. 94.
[88] Kılıç, *a.g.e.*, s. 147.
[89] Kılıç, *a.g.e.*, s. 146.
[90] Kılıç, *a.g.e.*, s. 121.

yucusunda bulunması gereken en önemli nitelik, iç göz ve iç kulağa sahip olmaktır. Bu şiirler herkese değil, yalnız söz konusu niteliklere sahip okuyuculara seslenir.

Bu bilgiler, -Orta Çağ Batısında şiirin değeri/değersizliği tartışılırken; hatta şiir pek kabul bile görmezken- Osmanlı şairlerinin, şiirlerini sağlam bir poetik zemin üzerine kurduklarını ve pek çok açıdan modern poetikalardaki kimi görüşleri o dönemde dillendirdiklerini göstermektedir. Çünkü özellikle sembolist ve sürrealistlerin ancak XIX ve XX. yüzyıllarda ulaşabildikleri, anlamın kapalı olması, şiirde aklın sınırları dışına çıkma çabası ve dilin yetersizliği gibi poetik düşünceler, bundan çağlar önce sufî şairler tarafından kendi felsefelerine uygun biçimde sistemleştirilmiştir. Dolayısıyla Osmanlı'da şiir felsefesinin ya da poetikanın pek gelişmediğini söylemek, Divan şiirinin poetikası üzerine çalışmalar arttıkça daha tartışılır bir yargı olacak, bunun yanı sıra Divan şiirinin poetikası ile modern poetikalar karşılaştırıldığında büyük olasılıkla ilginç benzerlikler saptanacaktır. Bu durumda modern Türk şiirinin poetik kaynaklarını -hatta modern dünya şiirinin poetik kaynaklarını- yalnızca Batı'da aramanın yanıltıcı olabileceği düşünülmelidir.

XIX. yüzyıl, Osmanlı toplum yapısında ve düşüncesinde büyük kırılmaların yaşanmaya başlandığı bir dönemdir. Bu kırılma, edebiyat ve dolayısıyla şiir anlayışında da kendini gösterir. Şair ve yazarlar, her ne denli müstakil anlamda bir poetik yapıt kaleme almamışlarsa da, Tanzimat döneminden itibaren kaleme aldıkları çoğu yapıt ve yazılarında öncelikle Divan edebiyatının poetikasını hedef alırlar. Tanzimat döneminde yazılan ve yeni bir edebiyat anlayışının kendine yer açmak amacıyla kendinden öncekini eleştirdiği yapıt ve yazılar da bir bakıma poetikadır. Bu bağlamda Namık Kemal, Ziya Paşa ve daha sonra Recaizade Mahmut Ekrem başta olmak üzere, Tanzimat dönemi yazar ve şairlerinin bu tür düşünceleri içeren yazı ve yapıtları o dönemin poetikasını saptamamıza yarayacak kaynaklardır[91].

[91] Bkz. Hakan Sazyek, "Poetika Kavramı ve Yeni Türk edebiyatında Manzum Poetik Ön Sözler", *Türk Dili*, S. 577, Ocak 2000, s. 10-22.

Namık Kemal ve Ziya Paşa gibi Tanzimat dönemi şairlerinin, Divan şiiri poetikasını eleştirirken hedef aldıkları en önemli konu, Divan şairlerinin gerçeklik anlayışıdır. Daha önce de değinildiği gibi, Divan şairleri, şiirlerinde akılla ve duyu organlarıyla kavranabilen 'nesnel gerçeklik'i yansıtmayı amaçlamamışlardır. Onların dile getirmek istedikleri genelde metafizik karakter taşıyan ilâhî gerçekliktir. Oysa Namık Kemal ve kuşağı, asıl gerçekliğin, duyular, bilim ve akılla kavranabilen nesnel gerçeklik olduğu düşüncesindedir ve Divan şairlerini nesnel gerçekliği çarpıttıkları, dünyevî gerçekten koptukları için kıyasıya eleştirirler. Bu yolda en sert eleştiriler ise Namık Kemal'den gelir. O, *Tahrib-i Harâbât*, *Takip*, *İrfan Paşaya Mektup*, *Mukaddime-i Celâl* gibi yapıtları ile "Lisân-ı Osmânî'nin Edebiyatı Hakkında Bazı Mülâhazâtı Şâmildir"[92] , "Bahâr-ı Dâniş Ön sözü" (1874), "İntibah Ön sözü" (1880) başlıklı yazılarında, edebiyat ve kimi edebî türlere ilişkin görüşlerini dile getirmiş ve çoğu yazısında Divan edebiyatını gerçekten ve doğadan kopuk, akıl dışı abartmalarla dolu olduğu için eleştirmiştir. "Mukaddime-i Celâl"deki şu sözler Namık Kemal ve kuşağının 'gerçeklik' anlayışındaki kırılmayı çarpıcı biçimde özetlemektedir:

"Şiirimiz ise –ekser Münâcât ve Na'tler ve birkaç ufak mesnevî ile güzel Müfredler istisnâ olunduğu hâlde- hakîkat ü tabiat âlemlerinden hâric bir cihân-ı evhâmdan iktibas birtakım nâ-merbut tasavvurlardan ibaret idi."[93]

Bu cümleler, Namık Kemal'in Divan şiirini esas itibariyle gerçek ve görünen dünyadan kopuk, yaşamın dışında, kuruntular dünyasını yansıtan bir şiir olarak gördüğünü kanıtlamanın yanında, gerçekliği yalnızca görünen dünya ile sınırlandırdığını, dolayısıyla sufî şiirin gerçeklik anlayışını temelden reddettiğini de bildirir. Bunun sonucunda Kemal ve kuşağı, sırayla bu gerçekliği yansıtan me-

[92] *Tasvîr-i Efkâr*, nr. 416, 417, 16 Rebiü'l-âhir 1283(1866), 19 Rebiü'l-âhir 1283(1866).

[93] Önder Göçgün, *Namık Kemal*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay., Ankara, 1987, s. 112.

cazî dili ve semboller dünyasını da 'gerçek dışı' olduğunu ileri sürerek reddeder. Nitekim yine "Mukaddime-i Celâl"deki şu satırlar, bu kuşağın poetik tavrını yansıtmak bakımından anlamlıdır:

"Divanlarımızdan biri mütâla'a olunurken, insan muhtevî olduğu hayâlâtı zihninde tecessüm etdirse, etrâfını ma'den elli, deniz gönüllü, ayağını Zuhal'in tepesine basmış,hançerini Mirrîh'in göğsüne saplamış memdûhlar, feleği tersine çevirmiş de kadeh diye önüne koymuş, Cehennem'i alevlendirmiş de dağ diye göğsüne yapışdırmış, bağırdıkça arş-ı a'lâ sarsılır ağladıkça dünya kan tufanlarına gark olur âşıklar, boyu serviden uzun, beli kıldan ince, ağzı zerreden ufak, kılıç kaşlı, kargı kirpikli, geyik gözlü, yılan saçlı maşûkalarla mâl-â-mâl göreceğinden kendini devler, gulyabaniler âleminde zanneder."[94]

Namık Kemal ve kuşağı, bir yandan sufî şiirin gerçeklik anlayışını yıkmaya çalışırken, bir yandan da bu gerçekliğin yerine yeni bir gerçeklik koymaya çalışırlar. Bu gerçeklik, en genel anlamda duyularla kavranabilen, akla seslenen, bu dünyaya ilişkin gerçekliktir; ancak dar anlamda 'toplumsal yaşam'dır. Dolayısıyla Tanzimat'ın ilk kuşağında edebiyatın asıl amacı, 'toplumsal sorunlar'ı yansıtmak ve toplumu eğitmektir. Bu nedenle söz konusu dönemde kaleme alınan çoğu şiirde, sufîlerce 'yalan dünya' diye nitelenen gerçeklikle ilgili 'toplumsal temalar' geniş yer tutar. Aynı doğrultuda dil ve semboller dünyası da değişir. Örneğin Namık Kemal ve Şinasi'nin şiirlerinde, dinsel ve tasavvufî semboller, dinsel ve tasavvufî anlamlarından uzaklaşarak, toplumsal ve siyasal bir içerik kazanmaya başlar.

Tanzimat'ın ikinci kuşağından Recaîzade Mahmut Ekrem ise, *Talîm-i Edebiyât* (1879), *Takdîr-i Elhân* (1886) ve *III. Zemzeme* (1885) Önsözü, gibi yapıtlarında ilk kuşağın gerçeklik anlayışını daha da genişletir. Ona göre *"Sanatın maksadı güzellikdir."*[95] ve

[94] Göçgün, *Namık Kemal*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay., Ankara, 1987, s. 112, 114.
[95] İsmail Parlatır, *Recâî-zade Mahmut Ekrem*, Atatürk Kültür Merkezi, Ankara, 1995, s. 62.

"*Zerrâtdan şumûsa kadar her güzel şey şiirdir.*"[96]. Ekrem'in bu anlayışı, Servet-i Fünûn şiirinin poetikasını belirleyen ana ilkedir denilebilir. Böylece ilk kuşağın toplumsal mesaj nitelikli gerçeklik anlayışına karşılık, Servet-i Fünûncular 'güzellik'i koyarlar. Ancak unutmamalıdır ki, Recaîzade'nin amaçladığı 'güzellik' de duyularla kavranabilen, kavranmak için 'iç göz' ve 'iç kulak'a gereksinim duyulmayan bir güzelliktir.

İkinci Meşrutiyet'ten sonra, ulusçuluk akımının güçlenmesine koşut biçimde, halk şiiri öne çıkarılmaya başlanır. Bunun sonucunda hece-aruz ve dilde sadeleşmeye ilişkin tartışmalar[97], Türk poetikasının ana sorunu hâline gelir. Ziya Gökalp'ın önce "Ortaç", sonra da "Sanat" başlığıyla yayımlanan şiirindeki şu dörtlük, o dönemde şiirle ilgili tartışmaları da bir bakıma özetler niteliktedir:

"*Aruz sizin olsun, hece bizimdir*
Halkın söylediği Türkçe bizimdir,
Leyl sizin, şeb sizin, gece bizimdir,
Değildir bir mâna üç ad'a muhtaç." [98]

Çoğunlukla şiirin özüyle, felsefesiyle ilgili olmayan ve genelde biçimi ilgilendiren bu tartışmalar, Cumhuriyet'e değin sürer[99].

Aruz-hece tartışmalarının Türk şiir poetikasının gündemini işgâl ettiği bir dönemde[100], Ahmet Haşim, 1921'de *Dergâh* dergisinde yayımladığı "Şiirde Mânâ"[101] başlıklı yazısıyla Cumhuriyet dö-

---

96 Parlatır, *a.g.e.*, s. 67.

97 Bkz. Hasan Kolcu, *Türk Edebiyatında Aruz-Hece Tartışmaları*, Ankara, 1993.

98 Bilge Ercilasun, *İkinci Meşrutiyet Devrinde Tenkit*, Türk kültürünü Araştırma Enstitüsü, Ankara, 1995, s. 227.

99 Bkz. Âlim Kahraman, *Mütâreke ve Millî Mücadele (1918-1922) Dönemi Edebiyat Dergilerinde Edebî Eleştiri*, İstanbul Ünv. Sosyal Bil. Enst., Gazetecilik Bilim Dalı, Basılmamış Doktora Tezi, İstanbul, 2000.

100 Bkz. Mehmet Doğan, *1921-1941Yılları Arası Şiir Tartışmaları*, Ankara Ünv., Sosyal Bil. Enst. Türk Dili ve Edebiyatı (Yeni Türk Edebiyatı) Anabilim Dalı, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 1995.

101 *Dergâh*, C.I, S. 8, 5 Ağustos 1337/1921, s. 113-114.

nemi şiir poetikalarına, -referans olma ya da karşı çıkma bağlamında- yön veren ilk çıkışı yapar. Daha sonra *Piyale* (1926) adlı kitabının önüne "Şiir Hakkında Bazı Mülâhazalar" başlığıyla koyduğu bu yazısında Haşim, şiirde 'anlam', 'açıklık-kapalılık', 'şiir-okur ilişkisi' vb. konular üzerinde durur ve 'müzik'i şiiri düzyazıdan ayıran en önemli öğe olarak ele alır. Bu yazı, Türk edebiyatında İkinci Meşrutiyet'ten sonra, şiiri çoğunlukla siyasal tartışmalar doğrultusunda, Divan şiiri-halk şiiri, aruz-hece ve sade dil bağlamında değerlendirenlerin dışında, şiirin içinde kalarak ele alan ve şiiri araç olarak görmeyen ilk ciddî şair poetikasıdır[102]. Bu poetikanın etkisi, kimi görüşleri bakımından İkinci Yeni'ye değin uzanır.

1920'li yıllardan itibaren şiire ilişkin görüşleriyle Türk edebiyatında etkili olan bir başka şair, Yahya Kemal'dir. O, Cumhuriyet'in ilk döneminde kaleme aldığı pek çok yazıda ve kendisiyle yapılan çeşitli söyleşilerde[103] şiiri yeniden tanımlamaya çalışır. Şiirde müziği, dili, duyguyu öne çıkaran düşünceleriyle Haşim'e yaklaşır. Ancak, Cumhuriyet dönemi poetikasında ona ayrıcalıklı bir yer kazandıran asıl girişimi, hem pratik hem de poetik anlamda, Tanzimat'tan sonra gelenekten kopan Türk şiirini yeniden gelenek zincirine bağlamasıdır.

Cumhuriyet'in ilk döneminde, Yahya Kemal ve Ahmet Haşim, 'saf şiir' anlayışında ve 'şâirânelik' noktasında birleşirken, Nazım Hikmet çeşitli yazılarında, bu bireyci anlayışı eleştiren 'Toplumcu Gerçekçi' şiir poetikasını ortaya koyar. Poetikasında 'şairâne yaradılış'a yer vermez, duygudan çok düşünceyi öne çıkarır, soyuttan değil somuttan, bireysel duyarlıktan değil toplumsal sorunların dile getirilmesinden ve 'toplumsal mesaj'dan yanadır. Nazım Hikmet, şiirde biçim ve âhenk anlayışını da bu çerçeve içinde belirler.

---

[102] Okay, *Poetika Dersleri*, Hece Yay., Ankara, 2004, s. 92-131; Doğan, "Nasıl İstersen Öyle Dinle", *Yeni Düşünce*, S.462, 7 Eylül 1990.

[103] Doğan, *1921-1941Yılları Arası Şiir Tartışmaları*, Ankara Ünv., Sosyal Bil. Enst. Türk Dili ve Edebiyatı (Yeni Türk Edebiyatı) Anabilim Dalı, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 1995, s. 15-22.

Kendi deyişiyle "*Köylü ve çoban iktisadiyatının muttarit sesleri yerine, şehrin muazzam senfonisi*" [104]ni şiire yerleştirmeye çalışır. Bu düşünceleriyle, dönemin diğer etkin şairleri olan Ahmet Haşim, Yahya Kemal ve Necip Fazıl Kısakürek'ten ayrılır ve Marksist estetik doğrultusunda kurduğu 'Toplumcu Gerçekçi poetika' ile Cumhuriyet dönemi Türk şiirinde özellikle 1940 kuşağı diye bilinen şairler üzerinde etkili olur[105].

Şiir hakkındaki görüşleriyle Cumhuriyet dönemi poetikasında anılması gereken bir başka şair, Ahmet Hamdi Tanpınar'dır. "Antalyalı Genç Kıza Mektup" başta olmak üzere, *Edebiyat Üzerine Makaleler* (1969) ve *Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Mektupları* (1975), Tanınar'ın poetikasını belirlemede başvurulacak başlıca yazı ve yapıtlardır[106]. Şair, poetikasını Bergson ve Freud'dan aldığı 'zaman' ve 'rüya' kavramları üzerine kurmuştur denilebilir. Şiiri, insanı zaman ve mekânın (somut gerçekliğin) dışına çıkaran bir çeşit rüya, ruh hâli olarak tanımlayan Tanpınar, bu düşüncesiyle duyularla kavranabilen gerçeklik anlayışından uzaklaşır ve 'iç gerçeklik'i esas alan poetikaya yaklaşır. Şiirde müziği, dilde ve biçimde mükemmelliği öne çıkaran düşünceleriyle Ahmet Haşim ve Yahya Kemal'e yakın durur.

Orhan Veli Kanık ve arkadaşları, Cumhuriyet döneminde oluşturdukları ve Garip Hareketi ya da Birinci Yeni diye anılan şiir hareketiyle yeni bir çıkış yaparlar. Orhan Veli tarafından kaleme alınan ve önce bir dizi hâlinde *Varlık* dergisinde yayımlanan[107] daha sonra da 1941'de basılan *Garip*'in ön sözünde yer alan yazı, bu hareketin poetikasıdır[108]. Şiirin içerik, biçim ve diline ilişkin düşün-

---

[104] Doğan, *1921-1941Yılları Arası Şiir Tartışmaları*, Ankara Ünv., Sosyal Bil. Enst. Türk Dili ve Edebiyatı (Yeni Türk Edebiyatı) Anabilim Dalı, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara, s. 97.

[105] Doğan, *a.g.t.*, s. 25-29.

[106] Ayrıca bkz. Doğan, *a.g.t.*, s. 30-37. Doğan, "Baksak Aynalara:Tanpınar", *Yeni Düşünce*, S.464, 21 Eylül 1990. Okay, *a.g.e.*, s. 69-85.

[107] Hakan Sazyek, *Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde Garip Hareketi*, İş Bankası Yay., Ankara, 1999, s. 38-39, 51-52.

celeriyle gerek o dönemdeki, gerekse daha önceki poetikalara karşı çıkış niteliği taşıyan Garip poetikası, Cumhuriyet dönemi Türk şiir poetikasında 1940-50 arasında etkili olur. Orhan Veli ve arkadaşları, şairâneliğe, ayrı bir şiir diline, geleneksel biçim öğelerine, şiirin doğallığını engelleyen söz ve anlam sanatlarına karşı çıkarak, Ahmet Haşim, Yahya Kemal, Ahmet Hamdi Tanpınar, Necip Fazıl Kısakürek ve Asaf Hâlet Çelebi'nin poetik çizgisinden ayrılırlar. Poetikalarının ana kaynağı, 'iç' değil 'dış gerçeklik'tir ve şiirin toplumsal bir işlevi olması gerektiğini savunurlar. Bu bakımdan poetik anlamda 'Toplumcu Gerçekçi' anlayışa yakındırlar .

Necip Fazıl Kısakürek, "Poetika" başlıklı müstakil bir poetikaya sahip bir şair olarak ve şiir anlayışını "*mutlak hakikati arama*" sözüyle 'dinsel temel' üzerine kurarak Cumhuriyet dönemi poetikasında kendine apayrı bir yer açar. Hatta bu bakımdan Tanzimat'tan beri süregelen ve genelde 'din dışı' bir gerçeklik anlayışına bağlı kalan poetikalara da -Cumhuriyet döneminde- bir ilk tepki niteliğindedir. Necip Fazıl'ın "Poetika"sı, önce 1946'da *Büyük Doğu* dergisinde yayımlanır, sonra da ilk kez 1955'te *Sonsuzluk Kervanı*'nda bütünleşir. Bu poetikada şair, sırasıyla "Şair, Şiir, Şiirde Usûl, Şiirde Gaye, Şiirin Unsurları, Şiirde Kütük ve Nakış, Şiirde Şekil ve Kalıp, Şiirde İç Şekil, Şiir ve Cemiyet, Şiir ve Hayat, Şiir ve Din, Müsbet İlimler, Şiir ve Devlet" konularına değinir[109]. Bu konuların hepsini ele alışta 'mistik karakter' sürekli öne çıkmaktadır. Bununla beraber, şiirselliğe, biçime, dile verdiği önemle de Yahya Kemal, Ahmet Hamdi Tanpınar ve Asaf Hâlet Çelebi'nin poetika çizgisindedir.

Müstakil bir poetikası olmamakla beraber, Asaf Hâlet Çelebi, "Benim Gözümle Şiir Davası" başlıklı, 1954 yılında *İstanbul* dergisinde yayımlanan[110] yazılarıyla Cumhuriyet dönemi poetikasında

---

[108] Garip poetikası hk.da bkz. Okay, *Poetika Dersleri*, Hece Yay., Ankara, 2004, s. 30-81; Doğan, *a.g.t.*, s. 59-62. Doğan, "Talihsiz Bir Dönemin Şairi", *Yeni Düşünce*, S.463, 14 Eylül 1990. Sazyek, *a.g.e.*, s. 83-119.

[109] Poetikası hk.da bkz. Okay, *Poetika Dersleri*, Hece Yay., Ankara, 2004, s. 138-211.

[110] Bu yazılar için bkz. Asaf Hâlet Çelebi, *Bütün Yazıları* (Haz. Hakan Sazyek), YKY, İstanbul, 1998, s. 145-175.

kendine ayrı bir yer edinmiştir[111]. Her ne denli şiirlerine yönelik eleştirilere yanıt vermek amacıyla yazılmış olsa da, bu poetika genel anlamda 'saf şiir' anlayışı çerçevesinde değerlendirilmelidir. Çelebi, şiirin tanımı, kaynağı, anlam ve açıklık, biçim, âhenk, dil gibi konularda çoğu kez Ahmet Haşim'e yaklaşır. Yazılarından anlaşıldığı kadarıyla dönemindeki 'Toplumcu Gerçekçi' ve 'Garip' şairlerinin poetik anlayışından oldukça uzak görünmektedir. O da esas itibariyle dış gerçeklikten çok 'iç gerçeklik'e, soyuta önem verir, şiiri araç olarak kabul eden poetik anlayışlara karşıdır.

Ahmet Haşim, Yahya Kemal, Ahmet Hamdi Tanpınar, Necip Fazıl Kısakürek, Asaf Hâlet Çelebi, poetikalarında somuttan çok 'soyut'a, 'iç'e, akıldan çok 'sezgi'ye önem verirler; bu açıdan 'soyut gerçeklik' anlayışına bağlı bir poetika geliştirmişlerdir denilebilir. Onların poetikası genelde 'saf şiir' ve 'sembolist' poetikadan da izler taşır. Geleneği inkâr etmezler; hatta çoğu kez uygulamaları ve kuramsal düşünceleriyle kimi açılardan Divan şiiri geleneğine ulanabilirler. Ancak bunlardan Necip Fazıl Kısakürek, "Poetika"sıyla kimi farklılıklara karşın 'sufî poetika'nın Cumhuriyet dönemindeki ilk izleyicisidir denilebilir. Çünkü Kısakürek'in poetikası da sufî şiirin poetikası gibi dinsel bir temel üzerine kurulmuştur. İç gerçekliği göz önüne alan bu şairlerin yanı sıra Nazım Hikmet ve Garip şairleri dış gerçekliği savunan poetikalarıyla Cumhuriyet dönemi şiir anlayışlarına damgasını vurmuştur.

Bunların dışında çağdaş Türk şiirindeki başlıca poetik yapıtlara örnek olarak Salah Birsel *Şiirin İlkeleri* (1952), Attila İlhan *Gerçekçilik Savaşı* (1980), *İkinci Yeni Savaşı* (1983), İsmet Özel *Şiir Okuma Klavuzu* (1980), Gülten Akın *Şiiri Düzde Kuşatmak* (1983), Oktay Rifat *Şiir Konuşması* (1992) verilebilir. Ayrıca İkinci Yeni şairlerinden İlhan Berk, Sezai Karakoç, Cemal Süreya, Turgut Uyar, Ece Ayhan ve Edip Cansever çeşitli yazı ve yapıtlarında şiire ilişkin görüşlerini dile getirmişlerdir. Bu bakımdan anılan şairlerin yazı ve yapıtları, çağdaş Türk şiirinin poetikasında önemli bir yere sahiptir.

[111] Poetikası hk.da bkz. Doğan, "Bakanlar Bana Gövdemi Görürler",*Yeni Düşünce*, S.465, 28 Eylül 1990. Alâattin Karaca, "Asaf Hâlet Çelebi'ye Göre Şiir", *Asaf Hâlet Çelebi Kitabı*, Hece Yay., Ankara, 2003, s. 73-93.

Tanzimat'tan sonra, gerçek dışılık, yaşamdan ve toplumdan uzaklık, halkın dilinden kopukluk, anlaşılmazlık gibi nedenler ileri sürülerek Divan edebiyatına ve sufî poetikaya karşı alınan tavır, 'yeni bir poetik çizgi'nin doğmasına yol açmış ve bu yeni çizgi, istisnalar dışında, çoğu kez de sanat dışı, toplumsal koşulların veya ideolojik bakışların etkisiyle Cumhuriyet sonrasına değin sürüp gelmiştir. Bu çerçevede kimi kez toplumsal olgular, kimi kez bu dünyaya ait güzellikler, kimi kez insan psikolojisi, sufî şiirin metafizik gerçekliğinin karşısına konulmak istenmiş, şiir dili ve hatta biçimi de bu gerçeklik anlayışına göre ayarlanmaya çalışılmıştır. O hâlde, bütün dünyada olduğu gibi, Eflatun ve Aristo'dan bu yana, Türk şiirinin poetikasını belirleyen ana öğe de 'gerçekliğe bakış'tır. Çünkü şiirin dilini, imge dünyasını, biçimini; kısacası poetikasını belirleyen bu ana öğedir. Dolayısıyla Türk şiirinin poetikası da Divan edebiyatından günümüze değin bu 'kopya' (âlemü'l-hiss) ile 'asıl gerçeklik' (âlemü't-temsîl) sarkacı arasında sallanır durur. Öz-biçim, soyut-somut, akıl-kalp, gerçek-hayal, duygu-düşünce, toplum-birey vb. şiir poetikalarına konu olan karşıtlıklar, 'iç gerçeklik (bâtın)' ile 'dış gerçeklik (zahir)' adını verebileceğimiz bu iki kutup arasındaki ara duraklardır ve Tanzimat'tan günümüze değin Türk şiirinin poetikası da aslında sürekli, en genel anlamda 'dinsel/mistik/metafizik' ve 'din dışı/pozitivist/materyalist' gerçeklik diyebileceğimiz bu iki kutup arasındaki duraklarda örülmektedir. Bu poetik örgüde, kimi şairler dinsel gerçeklik kutbuna, kimileri de din dışı gerçeklik kutbuna yakın ara duraklarda yerlerini almışlardır. Bunun dışında şairlerin birbirlerinden ayrı ve kopuk biçimde kendi duraklarında 'ben poetikaları' kurmaları, Cumhuriyet dönemi poetikasının bir başka önemli özelliğidir. Bu bakımdan Divan şiirinin poetikası kendiliğinden ortak, tek bir felsefenin ürünüyken, Cumhuriyet dönemi poetikası farklı felsefeler üzerine bina edilmiş 'tekil poetikalar'dan oluşur. Kuşkusuz bu durum, Tanzimat'tan itibaren görülen zihniyet parçalanmasının ya da monarşik düzenden demokratik düzene geçiş sürecinin sanata yansımasından başka bir şey değildir.

BİRİNCİ BÖLÜM
İKİNCİ YENİ HAREKETİ

A. Toplumsal/Siyasal ve Edebî Ortam (1938-1960)

İkinci Yeni, Cumhuriyet dönemi Türk edebiyatında 1950'li yıllarda ortaya çıkmış bir şiir hareketidir. Hareketin çıkış tarihiyle ilgili olarak kimi yazar ve araştırmacılar, 1953, 1954, 1955 ve 1956 gibi değişik tarihler[1] veriyorlarsa da, eğer mutlaka bir tarih vermek gerekiyorsa İkinci Yeni'yi 1956 yılında başlatmak daha uygun görünmektedir. Çünkü bu harekete İkinci Yeni adı ilk kez Muzaffer Erdost tarafından 19 Ağustos 1956 tarihli *Son Havadis* gazetesindeki "İkinci Yeni" başlıklı yazıda verilmiştir. Ancak bir edebî dönemi veya hareketi kesin bir tarihle başlatmak edebiyat tarihçileri için bir kolaylık sağlasa da, edebî değişimler birdenbire ortaya çıkmazlar; aksine bir tarihsel akış içinde, etki veya tepki bağlamında kendinden önceki edebî zevklere bağlı olarak derece derece oluşurlar. Bunun gibi her edebî değişim, doğduğu toplumsal çevrenin ve koşulların da ürünüdür. Dolayısıyla bir edebî hareketi, yeniliği, bıçakla keser gibi, 'tarihsel süreç'ten ve doğduğu 'çevre'den koparark, belli başlangıç ve bitiş tarihleri içinde açıklamaya çalışmak, araştırmacıyı yanıltabilir. O hâlde 'tarihsel süreç' ile 'toplumsal/kültürel çevre'yi göz önüne almadan, İkinci Yeni Hareketi'nin

[1] Cevat Akkanat, *Gelenek ve İkinci Yeni Şiiri*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2002, s. 60-61.

doğuşunu, şiire getirdiği yenilikleri, şiir anlayışındaki değişiklikleri doğru biçimde kavramak ve açıklamak mümkün değildir. Bu bakımdan İkinci Yeni Hareketi'ni, hem kendinden bir önceki, hem de doğduğu dönemin toplumsal/siyasal ve edebî koşullarıyla beraber değerlendirmek ve doğuş nedenlerini bu süreç içinde araştırmak gerekir.

Bilindiği gibi İkinci Yeni, 1950'li yılların ilk yarısından itibaren *Yeditepe*, *Yenilik, A*, *İstanbul*, *Şiir Sanatı* ve daha sonra *Pazar Postası*'nda yayımlanan değişik tarzdaki şiirlerle ortaya çıkmıştır. Yukarıdaki ölçütler doğrultusunda, İkinci Yeni'nin, kendinden önceki İnönü dönemi (1938-1950) ile, çıktığı DP dönemi (1950-1960)ndeki toplumsal/siyasal ve edebî koşullar içinde değerlendirilmesi gerekir. Çünkü İkinci Yeni de bütün edebî hareketler gibi, az ya da çok hem kendinden önceki, hem de doğduğu dönemin tarihsel, toplumsal ve edebî koşullarından etkilenmiştir. Bu nedenle ilkin, İkinci Yeni Hareketi'nin doğuşuna zemin hazırlayan toplumsal/siyasal ve edebî koşullar, 'İnönü Dönemi (1938-1950)' ve 'DP Dönemi (1950-1960) başlıkları altında ele alınacak, böylece söz konusu şiir hareketinin, hangi tarihsel süreçten geçerek, ne tür toplumsal/siyasal koşulların sonucu olarak ve --etki ya da tepki anlamında- hangi şiir anlayışlarından beslenerek çıktığı belirlenecektir.

A. 1. İnönü Dönemi (1938-1950)

Atatürk'ün ölümünden sonra 11 Kasım 1938'de İnönü cumhurbaşkanı olur ve Türk tarihinde DP'nin iktidara geldiği 1950'yılına değin sürecek olan 'millî şef' dönemi başlar. Toplumsal, siyasal ve kültürel açıdan yoğun biçimde yeniden yapılanma çabalarıyla geçen Atatürk dönemi (1923-1938)nin ardından başlayan İnönü döneminde, bu yapısal devrimlerin aynı hızla sürdürüldüğü söylenemez. Aksine 'millî şef' yıllarında, Atatürk döneminde başlatılan demokratik atılımlar kesintiye uğrar, ekonomik sıkıntılar en üst düzeye çıkar, ideolojik çatışmalar baş gösterir, kültürel devrimler kesintiye uğramaz ama yavaşlar. Bu sorunların en büyük nedeni kuş-

kusuz, İnönü'nün cumhurbaşkanı olmasından yaklaşık bir yıl sonra (1 Eylül 1939) çıkan ve Mayıs 1945'e değin süren, katılmamasına karşın Türkiye'yi büyük ölçüde etkileyen İkinci Dünya Savaşı'dır.

İnönü döneminin en belirgin niteliklerinden biri, **otoriter** bir devlet yönetiminin benimsenmesidir. 26 Aralık 1938'de yapılan CHP kurultayında alınan bir kararla İsmet İnönü'nün, partinin 'değişmez genel başkanı' olması ve 'millî şef' ilân edilmesi, otoriter bir yönetime geçişin de ilk belirtisidir[2]. Nitekim Metin Toker'in bir yazısındaki şu satırlar, milli şef döneminin ne denli otoriter bir yönetim uyguladığını göstermesi bakımından dikkat çekicidir:

"Meclis, Hükûmet hukuken vardılar. Fakat politikayı bizzat doğrudan doğruya İsmet İnönü idare ediyordu. Millî Şef'in mahzurlu gördüğü her şey Türkiye'de yasaktır... Bundan dolayıdır ki, gazetelere gelen emirle bazen nasıl yorumlar yazılması gerektiği bildiriliyordu... Başka emirlerde ise; Millî Şef ile hatta Şef'in ailesi ile ilgili haberlerin büyük verdirilmesi bildiriliyordu..."[3]

İnönü'nün böyle bir yönetim biçimini benimsemesinde, o tarihlerde Almanya'da Hitler, İtalya'da Mussolini, Sovyet Rusya'da Stalin, İspanya'da Franco örneğindeki gibi, dünyada yaygınlaşan 'şeflik' sistemlerinin etkisi düşünülebilir. Ayrıca Atatürk döneminde başlatılan laik nitelikli devrimlerden sapılacağı ve geriye dönüleceği korkusu da otoriter bir rejimin uygulanmasına neden olmuştur denilebilir. Ancak İnönü dönemindeki toplumsal ve siyasal baskıların en büyük nedeni, bütün bunlarla beraber İkinci Dünya Savaşı'nın doğurduğu 'iç ve dış tehdit' korkusudur.

Bu savaştaki tutumu nedeniyle zaman zaman müttefik ülkeler tarafından eleştirilen İnönü yönetimi, büyük ekonomik sıkıntılarla karşı karşıya kalmış, bir anlamda ülke tam anlamıyla bir 'savaş

---

[2] Necdet Ekinci, "İnönü Dönemi ve II. Dünya Savaşı Yılları", *Türkler*, C. 16, Yeni Türkiye Yayınları, Ankara, 2002, s. 704-705; M. Serhan Yücel, "Menderes Dönemi (1950-1960)", *Türkler*, C. 16, Yeni Türkiye Yayınları, Ankara, 2002, s. 836.

[3] Ekinci, *a.g.m.*, s. 706.

ekonomisi' sürecine girmiş, söz konusu sıkıntıları atlatmak için de 'Varlık Vergisi' (11 Kasım 1942), 'Toprak Mahsulleri Vergisi' (4 Haziran 1943) gibi tepkilere neden olan uygulamalara başvurmuştur. İkinci Dünya Savaşı yılları, ekmeğin karne ile satıldığı, karaborsanın yaygınlaştığı, haksız kazançlar sonucu 'harp zenginleri'nin türediği; dolayısıyla ekonomik krizin doruğa çıktığı yıllardır. Dönemin başbakanı Şükrü Saraçoğlu'nun 5 Ağustos 1942'de Meclis'te yaptığı konuşmada yer alan şu cümleler, bu dönemdeki yoksulluğun hangi ölçülere vardığını bildirmesi bakımından anlamlıdır:

"Türk ırkının başlıca gıdası olan ekmeği çok küçülttük. Bütün bunlara rağmen ekmek darlığını ve sıkıntısını hâlâ bertaraf edemedik."[4]

Varlık Vergisi ve bunun uygulanmasındaki yöntemler, millî şef döneminin baskıcı yönetiminin ekonomik alandaki en çarpıcı işaretleridir. Ancak baskı ve sıkıntılar, yalnızca ekonomik alanla sınırlı değildir. Hükûmet, Almanların kazanacağı sanısıyla, başta Almanya'ya yakın durmuş, ancak gidiş değişmeye başlayınca Müttefik ülkelere şirin görünmeye çalışmış, savaş karşısındaki bu ikili siyaset, büyük ölçüde içte aydınlara yönelik **baskı** biçiminde yansımıştır. A Kadir[5], Rıfat Ilgaz[6], Hasan İzzettin Dinamo[7], Cahit Irgat[8], Samim Kocagöz[9] ve Sabahattin Ali[10] başta olmak üzere pek çok sosyalist aydın, çeşitli yapıt, yazı ve şiirlerinden dolayı, İnönü döneminde kovuşturmaya uğramışlar ve türlü cezalara çarptırılmışlardır. İnönü döneminin baskısı yalnızca sosyalist aydınlar üzerinde değildir, 1944 yılında benzer baskılar, Nihal Atsız, Reha Oğuz Türkkan, Zeki Velidi Togan, Hasan Ferit Cansever gibi Türkçü Turancı aydınlar üzerinde de uygulanır ve bu aydınlar 'Irkçılık-Turan-

4 Ahmet Oktay, *Cumhuriyet Dönemi Edebiyatı 1923-1950*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1993, s. 31.

5 Çetin Yetkin, *Siyasal İktidar Sanata Karşı*, Bilgi Yayınevi, Ankara, 1970, s. 35.

6 Yetkin, *a.g.e.*, s. 128.

7 Mehmed Kemal, *Acılı Kuşak*, Çağdaş Yay., İstanbul, 1996, s. 175.

8 Yetkin, *a.g.e.*, s. 198.

9 Yetkin, *a.g.e.*, s. 157-158.

10 Yetkin, *a.g.e.*, s. 98-99.

cılık Davası'ndan sonra tutuklanırlar[11]. Baskı, aydınlarla sınırlı kalmaz, basın organları üzerinde de etkisini gösterir; *Vatan, Tan, Tasvir-i Efkâr, Cumhuriyet, Vakit, Yeni Sabah, Gerçek, Son Posta, Haber* gibi gazeteler kapatma cezası alırlar[12]. Bunların yanı sıra *Küllük, Servet-i Fünun-Uyanış, Hamle, Varlık, Yeni Edebiyat, Yurt ve Dünya, Oluş, Yığın, Gün, Ses* gibi dergiler de kapatılmıştır[13].

İnönü dönemindeki bir başka önemli olgu, Atatürk döneminde pek hissedilmeyen **ideolojik ayrılıkları**n İkinci Dünya Savaşı'nın da etkisiyle oldukça derin bir biçimde ortaya çıkması ve bunun özellikle aydınlar arasında çatışmalara neden olmasıdır. 'Tevfik Fikret-Âkif Kavgası', 'En Büyük Tehlike Broşürü', 'Sabahattin Ali/Atsız Davası' ve 'Tan Olayı', o dönemdeki ideolojik çatışmayı yansıtan başlıca olaylardır[14]. Bu ideolojik kamplaşma, daha çok Türkçü-Turancı düşünceyle sosyalist düşünceyi savunan aydınlar arasında cereyan eder. Kuşkusuz bu ideolojik bölünme edebiyata da yansır, söz konusu görüşlerden beslenen poetikalar ortaya çıkar, farklı poetikaları savunan yazar ve şairler arasında da polemikler yapılır.

İkinci Dünya Savaşı'nın türlü olumsuzluklarına, içte ve dışta yaşanan yoğun sorunlara karşın, Atatürk döneminde başlatılan kültürel reformlar ve düzenlemeler yavaşlasa da bu dönemde sürdürülür. Hasan Âli Yücel'in Millî Eğitim Bakanlığı sırasında kırsal kökenli gençleri eğitmek, köyde ülkesine bağlı, bilgili ve üretken bireyler yetiştirmek amacıyla 17 Nisan 1940'ta açılan Köy Enstitüleri, İnönü döneminde başlatılan ve daha sonra kimi yazarlar yetiştirerek Cumhuriyet döneminde Marksist estetiğe ve düşünceye bağlı bir 'köy edebiyatı'nın doğmasına zemin hazırlayan en önemli kül-

[11] Necdet Ekinci, "İnönü Dönemi ve II. Dünya Savaşı Yılları", *Türkler*, C. 16, Yeni Türkiye Yayınları, Ankara, 2002, s. 717-718.

[12] Hikmet Altınkaynak, *Edebiyatımızda 1940 Kuşağı*, Türkiye Yazarlar Sendikası Yay., İstanbul, 1977, s. 66.

[13] Canan Berhumoğlu, *Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde 1940 Toplumcu Gerçekçi Kuşağının Yeri*, Mersin Ünv., Sosyal Bil. Enst., Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Mersin, 2001, s. 7.

[14] Ahmet Oktay, *Cumhuriyet Dönemi Edebiyatı 1923-1950*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1993, s. 60-63.

türel hamlelerdendir. Bununla beraber, Halkevlerinin yanında köylerde açılan Halkodaları, halkçılık ilkesi doğrultusunda köylüyü bilinçlendirmek amacıyla kurulmuş kültürel kurumlardır. Söz konusu kurumlar, kuşkusuz yetiştirdikleri yazar ve şairlerle Cumhuriyet döneminde hem Ulusçu/hececi şiiri hem Toplumcu Gerçekçi edebiyatı beslemiştir. Millî Eğitim Bakanlığı'nın bünyesinde bir Tercüme Bürosu'nun kurulması, Doğu ve Batı edebiyatındaki kimi başyapıtların 'Dünya Edebiyatından Tercümeler' başlığı altında çevrilmesi ve *Tercüme* dergisinin yayımlanması, İnönü döneminin kültürel alandaki önemli uygulamalarıdır. Batı kültürünün temellerini tanımak ve bir Türk hümanizması yaratmak amacıyla yaptırılan bu çevirilerin daha sonra modern bir Türk edebiyatının oluşmasındaki payı da yadsınamaz[15]. Ancak Attilâ İlhan, bu çeviri politikasını, ulusçu çizgiden bir sapma ve *kültür emperyalizminin tasmasını elimizle boynumuza geçir(me), kişiliğimizi yitirip, yozlaş(ma)*"[16] olarak değerlendirir.

1943'ten itibaren savaş Almanya'nın aleyhine dönmeye başlayınca, bu durum iç siyasete de yansır; hükûmet müttefiklere yaklaşmak için Almanlara sempatiyle bakan Türkçü-Turancı yazarlara baskıyı artırır ve daha önce de belirttiğimiz gibi 'Irkçı-Turancı Davası' sonucu bu aydınların bir bölümü tutuklanır. Bunun yanı sıra yine cephedeki değişime bağlı olarak Varlık Vergisi kaldırılır (1944). İkinci Dünya Savaşı'nın, Mayıs 1945'te müttefik güçlerin lehine sonuçlanması, dış dünyada olduğu gibi iç siyasette de önem-

[15] Bkz. Oktay, *Cumhuriyet Dönemi Edebiyatı 1923-1950*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1993, s. 23-26.

[16] Attilâ İlhan, "Yenilik Adına Ulusallıktan Sapılmıştı", *Hangi Edebiyat*, İş Bankası Yay., İstanbul, 2002, s. 286. İlhan, bu makalesinde İnönü döneminin çeviri faaliyetlerini, Tanzimat'tan itibaren içine düştüğümüz yanlışın süreği olarak değerlendirir. Söz konusu politikayı, "Tanzimatçılar nasıl çağdaşlaşmak için Batılılar'ın okul ve kuruluşlarını aynen Türkiye'de kurmanın yeteceğini sanmış, sonunda sadece yozlaşmışlarsa, **İnönü** döneminin ilericileri de aynı yola başvurmuşlar, köy enstitülerinde **Aristophanes** oynayarak, ya da Türk şiirini Batılı bir şiirin kötü kopyası haline getirerek 'yenileşeceğimizi' savunmuşlardır." diyerek eleştirmiştir (*Hangi Edebiyat*, İş Bankası Yay., İstanbul, 2002, s. 286.).

li değişikliklere yol açar. Totaliter rejimlere karşı açılan bu savaşın kazanılmasıyla, dünyada bu rejimlere benzer yönetimleri benimseyen ülkelere karşı yaptırımlar uygulanmaya başlanır; yeni dünya düzeninde totaliter rejimleri anımsatan ülkelere yer verilmeyecektir. Ayrıca savaş sonrasında Sovyetler Birliği'nin Türkiye'ye yönelik tehditleri de artmıştır. Bunu fark eden İnönü, savaş sonrasındaki dünya düzenine uyum sağlamak için politik adımlar atmaya başlar. İlkin çok partili yaşama geçiş hazırlıklarına koyulur. Zaten parti içinde de bir muhalefet grubu belirmiştir. Bunun sonucunda, önce Millî Kalkınma Partisi (18 Temmuz 1945); ardından da Demokrat Parti kurulur (7 Ocak 1946). Savaş sonrasındaki siyasal değişiklikler bununla da kalmaz; 10 Mayıs 1946'daki olağanüstü kurultayda İsmet İnönü 'millî şeflik'ten vazgeçtiğini açıklar, 13-14 Kasım 1947'de de 'değişmez genel başkanlık' ilkesi kaldırılır, bu kurultayda valilerin parti il başkanı olması uygulamasına da son verilir. Bütün bunlar, savaş sonrasındaki yeni dünya düzeninin, İnönü yönetimi üzerindeki etkileridir ve bu uygulamalar sonucunda Türkiye'de 21 temmuz 1946'da seçimlere gidilir. Şaibeli bir seçimle CHP yeniden iktidara gelirse de, bundan sonra iktidar ile muhalefetin çatışması tüm şiddetiyle sürer ve muhalefetin gücü gittikçe artar. Sovyet tehdidi karşısında Türkiye'nin Amerika ile ilişkileri gelişir; ancak soğuk savaş yılları da başlar. Bu arada gerek dış, gerekse iç sorunlar nedeniyle iktidardaki CHP iyice yıpranmıştır. 14 Mayıs 1950'de yapılan seçimler sonucunda DP ezici bir üstünlükle iktidara sahip olur. Böylece 1938'de başlayan İsmet İnönü dönemi 1950'de sona erer. B. Oran'ın şu saptamaları, DP'nin büyük bir çoğunlukla seçimleri kazanmasını açıkladığı gibi, 'Millî Şef' dönemini de genel olarak özetlemektedir:

"*Jandarma dayağı ve vergiler sayesinde köylüyü, anti kleikal politika ile din adamlarını önceden yitirmiş olan bürokrasi, savaş sırasında da Toprak Reformu ve Köy Enstitüleri ile köy ağalarını, Varlık Vergisi ile burjuvaziyi ürkütüp enflasyonla memuru, ücretlerin dondurulması ve kârların serbest bırakılması sayesinde yok-*

sul halkı kaybedince, güçlenen yeni sınıfın D.P.sinin etrafında bütün Türkiye birleşmiştir."[17]

Bu bilgilerin ışığında İnönü döneminin toplumsal ve siyasal koşullarını büyük ölçüde İkinci Dünya Savaşı belirlemiştir denilebilir. Otoriter bir yönetim, yoksulluk, ideolojik çatışmalar, aydınlara ve basına yönelik baskılar, bu dönemin belirgin özellikleridir. Özde Atatürk'ün çizdiği çağdaşlaşma politikasından sapılmamakla birlikte, İkinci Dünya Savaşı'nın yarattığı ekonomik krize ve baskıcı yönetime bağlı olarak Türkiye'de sistemden rahatsızlık duyanlar ortaya çıkmaya başlar. Bu rahatsızlık, dolaylı biçimde de olsa 1940 Toplumcu Gerçekçi Kuşağı'nın şiirlerine yansır.

Sonuç olarak İkinci Yeni şairlerinin gençlik yılları, Millî şef döneminin ve İkinci Dünya Savaşı'nın toplumsal ve siyasal koşulları içinde geçmiştir. Bu şairler az ya da çok, savaşın dünyada yarattığı umutsuzluk ve karamsarlık psikolojisinden, ülkemizde neden olduğu yoksulluk, baskı ve ideolojik çatışmalardan etkilenmiş olmalıdır. Nitekim insanların topluca öldürüldüğü, yer ve yurtlarından edildiği bu savaş sonrasında, insanoğlunun akıl ve teknolojiye olan sonsuz güveninin sarsıldığı bilinmektedir. Bu sarsıntının farklı biçimlerde sanata yansıması olağandır. Bu bakımdan İkinci Yeni Hareketi doğduğu dönemin tarihsel/toplumsal ve siyasal koşulları göz önünde bulundurularak ele alınmalıdır. İnönü döneminin tarihsel/toplumsal ortamı, genel çizgileriyle yukarıda özetlendiği gibidir. Şimdi, aynı dönemdeki edebî ortam ele alınacaktır.

İnönü dönemindeki Türk şiiri, büyük ölçüde Atatürk dönemi (1923-1938) şiirinin süreğidir. Bu bakımdan kısaca Atatürk dönemindeki şiirsel ortamı anımsamakta yarar vardır.

Millî Edebiyat Hareketi'nden sonra tanınan ve Beş Hececiler diye bilinen Yusuf Ziya Ortaç, Enis Behiç Koryürek, Halit Fahri Ozansoy, Faruk Nafiz Çamlıbel, Orhan Seyfi Orhon, Atatürk döneminde de, 'ulusçuluk' düşüncesine uygun şiirler yazmayı ve halk

[17] Aktaran Ahmet Oktay, *a.g.e.*, s. 37.

şiiri-divan şiiri, hece-aruz, millî dil, millî vezin konuları çevresinde yoğunlaşan tartışmalarda 'ulusçu poetika'yı sürdürürler[18]. Ulusçu poetika, Ziya Gökalp'ın önce 1917'de "Ortaç" başlığıyla *Yeni Mecmua*'da, *Kızıl Elma* yapıtındaysa "Sanat" adıyla yayımlanan şiirindeki şu dizelerle özetlenebilir:

"*Aruz sizin olsun, hece bizimdir*
Halkın söylediği Türkçe bizimdir,
Leyl sizin, şeb sizin, gece bizimdir,
Değildir bir mânâ üç ad'a muhtaç"[19]

Sürdürdükleri şiir ve poetikanın siyasal kaynağı, 1908 sonrasındaki Türkçülük, siyasal organı ise İttihat ve Terakki Fırkası olmakla beraber, Atatürk'ün ulusçu politikasıyla örtüşen Beş Hececilerin şiirleri ve poetikası, Cumhuriyet'in ilk dönemi (1923-1938)nde de etkindir. Atatürk dönemindeki poetik tartışmaların çoğunlukla 'ulusal edebiyat' bağlamında 'halk şiiri-divan şiiri, hece-aruz, ulusal dil ve inkılâp edebiyatı' konuları üstünde yoğunlaşması da 'ulusçu poetika'nın bu dönemde hâlâ etkisini sürdürdüğüne işaret eder. Yaşar Nabi Nayır'ın *Varlık* (C.1, S.6, Birinci Teşrin 1933) dergisinde düzenlediği anketteki "Niçin heceyi tercih edersiniz?" sorusuna Behçet Kemal Çağlar'ın verdiği yanıt, hem'ulusçu poetika'nın Atatürk döneminde etkisini sürdürdüğünü, hem de şiirin bir rejim sorunu olarak algılandığını göstermesi bakımından anlamlıdır:

"*Hece, İnkılâp Şiirinin bir vecibesidir. Heceyi kullanmanın nedeni ve niçini bence fazladır. Cumhuriyet rejimimiz nasıl Cumhuriyet üzerinde münakaşa kabul etmezse İnkılâp şiiri ve vezni de öyle.!*"[20]

Aslında dönemin egemen politikasından kaynaklanan bu tür değerlendirmeler, yalnızca hece konusunda değil, Divan şiirine ve

[18] Betül Özçelebi, *Cumhuriyet Döneminde Edebî Eleştiri*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1998, s. 98-112. Hakan Sazyek, *Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde Garip Hareketi*, Türkiye İş Bankası Yayınları, Ankara, 1999, s. 17.

[19] Bilge Ercilasun, *İkinci Meşrutiyet Devrinde Tenkit*, Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları, Ankara, 1995, s. 227.

[20] Özçelebi, *a.g.e.*, s. 101.

onun biçim, dil ve içeriğine yönelik eleştirilerde de ortaya çıkmaktadır[21]. 1930 Ağustos'unda Ankara'da toplanan Türkçe ve Edebiyat Muallimleri Kongresi'nde, Divan edebiyatının orta öğretim müfredatından çıkarılma önerisi üzerine yapılan tartışmalar[22], o yıllardaki poetika/politika ilişkisini de göz önüne sermektedir. Nitekim Nurullah Ata'nın, bir görüşmede Divan şiirinin 'Müslüman-Şark medeniyetinin' ürünü olduğunu, bu şiirin öğretilmesi durumunda gençlerin, terk edilen bir kültüre ilgi duyabileceklerini belirtmesi[23], o yılların şiire ilişkin değerlendirmelerinde, egemen politikanın ne ölçüde etkili olduğunu göstermesi bakımından anlamlıdır. O hâlde toparlarsak, Atatürk döneminde, ulusçu politika, bütün sanat dallarını olduğu gibi, edebiyatı da yönlendiren en önemli etkendir. Bunun sonucunda kırsal kesimin halk kültüründen yararlanmayı amaçlayan; ancak daha çok da bürokratların ve aydın kesimin ürettiği **Ulusçu/hececi poetika**, Atatürk döneminde egemen politikanın desteklediği önemli bir şiir hareketedir.

Ulusçu/hececi poetikanın Atatürk döneminde etkinliği sürmekle beraber, 1935 yılında Basın Genel Direktörlüğünün hazırladığı *Fransızca Türk Edebiyatı Seçkisi*'ne Beş Hececilerin alınmaması ve bunun üzerine söz konusu ulusçu/hececi şairlerle genç kuşak arasında çıkan tartışmalar[24], artık bu şiirin ve poetikanın giderek gücünü yitirmeye başladığını gösterir. Ancak yine de kökleri, İkinci Meşrutiyet (1908) sonrasındaki Millî Edebiyat'a değin uzanan 'Ulusçu/hececi poetika', kimi farklılıklara karşın Atatürk dönemin-

---

21 Cumhuriyet'in ilk döneminde egemen politikanın Osmanlı kültürüne karşı yadsıyıcı bir tavır içinde olduğu bilinen bir gerçektir. Divan şiirine yönelik benzer tutum, alaturka müziğe karşı da takınılmış, 1926'da bu müzik okullardan kaldırılmış, 1935'te de bir süre radyodan yayını durdurulmuştur. Buna neden olarak da şiirdekine koşut biçimde bizim asıl müziğimizin halk müziği olduğu savı ileri sürülmüştür. (bkz. Nilüfer Öndin, *Cumhuriyet'in Kültür Politikası ve Sanat 1923-1950*, İnsancıl Yay., İstanbul, 2003, s. 62.)

22 Sazyek, *Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde Garip Hareketi*, Türkiye İş Bankası Yayınları, Ankara, 1999, s. 11.

23 "Nurullah Ata Bey'le", *Hep Gençlik*, S. 1, Mart 1930, s. 10-14.

24 Betül Özçelebi, *Cumhuriyet Döneminde Edebî Eleştiri*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1998, s. 85-92.

de 'halkçılık' anlayışıyla da kaynaşarak Faruk Nafiz Çamlıbel, Behçet Kemal Çağlar, Orhan Seyfi Orhon, Kemalettin Kâmi Kamu, Ömer Bedrettin Uşaklı, Ali Mümtaz Arolat, Ahmet Kutsi Tecer, Orhan Şaik Gökyay, Necmettin Halil Onan ve Arif Nihat Asya gibi şairler aracılığıyla Anadoluculuk ya da 'memleketçilik' adları altında 1950 yılında kurulan Hisar Topluluğu'na değin ulaşır.

Atatürk döneminin en önemli iki şairi, hiç kuşkusuz önceki kuşağa mensup Yahya Kemal ve Ahmet Haşim'dir. Dönemin bütün şairleri heceyle yazarken, onlar aruzu sürdürürler, şiir ve poetikalarıyla o yılların egemen anlayışlarından apayrı bir yerde dururlar ve modern Türk şiirini derinden etkilerler.

Ahmet Haşim (1884-1933)'in ilkin "Şiirde Mânâ" başlığıyla *Dergâh* (C.1, S.8, 5 Ağustos 1337/1921) dergisinde yayımlanan, daha sonra da "Şiir Hakkında Bazı Mülahazalar" adı altında *Piyale* (1926)'nin başına koyduğu poetika[25], şiir-düzyazı farkı, şiir-müzik, şiir-anlam, şiir-gerçek ilişkisi ve şiir diliyle ilgili düşünceler bakımından, şiiri ulusal ya da toplumsal/düşünsel bir 'araç' olarak gören dönemin egemen poetikalarından ayrılır. Ona göre şiiri düzyazıdan ayıran en önemli öğe, 'müzikalite'dir. Şiir, anlatmaz, açıklamaz; aksine duyurur, sezdirir, bu bakımdan düzyazıdan farklıdır ve anlamca kapalıdır. Umberto Eco'nun deyişiyle her okuyanda farklı anlamlar çağrıştıran 'açık yapıt'tır. Şiirde dil, anlatan ve açıklayan düzyazı dili değil, duyuran, sezdiren şiirsel bir dil olmalıdır. Bir başka deyişle o, Zolkovski'nin şiirin oluşum basamaklarındaki soyut yapı ile yüzey yapı arasındaki bütünlüğün ayrımına varmıştır[26]. Haşim, 'saf şiir' anlayışından ve sembolistlerden kaynaklanan poetikasıyla, yalnızca döneminde değil, 1950'lerde ortaya çıkan

[25] Bkz. Orhan Okay, *Poetika Dersleri*,Hece Yay., Ankara, 2004, s. 92-131; Mehmet Doğan, *1921-1941 Yılları Arası Şiir Tartışmaları*, Ankara Ünv., Sosyal Bilimler Enst., Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı (Yeni Türk Edebiyatı), Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 1995, s. 22-25, 195-210.

[26] Zolkovski'nin şiirin oluşum tasarımı hk.da bkz. Özdemir İnce, "Şiirsel Söylemin Bir Yapı Çözümlemesi Üzerine", *Tabula Rasa*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2002, s. 26-33.

İkinci Yeni şairleri üzerinde de etkili olmuş bir şairdir. Tepki bağlamında da olsa, sonraki dönemde Toplumcu Gerçekçilerin ve Garipçilerin hedefi hâline gelmesi bile, onun Cumhuriyet dönemi Türk şiirindeki önemini gösterir; hatta bir görüşe göre çağdaş şiirimizin ana kaynaklarından biri Ahmet Haşim'dir.

Atatürk döneminin bir başka önemli şairi Yahya Kemal de şiir düzyazı arasındaki ayırıma, şiirde duygunun ve âhengin önemine, şiir dilinin kendine özgülüğüne ilişkin görüşleriyle Haşim'le büyük ölçüde aynı çizgidedir. Döneminde çoğu şair ve yazar, Divan şiirine karşı bir tavır alırken o, kopan bir halkayı gelenek zincirine bağlayarak Atatürklü yılların egemen poetika ve politikasından ayrılır. Hatta dönemin egemen politikasına 'muhalif' bir poetika ve şiirden söz edilecekse, bu, Tanzimat'tan sonra ilk kez Divan edebiyatı bağlamında öz kaynaklarımıza dönmeyi, dolayısıyla Divan şiirinden beslenmeyi öneren Yahya Kemal'in şiiri ve poetikasıdır. Genel anlamda Osmanlı kültürünün yadsındığı, edebiyattan inkılâpların yaygınlaştırılması ve yerleştirilmesi yönünde hizmetlerin beklendiği, bu çerçevede yer yer kültüre müdahalelerin yapıldığı yıllarda Ahmet Haşim ve Yahya Kemal'in poetikası, politik müdahalelerin dışında kalmayı başarabilmiştir ve çoğu bakımdan genel eğilime 'aykırı'dır. Ancak bu iki şairin dilin kapalılığı konusunda benzer bir tavır içinde olmadığı; Yahya Kemal'in açık ve sese dayalı, Haşim'in ise kapalı, çağrışıma yaslanan imgesel bir dil kullandığı da gözden uzak tutulmamalıdır.

Bu dönemde Necip Fazıl Kısakürek, Ahmet Hamdi Tanpınar, Ahmet Muhip Dranas, Cahit Sıtkı Tarancı gibi şairler, hece ile yazmalarına karşın, salt şiire yönelişleriyle 'Ulusçu/hececi' ve 'Toplumcu Gerçekçi' poetikaya değil, Ahmet Haşim'e veya Yahya Kemal'e eklenirler.

Şaireneliği ve şiirselliği önceleyen ve şiiri kendi estetik kuralları içinde ele alan poetikalarıyla ortak bir çizgide birleşen Yahya Kemal ve Ahmet Haşim'e karşı Nazım Hikmet (Ran, 1902-1963)'in çıkışı, Atatürk döneminde yeni bir şiir hareketinin de baş-

langıcını haber verir. Şair, 1929'da basılan *835 Satır*'da öz ve teknik açıdan farklı şiirler ortaya koyarken, bu yapıtındaki "Sanat Telakkisi" başlıklı şiirinin şu dizelerinde de iç gerçekliğe, duygusallığa dayanan geleneksel poetikaya karşı çıktığını ve somut gerçeklikten ilham aldığını duyurur. Artık akıl, bilgi ve makine çağının şiiri söylenmektedir:

"Fakat
benim
şiirime ilham veren perimin
omuzlarında açan kanat:
asma köprülerimin
demir putrellerindendir!...
(...)
benim anladığım dil:-
Bakır, demir, tahta, kemik ve kirişlerle çalınan
Bethovenin sonatları..."[27]

Bu dizeler, Nazım Hikmet'in teknolojiye, makineye ve sanayileşmeye tutkunluğunu da gösterir. Şairin poetik çıkışı bununla da kalmaz, "Putları Yıkıyoruz"[28] başlıklı yazılarıyla Abdülhak Hamit'e ve Mehmet Emin Yurdakul'a saldıran Nazım Hikmet, bu yazılarındaki görüşleri nedeniyle özellikle Ulusçu/hececi poetikaya bağlı yazar ve şairlerin eleştirilerine uğrar[29]. Ancak 1920'li yılların sonuna doğru kaleme aldığı poetik yazılar ve şiirlerle, toplumsal sorunları gerçekçi biçimde ele almadıkları için 'Ulusçu/hececi şiir'e, şaireneliği ve bireysel duyguları öne çıkardıkları için de Ahmet Haşim ve Yahya Kemal'e karşı Cumhuriyet'in ilk döneminde **Toplumcu Gerçekçi poetika**nın temellerini atar.

---

[27] Nazım Hikmet, *Şiirler 1*, Cem Yayınevi, İstanbul, 1975, s. 194-195.

[28] *Resimli Ay*, S.4, 5, Haziran, Temmuz, 1929.

[29] Betül Özçelebi, *Cumhuriyet Döneminde Edebî Eleştiri*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1998, s. 82-84; Ahmet Oktay, *Cumhuriyet Dönemi Edebiyatı 1923-1950*, Kültür Bakanlığı Yay., Ankara, 1993, s. 100.

Yazdığı vezinsiz ve kırık dizeli şiirleri ile bu şiirlerdeki toplumcu düşünceden dolayı Atatürk dönemi (1923-1938)nde özellikle 'Ulusçu/hececi'lerin çeşitli itirazlarıyla karşılaşan Nazım Hikmet'i, daha sonra aynı tarzdaki şiirlerle İlhami Bekir Tez, Nail V.(ahdet) Çakırhan, İsmail Suphi, Necmi Murat, Taha Ay, Suphi Taşan, Hasan İzzettin Dinamo, Kamuran Bozkır ve Fahri Kamil gibi şairler izlerler. Nazım Hikmet, sosyalizmden kaynaklanan Toplumcu Gerçekçi edebiyat anlayışıyla, İnönü dönemindeki '1940 Toplumcu Gerçekçi Kuşağı' başta olmak üzere, Mavi Hareketi ve çağdaş Türk şiiri üzerinde derin izler bırakır.

Bunların dışında Muammer Lütfi Bahşi, Kenan Hulusi Koray, Vasfi Mahir Kocatürk, Sabri Esat Siyavuşgil, Cevdet Kudret Solok, Yaşar Nabi Nayır ve Ziya Osman Saba, Cumhuriyet döneminin ilk edebî topluluğu olan **Yedi Meşaleciler**'i kurmuşlar (1928) ve yayımladıkları ortak kitabın ön sözünde yeni bir edebiyat hareketi oluşturacaklarını ileri sürmüşlerse de, bunda başarılı olamamışlardır.

Atatürk döneminde Türk şiirindeki başlıca yönelimler bunlar olmakla beraber, 1940'lı yılların başında Türk şiirini derinden etkileyecek olan Garip Hareketi'nin tohumlarının ilkin *Varlık* dergisinin 15 Eylül 1937 tarihli nüshasında yayımlanan şiirlerle atıldığını, üç şairin poetik anlamdaki ilk çıkışlarının da *Ulus* gazetesinin "Şiir Ölüyor mu?" başlıklı anketine verdikleri ortak yanıtlarla gerçekleştiğini belirtmek gerekir.

Bütün bu bilgiler çerçevesinde Kurtuluş Savaşı'nın ardından yeni bir devlet düzeni kurmak için yoğun biçimde devrimlere girişildiği, ulusal heyecanın her alandaki çalışmalara yansıdığı Atatürk döneminde birbirinden farklı üç poetik çizgiden söz edilebilir. Bunlardan ilki, kökü Millî Edebiyat'a değin uzanan, Atatürk döneminde de egemenliğini sürdüren ulusçu/halkçı düşünceden beslenen, halk şiirini ulusal sayan, buna karşın Divan şiirini yadsıyan, halk kültüründen kaynaklanan, halk şiirinin biçim ve dil özelliklerini benimseyen **Ulusçu/hececi poetika**, ikincisi sosyalist ideolojiden beslenen, şiiri toplumsal/ideolojik bir bilinçlendirme aracı olarak

gören, geleneksel biçim anlayışlarına ve şaireliğe karşı çıkan ve Nazım Hikmet Ran'ın öncülüğünde kurulan **Toplumcu Gerçekçi poetika**, üçüncüsü ise, salt şiir anlayışına bağlı, Batı'daki saf şiir ve sembolist şiir anlayışlarından da etkilenen, şiiri kendi kuralları içinde değerlendiren ve en önemlisi bir 'ileti aracı' olarak görmeyen, bu bakımdan Ulusçu/hececi ve Toplumcu Gerçekçi poetikadan ayrılan, geleneği yadsımayan; aksine kimi yönleriyle geleneğe eklemlenebilen, öncüleri Ahmet Haşim ve Yahya Kemal olan **salt şiir poetikası**dır. Kendi içinde kimi farklılıklara karşın, Necip Fazıl Kısakürek, Ahmet Hamdi Tanpınar, Ahmet Muhip Dranas, Cahit Sıtkı Tarancı gibi ikinci kuşak hececiler de öz bakımından salt şiir poetikasını izlerler.

Saydığımız bu üç ana şiirsel çizgi içinde **Ulusçu/hececi şiir**, yaygınlık bakımından Atatürk dönemindeki en etkin poetikadır. Bunun ana nedenlerinden biri büyük olasılıkla, Kurtuluş Savaşı'nın hemen sonrasındaki yıllarda, her alanda etkisi görülen **ulusçuluk ve halkçılık** politikasıdır. O yıllarda, edebiyatın inkılâpların yayılması ve pekiştirilmesindeki rolü ile Divan şiiri-halk şiiri ve hece-aruz üzerine yapılan tartışmaların poetik gündemi yoğun biçimde işgal etmesi de ulusçu düşüncenin edebiyatı büyük ölçüde yönlendirdiğini gösterir. Ulusçu/hececi şiir, Atatürk döneminde egemen ideolojinin arkında kendine, serbestçe hareket edeceği geniş bir alan bulmasına karşılık, Nazım Hikmet'in çıkışı, Ahmet Haşim'in temelleri sağlam poetikası, ikinci kuşak hececiler; hatta Orhan Veli ve arkadaşlarının 1930'lu yılların sonuna doğru uç veren şiirleri, **Ulusçu/hececi şiir**in karşısında yer almakta gecikmezler ve bu poetikayı sarsmaya başlarlar.

Türk şiiri, İnönü dönemi (1938-1950)nde de kendi içindeki kimi farklılıklara karşın bu üç ana poetik arkta akışını sürdürür. Dolayısıyla Türk şiirinin 1938-1950 yılları arasındaki gelişimini kavrayabilmek için yukarıda saydığımız üç poetik arkı izlememiz gerekmektedir. Bu bilgilerden sonra Türk şiirinin İnönü dönemindeki gelişimini ele alabiliriz.

Başta da belirtildiği gibi İnönü döneminin toplumsal/siyasal koşulları, Atatürk dönemine göre oldukça farklıdır. Atatürk dönemine, yurdunu işgalden kurtarmış, yeni bir devlet düzeni kurmak için kolları sıvamış bir ulusun 'ulusal coşku'su egemendir, ülkedeki toplumsal/siyasal ve ekonomik sorunlar, bu coşku içinde kaybolmuş, unutulmuş gibidir. Sanat/edebiyat hareketleri de genelde bu ulusal coşku içinde gelişmiştir. Ancak İnönü döneminde bu coşku zayıflar; Atatürk dönemindeki devrimci ruh, yerini İkinci Dünya Savaşı'nın yarattığı baskıya, tedirginliğe, yoksulluğa ve ideolojik çatışmalara bırakır. Buna ek olarak, yönetenlerle halk arasındaki ilişki de bu koşulların yarattığı çeşitli baskılar nedeniyle zedelenir. Böyle bir toplumsal/siyasal ortamda Ulusçu/hececi poetikanın zayıflaması olağandır. Nitekim Gavsi Ozansoy'un 1940'ta yayımladığı "Tasfiye Lâzım"[30] başlıklı yazısıyla başlayan tartışmalar[31], yenilik hareketlerine uyum sağlayamayan önceki kuşak sanatçılara tepkinin yanında, şiirde egemenliğini sürdüren Faruk Nafiz ve kuşağını da hedef alır. Ardından kısa süre sonra Garip şiiri uç verir ve Toplumcu Gerçekçi şiir de dönemin toplumsal koşullarından beslenerek yeniden devreye girer. Bütün bunlar, Beş Hececilerce temsil edilen Ulusçu/hececi şiirin, İnönü dönemine girildiğinde poetik ve pratik anlamda tıkandığını göstermektedir[32]. Söz konusu poetikanın sözcülerinin, -özellikle Yusuf Ziya Ortaç ve Orhan Seyfi Orhon- Garip'in çıkışından sonra bu tarz şiirleri eleştiren polemiklere girmeleri de, Ulusçu/hececi poetikayı canlandırmaya yetmez.

---

[30] *İstiklâl*, S.3, 5 İkinci kânun 1940, s. 5.

[31] Hakan Sazyek, *Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde Garip Hareketi*, Türkiye İş Bankası Yay., Ankara, 1999, s. 19-21; Ahmet Oktay, *Cumhuriyet Dönemi Edebiyatı 1923-1950*, Kültür Bakanlığı Yay., Ankara 1993, s. 103-104.

[32] Attila İlhan, ulusçu şiirin zayıflamasını ve onun yerine Garip'in çıkmasını İnönü dönemindeki kültür politikalarına bağlar ve bu politikaları, Atatürk'ün ulusçu/halkçı çizgisinden bir sapma olarak değerlendirir:
"...Fransız Gerçeküstücü şairlerinin birer kopyası olarak ortaya çıkan **'Garip'** şairlerini âdeta devlet himayesi altına aldı. **İnönü dönemi, Mustafa Kemal'in** istediği ulusal şiir döneminin kapanması, yerine kozmopolit, yarı şaka, kesinlikle ithal malı bir şiirin yaygınlaştırılması dönemidir." (Attila İlhan, *Hangi Edebiyat*, İş Bankası Kültür Yay., İstanbul, 2002, s. 283.)

Kuşkusuz İnönü döneminde Türk şiirini etkileyen en önemli çıkış, **Garip Hareketi**'dir. Orhan Veli Kanık, Melih Cevdet Anday ve Oktay Rifat'ın şiirleriyle ilkin 1937'de başlayan bu yenilik, üç şairin ancak 1941'de yayımladıkları ortak kitap olan *Garip*'le edebiyat tarihindeki yerini alır. Orhan Veli'nin önce 1939'da *Varlık* dergisinde "Şiire Dair" genel başlığı altında yayımladığı, daha sonra küçük değişikliklerle *Garip* (1941)'in ön sözünü oluşturan yazılar[33], önerdikleri şiir anlayışıyla İnönü döneminde yeni bir poetik ark açarlar. Bu poetika, esas itibariyle dile, biçime ve söyleme ilişkin içerdiği görüşlerle geleneksel şiir anlayışına ve Cumhuriyet'ten önceki kültüre kökten bir tepkidir. Garipçiler, her şeyden önce şiirin kendine özgü bir dili olmasına, ölçülü ve uyaklı yazılmasına karşı çıkarlar. Onlarla birlikte doğal ve yalın konuşma dili şiire girer, ölçüsüz ve uyaksız örnekler verilmeye başlanır. Orhan Veli ve arkadaşlarına göre şiir, seçkin, 'müreffeh' bir azınlığa değil, ekonomi ve zevk bakımından gelişmemiş çoğunluğa seslenmeli, onların kolayca anlayacağı biçimde yalın olmalıdır. Bunun için şiirde anlamı kapatacak soyut ifadelerden ve söz sanatlarından uzak durmalıdır. Garipçiler, söz konusu poetik ilkeler çerçevesinde, şairâne söylemden ve geleneksel biçim anlayışından uzak, yalın bir dille yazılmış, sıradan insanları ve günlük olayları konu edinen, daha çok nükteye dayanan şiirleriyle 1950'ye değin Türk şiirinde etkili olurlar. Garip Hareketi, şairane dil ve söylemi, ölçü ve uyak gibi geleneksel biçim öğelerini yadsımak, günlük, alelâde olayları, bayağı düşünce ve duyguları şiire konu etmek bakımından, başta Ahmet Haşim ve Yahya Kemal'in şiirine, bir başka deyişle **salt şiir poetikası**na ve özellikle öz/biçim bakımından da **Ulusçu/hececi poetika**ya aykırıdır. Hatta kırsal kesimin halk kültürünü ve Anadolu'yu dile getirmeyi amaçlamayan bu şiir, esas itibariyle bu nedenle Ulusçu/hececi poetikadan ve Atatürk döneminin ulusçu/halkçı an-

[33] Bkz. Sazyek, *Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde Garip Hareketi*, Türkiye İş Bankası Yayınları, Ankara, 1999, s. 38-39, 51-52.

layışından da ayrılır. Ancak halkçılık düşüncesini kırsal kökenlileri değil de 'kentli sıradan ve küçük insanlar'ı ele alarak yürütmüştür denilebilir. Buna karşılık Orhan Veli ve arkadaşları, dil, biçim ve söylemde, geleneksel poetikayı yıkmayı amaçladıkları, şairâneliğe karşı çıktıkları ve toplumsal sorunları dile getirmeyi hedefledikleri için Nazım Hikmet'in **Toplumcu Gerçekçi poetikası**yla genel çerçevede uyuşurlar. Ancak toplumsal sorunları yalnızca saptama düzeyinde kaldıklarından ve en önemlisi ideolojik bakış açısından uzak durmayı yeğlediklerinden **Toplumcu Gerçekçi** anlayıştan da ayrılırlar. Ayrıca onların şiirinde toplumsal eleştiri genelde nükte düzeyinde kalır; oysa Nazım Hikmet'in başlattığı Toplumcu Gerçekçi şiirde egemen olan militanca bir sestir. Hatta Garipçiler, şiirlerinde sosyalist poetikanın gerek duyduğu ideolojik özün bulunmaması nedeniyle, Toplumcu Gerçekçi şairler tarafından dönemlerinde, iktidarın himayesinde gelişen bir şiir olmakla suçlanmışlardır. Bununla beraber **Garip poetikası**, iç gerçekliği ve metafiziği yadsıması, pozitivist felsefeye bağlılığı bakımından **Toplumcu Gerçekçi şiir**le benzerlik taşımaktadır. Garip Hareketi, 1949'da başlayan *Yaprak* dergisi evresinde daha toplumcu bir niteliğe bürünmekle beraber hareketin önderi Orhan Veli'nin âni ölümü ve sıradan kopyalarının çoğalmasıyla 1950'lere gelindiğinde etkisini yitirmiştir. Ancak son kertede bu hareketin Türk şiirini dil, biçim ve özce genişlettiği, dilde bir rahatlama ve doğallık sağladığı, şiire yeni izlekler kattığı, alışılmış biçim çerçevesini kırdığı da yadsınamaz.

Millî şef döneminin bir başka şiir hareketi, **1940 Toplumcu Gerçekçi Kuşağı'**dır[34]. Hasan İzzettin Dinamo, Rifat Ilgaz, Cahit Saffet Irgat, A. Kadir, Orhon Murat Arıburnu, Sabri Soran, Fethi Giray, Suat Taşer, Ömer Faruk Toprak, Mehmed Kemal (Kurşunluoğlu), Enver Gökçe, Arif Damar, Attilâ İlhan, Şükran Kurdakul

[34] Bkz. Canan Berhumoğlu, *Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde 1940 Toplumcu Gerçekçi Kuşağının Yeri*, Mersin Ünv., Sosyal Bil. Enst., Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Mersin, 2001. Metin Cengiz, *Toplumcu Gerçekçi Şiir 1923-1953*, Tümzamanlar Yay., İstanbul, 2000.

ve Ahmed Arif 1940 Kuşağı'nı oluşturan başlıca şairlerdir. Söz konusu şairlerin çoğu, 9 Eylül 1942'de *Yürüyüş* dergisini devralarak bir araya gelirler. Bu şairler, şiirde toplumsal sorunların işlenmesi gerektiğini düşünürler ve şiirin asıl amacının toplumu bilinçlendirmek olduğunu savunurlar. Beslendikleri dünya görüşü, sosyalizmdir. Savundukları görüş ve şiir anlayışıyla, Nazım Hikmet'in Atatürk döneminde açtığı poetik arka bağlanırlar. Bu hareket, büyük ölçüde İkinci Dünya Savaşı'nın yarattığı olumsuz koşulların etkisiyle doğmuş ve şiirlerde genellikle savaş, yoksulluk, sıradan insanların toplumsal sorunları, özgürlük özlemi, sürgün gibi toplumsal sorunlar dile getirilmiştir. Söz konusu şairler, şiirsellikten çok düşüncenin iletilmesine, toplumu aydınlatmaya ve toplumsal sorunları işlemeye önem verdiklerinden **salt şiir poetikası**na karşıdırlar; aynı nedenlerden ötürü 1950'li yıllarda doğan İkinci Yeni'yi eleştirirler; hatta Garip şiirini ve İkinci Yeni'yi, Toplumcu Gerçekçi hareketin önünü kesmekle suçlarlar[35]. Bununla beraber, Sazyek'in de belirlediği gibi "*1940 Kuşağı ile Garip Hareketi birçok poetik konuda görüş birliği içindedir.*"[36] Ancak bu kuşak şairlerinin çoğu, Nazım Hikmet'i taklit ettiklerinden ve birağızdan aynı şiiri yinelemeye başladıklarından Türk şiirinde yeni bir çığır açamazlar.

İnönü döneminin üçüncü önemli şiir çizgisi, bir grup ya da hareket özelliği taşımamakla beraber, Necip Fazıl Kısakürek, Ahmet Hamdi Tanpınar, Asaf Hâlet Çelebi, Fazıl Hüsnü Dağlarca, Behçet Necatigil gibi şairlerce farklı düzlemlerde sürdürülen **salt şiir poetikası**dır. Bunlardan Necip Fazıl Kısakürek, şiire Birinci Dünya Savaşı yıllarında başlamış olmasına ve Atatürk döneminde tanınmasına karşın asıl şiir yatağını 1940'lı yıllarda bulur. Şairin 1943'ten itibaren değişik aralıklarla 1978'e değin çıkardığı *Büyük Doğu*, hem politik, hem de poetik anlamda düşüncelerini sistemleştirdiği ve içerdiği politik/poetik görüşlerle kendi döneminin ve son-

[35] Bkz. Hakan Sazyek *Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde Garip Hareketi*, İş Bankası Kültür Yay., Ankara, 1999, s. 276-281.

[36] Sazyek, *a.g.e.*, s. 277.

raki kuşağın şairleri üzerinde önemli etkiler bırakan bir dergidir. Necip Fazıl, bu dergide yazdığı siyasal yazılarla sadece İnönü iktidarıyla çatışmakla kalmaz, ilk kez 1946'da "İdeolocya Örgüsü" başlıklı dizi yazılar arasında çıkan ve daha sonra *Sonsuzluk Kervanı* (1955) adlı şiir kitabında bütünleşerek yayımlanan "Poetika"sıyla da Cumhuriyet döneminin egemen poetikalardan ayrılır. Bu poetika, asıl gerçeğin 'Mutlak Hakikat' denilen Tanrısal gerçek olduğunu savunması ve Türk şiirinde metafiziğe kapanan kapıları yeniden açması bakımından Tanzimat'tan beri süregelen ve dünyevî gerçeği yansıtmayı amaçlayan egemen poetika ve politikaya Cumhuriyet'ten sonraki ilk sistemli karşı çıkıştır. Dinsel/metafizik gerçekliği dile getirmeyi amaçlayan ana niteliğinden dolayı, dönemindeki Ulusçu/hececi ve Toplumcu Gerçekçi poetikalardan ayrılan Necip Fazıl'ın poetikası, yine bu metafizik/mistik karakteri nedeniyle Tanzimat'tan beri yadsınan 'sûfî poetika'ya 'öz'de bağlanır ve Sezai Karakoç başta olmak üzere, Nuri Pakdil, Akif İnan, Cahit Zarifoğlu, Erdem Beyazıt ve Arif Ay gibi şairler, Necip Fazıl'ın sûfî poetika ile kurduğu köprü vasıtasıyla, ancak değişik biçim ve biçemlerde mistik/metafizik şiiri sürdürürerek daha ileri noktalara götürürler.

Necip Fazıl, dil, biçim ve söylemde şairâneliği önemsemesi, kaba ideolojizmden ve materyalizmden uzak durması nedeniyle **salt şiir** anlayışına yakın durmakla beraber, şiirlerindeki mistik ve metafizik öz bakımından **sûfî/mistik poetika**ya, bu poetikanın bir kolu olan **tekke şiiri**ne bağlanır[37]; dil ve biçim bakımından ise halk şiirini izler. Onun dışında Freud'un rüya psikolojisi ve Bergson'un zaman felsefesinden yararlanarak kendine özgü bir şiir kuran Ahmet Hamdi Tanpınar, mistik eğilimler taşıyan ve kimi görüşleriyle saf şiir anlayışını sürdüren Asaf Hâlet Çelebi ve Fazıl Hüsnü Dağ-

[37] Necip Fazıl, özde sufî poetikaya bağlanmakla beraber, Hilmi Yavuz'un da saptadığı gibi onun şiiri esas itibariyle 'zihinsel bir şiir'dir. Oysa sufî şairler, ehl-i dildirler; aklî değil kalbî bir şiir söylerler. (bkz. Hilmi Yavuz, "Necip Fazıl ve Düşünce Şiiri", "Necip Fazıl'ın Şiiri Doğu Hikmeti'ni mi Dile Getiriyor, Batı Hikmeti'ni mi?", *Kara Güneş*, Can Yay., İstanbul, 2003, s. 73-78.)

larca, şiir dilini özenle işleyen, yer yer kapalı bir anlatıma yönelen, Divan şiirinden de ustalıkla beslenmeyi bilen Behçet Necatigil, kaba ideolojizmden ve nesnel gerçekçilikten uzak durarak **salt şiiri** farklı biçimlerde uygulayan başlıca şairlerdir. Bu şairler, saydığımız ana niteliklerinden dolayı, İnönü döneminin iki etkin anlayışı olan **Garip şiirinden** ve **Toplumcu Gerçekçi**lerden bütünüyle ayrı ve **salt şiir poetikasının** ana arkında, ama değişik kollarda gelişen bir şiiri sürdürmüşlerdir.

Bu bilgiler, İnönü döneminde **Ulusçu/hececi poetikanın** gücünü yitirdiğini, onun yerine hümanizmden ve **Toplumcu Gerçekçi** görüşten beslenen Garip ve 1940 Kuşağı'nın yerleştiğini, Ahmet Haşim ve Yahya Kemal'in **salt şiir** anlayışının ise, felsefî, psikolojik, metafizik ve mistik eğilimlerle kaynaşarak, farklı dil, biçim ve söylemlerle Necip Fazıl Kısakürek, Ahmet Hamdi Tanpınar, Asaf Hâlet Çelebi, Fazıl Hüsnü Dağlarca ve Behçet Necatigil gibi şairlerce bireysel anlamda sürdürüldüğünü göstermektedir. Bu durumda 1938-1950 arasında, İkinci Yeni'nin önünde, bir yanda artık iyice gücünü yitirmiş **Ulusçu/hececi poetika**, diğer yanda genç şairlere daha cazip gelen **Garip Hareketi** ve Nazım Hikmet'in açtığı yolu izleyen **1940 Toplumcu Gerçekçi Kuşağı**, bir başka uçta da Ahmet Haşim'in **salt şiir poetikasını** farklı biçimlerde sürdüren şairler vardır. Bu poetikalardan Ulusçu/hececi poetika, Garip şiiri ve Toplumcu Gerçekçi poetika, nesnel gerçekliği ve farklı ölçülerde de olsa toplumculuğu benimsemeleri, en önemlisi şiiri bir **ileti aracı** olarak görmeleri, şiirden hep 'bir şey söyleme'yi beklemeleri ve geleneği yadsımaları bakımından aynı grupta yer alırlar. Şiirde yalnızca izleği, anlamı öne çıkarmaları, yüzey yapıyı; yani dil ve biçim öğelerini arka plâna atmaları onların en büyük eksiğidir. Salt şiir poetikası ise, şiiri yalnızca bir ileti aracı olarak gören söz konusu anlayışlara karşı çıkar ve bu edebî türü, kendi dışındaki ölçütlerle değerlendirmez; aksine şiirin bir de 'yüzey yapı'ya sahip olduğunu, kendine özgü bir dili, biçimi ve söylemi olması gerektiğini, asıl amacın ise 'şiirsellik' olduğunu savunur. Kuşkusuz başlangıçta

İkinci Yeniciler, karşı çıkmak veya öykünmek bağlamında kendilerinden önceki bu egemen poetikalardan etkilenmişlerdir. Öyleyse bundan sonra yanıtlanması gereken en önemli soru, İkinci Yeni'nin, saydığımız poetikalardan hangisine bir tepki olarak ya da hangisine öykünerek doğduğudur. Bu soruya bulunacak yanıt, İkinci Yeni Hareketi'nin doğuş nedenleri yanında, poetik köklerinin nerelere uzandığını saptamaya da olanak sağlayacaktır.

A. 2. DP Dönemi (1950-1960)

İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra dış baskıların da etkisiyle çok partili yaşama geçen ve 1946'da seçime giden İnönü yönetimi, her ne denli bu seçimi kazansa da kötü gidişe engel olamaz. Bu seçimden dört yıl sonra, 14 Mayıs 1950'de yapılan seçim sonucunda DP, ezici bir üstünlükle iktidara gelir. Artık 'Millî şef' dönemi kapanmış, cumhurbaşkanının Celâl Bayar, başbakanınsa Adnan Menderes olduğu yıllar başlamıştır. 1950'den, ordunun idareye el koyduğu 27 Mayıs 1960'a değin süren bu döneme 'DP Dönemi' denir.

DP iktidarının ilk dönemi olan 1950-1954 yılları arasında Menderes yönetimi, büyük sıkıntılarla yüz yüze gelmez. Bu dönemdeki başlıca icraatlar, ezanın Arapça okunmasının serbest bırakılması, 14 Temmuz 1950'de Genel Af ilân edilmesi gibi İnönü döneminin kimi baskılarını kaldırmaya yöneliktir. Asıl önemli adımlar dış politikada, Kore'ye asker gönderilmesi (25 Temmuz 1950) ve bu karara bağlı olarak NATO'ya girilmesi (18 Şubat 1952) ile atılır. Türkiye, bu iki önemli kararla dış politikadaki yerini de belirler; artık askerî, ekonomik ve siyasal açıdan ABD eksenli bir dünyanın üyesidir. Dış politikadaki bu durum, ekonomiye de yansır. İkinci Dünya Savaşı'nın yarattığı ekonomik kriz nedeniyle sıkıntılar yaşayan Türkiye, DP döneminde -göreceli de olsa- büyük bir ekonomik canlanmaya sahne olur. Açılan karayollarıyla köylerin kentlere bağlantısı sağlanır, DP'yi iktidara getiren köylüye destek verilir. Böylece köylü, ekonomik olarak rahatlar ve bunun sonucunda köyden kente doğru yönelme başlar. Türkiye, tarım toplumundan sana-

yi toplumuna, köyden kente, cemaatten bireye doğru büyük bir değişim süreci içine girmiştir. Toplumda yeni bir yaşama biçimi, yeni bir insan tipi doğmaktadır. Kuşkusuz bu değişim, kültürel ikilemlerin ve değerler arası çatışmaların çıkması yanında, insanların ruhunda da derin izler bırakır, değişimin yarattığı toplumsal ve bireysel sorunlar, Orhan Kemal'in *Bereketli Topraklar Üzerinde* (1954) ve Talip Apaydın'ın *Sarı Traktör* (1958) adlı romanlarında olduğu gibi sanat yapıtlarına da yansır.

DP, iktidara geldiği ilk yıldan itibaren ekonomik anlamda geçici bir rahatlama sağlamış ve dış politikada başarılı adımlar atmışsa da, muhalefete yönelik baskılar uygulamakta da gecikmez. CHP milletvekili, gazeteci Hüseyin Cahit Yalçın'ın dokunulmazlığının kaldırılması (1952), Millet Partisinin kapatılması (1954), CHP mallarının hazineye devri, Köy Enstitülerin Öğretmen Okullarına çevrilmesi ve Halkevlerinin kapatılması, İnönü dönemindeki baskının bu dönemde de sürdüğünü gösteren örneklerdir.

Böyle bir ortamda yapılan 1954 seçimleri sonucunda DP, 1950'ye oranla daha fazla oy alarak iktidarını sürdürür. Seçimdeki büyük başarıya karşın DP iktidarı ikinci dönemde pek çok sorunla karşılaşır. Bu sorunların başında ekonomik bunalım gelmektedir. Söz konusu yıllardaki olumsuz koşullar ve yanlış ekonomik uygulamalar sonucunda dış borç artar, geri ödemelerde sıkıntılar yaşanır, enflasyon aşırı ölçüde yükselir. Bunlara bir de Selânik'te Mustafa Kemal'in doğduğu evin bombalanması haberi üzerine, 6-7 Eylül 1955'te İstanbul'da Rumlara yönelik saldırılar eklenince, DP hükûmeti dış politikada da önemli sorunlarla karşılaşır. Doğallıkla bu sorunlar, yokluklara, pahalılığa, baskılara; hatta parti içinde huzursuzluklara yol açmış, toplam 19 milletvekili DP'den ihraç veya istifa ile ayrılmıştır.

Menderes hükûmeti, 1957 seçimlerine bu olumsuz koşullar içinde girer. DP, seçimi yine kazanır; ancak bu kez oy kaybına uğrar. Bu dönemde DP, ekonomide istikrar önlemleri almasına karşın, iktidarının ilk yıllarındaki rahatlamayı bir daha sağlayamaz. Eko-

nomik olumsuzluklara koşut biçimde muhalefet sesini giderek yükseltir. 1957 ile 1960 arasındaki dönemin en önemli olgusu, hükûmetle muhalefet arasındaki şiddetli tartışmalardır. DP, muhalefetin karşısına 'Vatan Cephesi'ni kurarak çıkar. Radyodan her gün bu cepheye katılanların adları yayınlanır. İktidar, muhalefet liderlerinin yurt içindeki gezilerini bile engellemeye çalışır. Bunun üzerine yurdun çeşitli yerlerinde olaylar patlak verir. 1959'da TBMM'de muhalefetin yıkıcı faaliyetlerinin araştırılması amacıyla yalnızca iktidar milletvekillerinden oluşan bir 'Tahkikat Komisyonu'nun kurdurulması ortamı iyice gerginleştirir. 27-28 Nisan 1960'ta üniversite öğrencileri gösteriler yapar. Olaylar giderek tırmanır ve 27 Mayıs 1960'ta ordunun yaptığı darbeyle DP'li yıllar sona erer.

1950-1960 arasında, on yıl süren DP dönemini genel olarak değerlendirecek olursak şunlar söylenebilir:

İkinci Dünya Savaşı sonrasında ortaya çıkan durum gereği Türkiye, 1950'den sonraki yeni dünya düzeninde Nato'ya girerek ve çeşitli antlaşmalar yaparak ABD eksenli 'hür dünya'nın içinde yer almıştır. DP döneminin en önemli gelişmesi, İkinci Dünya Savaşı'nda iyice bunalan Türkiye'nin –geçici de olsa- ekonomik anlamda bir rahatlama sürecine girmesidir. Özellikle 1950-1954 arasında piyasaların canlanması, para patlaması ve tarım kesimine yönelik yatırımlara ağırlık verilmesi, toplumsal yaşamda büyük değişimlerin başlamasına neden olmuştur. Bu dönemde Türkiye'nin yaşadığı en önemli toplumsal değişmelerden biri, **kentleşme ve kapitalistleşme**dir. Kırsal kökenli insanların parasal anlamda rahatlaması, iş bulma ve daha iyi yaşama umudu, eğitim vb. nedenlerle köyden kente göç başlamıştır. Bunun sonucunda kentler giderek büyümüştür. Kentleşmenin yanında kapitalistleşme de o yılların önemli bir toplumsal olgusudur. Kuşkusuz bu yeni yaşama biçimi, kent yaşamına ve değişen ekonomik koşullara ayak uyduramama, geleneksel değerlerle modern değerler arasındaki çatışma vb. pek çok sorunu da beraberinde getirmiştir. Bu sorunlar, yalnızca toplumsal nitelikte değildir. Kentteki çarpık ve yapay ilişkiler, tekdüze yaşam biçimi, doğadan kopuk kirli çevre ve iş koşulları insanların ruhun-

da yalnızlık, şaşkınlık, kuşatılmışlık, bunaltı ve doğaya özlem gibi duyguların doğmasına yol açmıştır.

1950-1960 arasındaki en önemli bir başka sorun, **baskı** ve **ideolojik çatışmalar**dır. Aslında bunlar, yalnızca Menderes döneminde değil, İnönü döneminden beri yaşanan en önemli sorunlardır. Buna -her ne denli 1950-1954 arasında geçici bir rahatlama olmuşsa da, sonra yine baş gösteren- **ekonomik bunalımı** da katmak gerekir. Söz konusu sorunlar nedeniyle Türk toplumunun özellikle 1938'den sonra gergin bir toplumsal/siyasal ortamda yaşadığı yadsınamaz bir gerçektir. Millî şef döneminden itibaren başlayan ve DP döneminde de süren ekonomik sorunların, baskıların, ideolojik çatışmaların ve hızla değişen toplumsal yaşamın genç kuşaklar ve aydınlar üzerinde olumsuz etkiler bırakması kaçınılmazdır.

Yukarıdan beri özetlediğimiz bu toplumsal ve siyasal gelişmeler, az ya da çok sanat yapıtlarına yansımış, sanatsal zevklerde değişimlerin doğmasına yol açmıştır. İşte bu nedenlerle ve biraz da Batı sanatından gelen etkilerle, 1950'li yıllardan sonra Türk edebiyatında varoluşçu felsefenin etkileri görülmeye başlanır. Söz konusu felsefenin öncü yazarları Sartre ve Camus'yle bu yıllarda tanışılır. Sait Faik, yarı Gerçeküstücü denebilecek öykülerini topladığı *Son Kuşlar* (1952) ve *Alemdağında Var Bir Yılan* (1954)'ı 1950'li yıllarda yayımlar. Caz müziği ve atonal müzik yaygınlaşır. 1948'de Adnan Çoker ve Lütfü Günay ilk soyut sergiyi açarlar[38]. Türk yazar ve şairleri Lautréamont, Sade, Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, Eliot, Pound, e.e. cummings gibi şairlerin yapıtlarıyla karşılaşır. Buna karşın köyden kente, tarım toplumundan sanayi toplumuna geçişin öyküsü de romanlara yansımaya başlar. Nitekim Orhan Kemal'in *Bereketli Topraklar Üzerinde* (1954)'si ve Talip Apaydın'ın *Sarı Traktör* (1958)'ü, tarım toplumundan sanayi toplumuna geçiş sürecinde ortaya çıkan toplumsal koşulların ürünüdür. Hatta 1950'den sonra kırsal kesimin sorunlarını dile getiren romanların

[38] Ahmet Oktay, "Kimsenin İlgilenmediği Olayların Tarihçisi Edip Cansever", *Gösteri*, S.255, Ocak 2004, s. 6.

hızla çoğalması ve genellikle sisteme yönelik eleştiriler içeren bir 'köy edebiyatı'nın oluşması, çevrenin (taşra), kendisini çeşitli yöntem ve baskılarla biçimlendirmeye çalışan merkeze tepkisi olarak değerlendirilebilir. Bunun dışında, baskılar ve bir kısır döngü hâlinde süren ideolojik çatışmalar, iktidar muhalefet tartışmaları, kentleşme, kapitalistleşme, yazar ve şairlerin ruhunda bir bunaltı, bıkkınlık yaratmış olmalıdır. Kimi şair ve yazarların bu çatışmalara tepki olarak, ideolojik özden ve söylemden uzak kalmayı seçmeleri, hatta dil ve anlatımı bozarak bir anlamda bu baskıcı yönetime, kısır ideolojik çatışmalara ve yapay ilişkilerle dolu yaşama biçimine başkaldırmaları doğaldır. Bunun yanında toplumsal baskının olduğu her yerde görüldüğü gibi, sanatçıların bu baskılardan ürkerek sembolik, soyut ve kapalı bir dili benimsemeleri, hatta toplumsal sorunlardan uzak durmayı yeğlemeleri de doğaldır. Söz konusu toplumsal ve sanatsal ortamda, genç kuşak şairleri, hece şiirinin ve Garip'in yetersizliğini kavrarlar; hatta sanatın toplumsal amaçlara hizmet etmesi yolundaki anlayışları reddederler ve 1940'lı yılların ana izlekleri olan yaşama sevgisi, küçük adamın günlük yaşantısı giderek terk edilmeye başlanır. Buna ek olarak Dadaizmin ve Gerçeküstücülerin anlatım teknikleri genç kuşağın ilgisini çeker. Aklı devreden çıkarmaya çalışan, bilinçdışını ve düşü zengin bir şiirsel alan olarak keşfeden, buna bağlı olarak alışılmış dil, biçim ve imgelemden kopan bir sanat anlayışı ortaya çıkmaya başlar. Şiirde, geleneksel istiare ve teşbih anlayışına karşı yeni bir 'imge' anlayışı belirir. En önemlisi alışılmış şiir dili sarsılmaya başlar; dille beraber asıl sarsılan alışılmış gerçeklik anlayışıdır. İşte İkinci Yeni böyle bir toplumsal ve sanatsal ortamda boy verir. Dolayısıyla, 1950'den sonra ortaya çıkan İkinci Yeni Hareketi'ni, ana çizgileriyle özetlemeye çalıştığımız toplumsal ve sanatsal ortam içinde değerlendirmek gerekmektedir. Bu nedenle İkinci Yeni şiirini, 1938'den sonraki toplumsal ve siyasal koşullardan soyutlayarak incelemek olası değildir. Çünkü İkinci Yeni şairleri, çocukluk ya da gençlik yıllarını 1938'den sonraki süreçte geçirmişler, şiirlerini de

bu toplumsal ve edebî ortamda kaleme almışlar ve doğallıkla bu koşullardan etkilenmişlerdir.

Bu bilgilerden sonra DP döneminde, Türk şiirindeki ana eğilimleri gözden geçirebiliriz:

1950'den 1960'a değin Türk şiiri, esas itibariyle **Hisar Topluluğu**, **Mavi Grubu** ve **İkinci Yeni Hareketi** adlarıyla edebiyat tarihine geçmiş üç farklı oluşum çevresinde gelişmesini sürdürür. Bunlardan ilki, 16 Mart 1950'den itibaren Ankara'da yayımlanmaya başlanan *Hisar* dergisinde toplanan şair ve yazarlarca oluşturulmuş **Hisar Topluluğu**'dur[39]. Munis Faik Ozansoy, İlhan Geçer, Mehmet Çınarlı, Yahya Benekay, Nevzat Yalçın, Gültekin Sâmanoğlu, Mustafa Necati Karaer, Osman Fehmi Özçelik, Fikret Sezgin, Hasan İzzet Arolat, Mehmet Kaplan, Cemil Meriç, Selahattin Batu, Nüzhet Erman derginin yönetiminde yer alan ya da yalnızca yazı ve şiirleriyle *Hisar*'da görünen başlıca şair ve yazarlardır. Özde 'ulusçu' düşünceye bağlı olan bu edebiyat topluluğu, 1950'ye gelindiğinde şiiri yozlaştırdığı, sıradanlaştırdığı için, dolaylı biçimde Garip Hareketi'ne ve ideolojik bir araç hâline getirdiği için de Toplumcu Gerçekçi poetikaya tepki olarak doğmuştur denilebilir. Hisarcılar, söz konusu iki hareketin geleneği yadsıyan yıkıcı poetikalarına karşı, şiirsel geleneği ve 'ulusçu' sanat anlayışını korumaya çalışan bir 'kale' işlevi görmüşlerdir. Nitekim *Hisar* yazarlarından Nevzat Yalçın'ın şu sözleri, topluluğun söz konusu 'koruma' işlevini açıklamaktadır:

"*Hisar'ın sanat ve edebiyat dünyamızda oluşturduğu 'millî edebiyat bilinci' otuz yıl önceki keşmekeşi hatırlayanlar için büyük bir millî kazanç demektir. Kendinden önceki millî edebiyat döneminden bugüne uzanan sağlam, güvenilir bir köprü olan Hisar dergisi, bu başarısı ile, çok şeyler hayal ederek ortaya çıkan ideolojik sanat çığırtkanlarına meydanı boş bırakmamış olmak gibi çok önemli bir görevi de yerine getirmiştir.*"[40]

---

[39] Bkz. Öztürk Emiroğlu, *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatında Hisar Topluluğu ve Edebî Faaliyetleri*, Kültür Bakanlığı Yay., Ankara, 2000.

[40] Emiroğlu, *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatında Hisar Topluluğu ve Edebî Faaliyetleri*, Kültür Bakanlığı Yay., Ankara, 2000, s. 115.

Ancak kimi yönlerden Ulusçu/hececi poetikadan, kimi yönlerden de salt şiir poetikasından beslenen Hisarcılar, yalnızca koruma ve savunma iç güdüsüyle hareket ettiklerinden dolayı, korumayı amaçladıkları gelenekten yeni bir şiir ve poetika yaratamamışlardır. Yazı ve şiirlerinden anlaşıldığına göre, çıkışlarındaki asıl amaç, edebiyat aracılığıyla, ulusal değerleri, yıkıcı sanat anlayışlarının etkilerinden korumaktır. Söz konusu dergi ve topluluk, şiire yeni bir ses getirememişse de, sanatta ulusal duyarlığa dayanan ve şiirin geleneksel niteliklerini korumayı amaçlayan poetik tavrıyla, daha sonraki dönemlerde çıkan *Çağrı* (1957), *Ilgaz* (1961-1971), *Defne* (1966-1971), *Töre* (1971) ve günümüzde de yayımını sürdüren *Türk Edebiyatı* (1972) gibi dergilere öncülük etmiştir.

1950-1960 arasında sözü edilebilecek bir başka şiir hareketi, Attilâ İlhan'ın öncülüğünde ortaya çıkan **Mavi Hareketi**'dir[41]. DP döneminde yeni bir poetika oluşturmaya çalışan bu grup, ilk sayısı 1 Kasım 1952'de Ankara'da çıkmaya başlayan *Mavi* dergisinde bir araya gelmiştir. 1 Kasım 1952-1 Ekim 1954 arasındaki ilk dönemde 24 sayı çıkan *Mavi*'nin yazı işlerini Teoman Civelek yürütmüştür. Dergi, 1 Aralık 1954'ten Nisan 1956'ya değin *Son Mavi* adıyla yeniden yayımlanmıştır. Çıkışında, Atatürk'ün çizdiği yolda Anadolu'yu işleyen edebî ürünlere yer verileceği açıklanan *Mavi* dergisindeki başlıca şair ve yazarlar, Avni Dökmeci, Ömer Faruk Toprak, Ahmet Oktay, Ferit Edgü, Muzaffer Erdost, Ali Püsküllüoğlu, Oğuz Arıkanlı, Orhan Çubukçu ve Bumin Gaffar (Fikret Hakan)'dır. Derginin yazı kadrosuna daha sonra Attilâ İlhan da katılır ve *Mavi*'de 'sosyal realizm' (toplumsal gerçekçilik) üzerine yazdığı makalelerle[42] yeni bir poetika oluşturmaya çalışır. Ancak bu görüşleri nedeniyle *Hisar* ve *Türk Sanatı* dergilerinde Ziya İlhan Zaimoğlu, Mehmet Çınarlı, Peyami Safa gibi yazarlarca eleştirilir. Bu

[41] Bkz. Memet Fuat, "Mavi Hareketi Nedir?", *Tartışmalar*, Adam Yay., İstanbul, 2001, s. 286. Ahmet Oktay, *Hayat, Edebiyat, Siyaset*, Everest, İstanbul, 2004, s. 19-25.

[42] Attila İlhan, "Sosyal Realizmin Halkçılığı, Milliyetçiliği, İstiklâlciliği", *Mavi*, S.23, Eylül 1954, s. 4-5,7; "Sosyal Realizmin İktisadî ve Sosyal Tutumu", *Mavi*, S. 24, Ekim 1954, s. 1-6.

poetika, Attila İlhan'ın 24 Ağustos 1954 tarihli *Son Havadis* gazetesinde yayımlanan bir röportaja verdiği yanıtlardan anlaşıldığına göre, **ulusal**, **toplumsal** ve **batılı** nitelikleri bir arada toplayan bir edebiyat hareketi oluşturmayı amaçlamaktadır. Öz bakımından Nazım Hikmet'in açtığı poetik arktan beslenen ve "*sanatın yol gösterici bir görevi olduğuna...*" inanan Attilâ İlhan, sosyalist estetikle ulusçu düşüncenin kaynaştığı, yalnızca mesaja değil estetik yöne de ağırlık veren, geleneği yadsımayan **Toplumsal Gerçekçi** bir poetika kurmaya çalışmıştır. Yalnızca toplumsal mesaja ağırlık vererek, estetiği göz ardı eden 1940 Toplumcu Gerçekçi Kuşağı'nı, aktif realistleri eleştiren Attilâ İlhan'ın asıl hedefi, şiiri toplumsal işlevinden soyutlamakla suçladığı Garip ve İkinci Yeni Hareketi'dir. İlhan, yazdığı yazılarda, İnönü dönemi kültür politikasını da şiddetle eleştirmiş[43], Garip Hareketi'ni 'İnönü diktası'nın[44], İkinci Yeni'yi de 'Menderes diktası'nın ürünü olarak değerlendirmiş ve bu hareketlerin, şiiri toplumdan, toplumsal sorunlardan koparark, anlamsızlaştırarak toplumsal gerçekçi poetikanın gelişimini engellediklerini ileri sürmüştür[45].

Mavi Grubu, Attilâ İlhan'ın öncülüğünde **Toplumsal Gerçekçi** bir poetika kurmak istemişse de, fazla destek görmediği, hatta bu poetikayı pratik yapıtlarla yeterince besleyemediği ve grubu oluşturan yazar ve şairler de kendi aralarında bir görüş birliği sağlayamadıkları için bir hareket niteliği kazanamamıştır[46]. Hatta kimi eleştirmenler, Attila İlhan'ın toplumculuğu savunmakla birlikte, şiirlerinde "*...bayağılığa yarayacak kadar bireyci, ıslak bir romantizmden yakasını...*"[47] kurtaramadığını belirtirler. Ancak Attilâ İlhan ve Mavi Grubu'nun imgeye, şaireneliğe yönelmesi ve yer yer

[43] Attilâ İlhan, "İnönü'nün Kültür Anlayışı", "Yenilik Adına Ulusallıktan Sapılmıştı", "Geçmişe Dayanıp Geleceğe Açılacağız", *Hangi Edebiyat*, İş Bankası Kültür Yay., İstanbul, 2002, s. 281-292.

[44] Attilâ İlhan, "Önsöz Yerine", *İkinci Yeni Savaşı*, Bilgi Yay., Ankara, 1996, s. 7, 11.

[45] İlhan, *a.g.e.*, s. 7, 11.

[46] Bkz. Memet Fuat, "Mavi Hareketi Nedir?", *Tartışmalar*, Adam Yay., İstanbul, 2001, s. 303-304.

[47] H. İ. Bahar, "Yenilere Saygı", *Soyut*, S.6, 1965.

kapalı bir söyleyişi denemesi bakımından İkinci Yeni'ye yol açtığı da ileri sürülür[48]. Bununla beraber Ramazan Kaplan'ın da belirttiği gibi, yalnızca Mavi Grubu'nun değil, Âsaf Hâlet Çelebi, Celâl Sılay, Fazıl Hüsnü Dağlarca ve Behçet Necatigil gibi şairlerin de yer yer kapalı bir şiiri benimsemeleri, İkinci Yeni'ye geçişin belirtileri olarak kabul edilebilirse de, İkinci Yeni, ne Mavi Grubu'nun ne de adı geçen şairlerin uzantısıdır[49]. Hatta tam aksine Mavi Grubu, poetikasıyla edebiyatımızı pek etkileyemediği için, 1950'li yıllarda "*İkinci Yeni akımına kapılıp büyük bir hızla, tam ters bir yöne sürüklenmiştir.*"[50]

İşte İkinci Yeni, **Hisarcılar** ve **Mavi Grubu** adlı bu iki şiirsel oluşum ile aynı dönemde doğmuştur. Bu edebiyat topluluklarından Hisarcılar, esas itibariyle şiirsel geleneği koruma işlevi gören, geleneksel şiir poetikalarından beslenen, kimi yönleriyle ulusçu poetikaya kimi yönleriyle de salt şiir poetikasına yakın duran 'muhafazakâr' bir şiir topluluğudur. Bu topluluğun 1950'li yıllarda karşı koyduğu, polemiklere girdiği asıl şiir hareketleri, şiiri bayağılaştırdıkları gerekçesiyle Garipçiler ve ideolojikleştirdikleri için de Toplumcu Gerçekçilerdir. Hisarcılar, Marksist bir estetiği yaymaya çalıştığından dolayı Attilâ İlhan'a ve Mavi Grubu'na da benzer eleştiriler yöneltmekten geri kalmamışlardır.

Mavi Grubu ise, özde Nazım Hikmet'in açtığı **Toplumcu Gerçekçi poetika**yı sürdürür. Ancak Attilâ İlhan, aktif realistler dediği bir kısım Toplumcu Gerçekçi şairi, düşünce ve öz uğruna estetiği göz ardı ettikleri için eleştirir. Dolayısıyla o, şiirde toplumsal sorunlar yanında, söyleyiş güzelliğine ve imgeye de önem vermekle; hatta şiirsel geleneği tümüyle yadsımamakla Toplumcu Gerçekçilerden ayrılır. Bu nedenle poetikasına Toplumcu Gerçekçi değil

[48] Asım Bezirci, *2. Yeni Olayı*,Tel Yay., İstanbul, 1974, s. 52; Ramazan Kaplan, *Şiirimizde İkinci Yeni Hareketi*, Ankara Ünv., Basılmamış Yüksek Lisan Tezi, Ankara, 1981, s. 6.

[49] Kaplan, *a.g.t.*, s. 6.

[50] Memet Fuat, "Mavi Hareketi Nedir?", *a.g.e.*, s. 303.

Toplumsal Gerçekçi (sosyal realizm) denilmesini uygun görür. Mavi Grubu, Hisarcılarca zaman zaman eleştirilse de, asıl poetik çatışmayı kendinden önceki Garip ve kendi dönemindeki İkinci Yeni ile yapar. Attilâ İlhan, çeşitli yazılarında Garip'i Toplumcu Gerçekçi şiirin önünü kesmek için İnönü diktasınca desteklenen bir şiir hareketi olarak değerlendirir, İkinci Yeni'ye yönelik suçlamalarında da bu görüş egemendir. Ona göre her iki hareket de şiiri toplumdan koparmıştır. Bu polemiklere karşın Attilâ İlhan, geniş bir şair kadrosunu etkileyen köklü ve yeni bir poetika oluşturamaz; ancak bireysel olarak Cumhuriyet dönemi Türk şiirinde kendine özgü bir yer edinmiştir.

Sonuçta, DP dönemindeki toplumsal/siyasal ve edebî ortam göz önüne alındığında, Türk şiiri, etkisini yitiren Garip Hareketi'nden sonra, değişen toplumsal koşulların da itkisiyle kendisine yeni bir poetik ark açmak zorundaydı. Görüldüğü gibi, o yıllarda ne Hisarcılar ne de Mavi Grubu ya da Toplumcu Gerçekçiler, bu yeniliği yapacak bir güce erişebildiler. İkinci Yeni ise, dönemindeki bu topluluklardan daha güçlü çıktı ve Garip'ten sonra tıkanan Türk şiirine, -çağın ve çevrenin koşullarının da etkisiyle- yeni bir yol açtı.

B. İkinci Yeni'nin Doğuşu

Önceki bölümde de belirttiğimiz gibi, İkinci Yeni'nin başlangıcı için belli tarih ya da yapıt adı vermek, edebiyat tarihini dönemlere ayırmak açısından bir kolaylık sağlasa da, hareketi açıklamak bakımından eksik bir yaklaşım olur. Çünkü İkinci Yeni, bütün edebî yeniliklerde olduğu gibi, bir süreç içinde, toplumsal, bireysel, sanatsal etkilerle yoğrularak doğmuştur. Bu bakımdan İkinci Yeni, edebiyat tarihi açısından Muzaffer Erdost'un 19 Ağustos 1956 tarihli *Son Havadis*'teki "İkinci Yeni" başlıklı yazısıyla başlatılabilirse de, hareketin doğuş sürecini göz ardı etmeye neden olabileceğinden böyle bir yaklaşımdan kaçınmak gerekiyor. Üstelik bizi bu yaklaşımdan kaçınmaya yönelten çok önemli bir neden var; o da İkinci Yeni'nin önceden anlaşarak, ortak bir bildirge yayımlayarak

veya belli bir dergide kümelenerek başlamış bir hareket olmamasıdır. O hâlde doğuş sürecini ele almadan önce İkinci Yeni'nin bu niteliği üzerinde durmak gerekir.

İkinci Yeni, Fecr-i Âti, Yedi Meşaleciler, Garipçiler ya da Hisarcılar gibi, ortak bir bildirgesi olan veya belli bir dergide toplanan şairlerce, önceden anlaşarak kurulmuş bir topluluk ya da hareket değildir. İlhan Berk, Edip Cansever, Cemal Süreya, Turgut Uyar, Sezai Karakoç ve Ece Ayhan gibi öncüler, birbirlerinden habersizce, 1950'li yılların ilk yarısından itibaren, *Yenilik*, *Yeditepe*, *Şiir Sanatı*, *İstanbul*, *A* ve *Pazar Postası* gibi dergilerde, dil, biçim, içerik ve söylem bakımından var olan şiirden tümüyle 'başka' şiirler yayımlamaya başlarlar. İkinci Yeni şairleri de bu hareketin ve yenileşmenin, başlangıçta habersizce, anlaşmadan, kendiliğinden doğduğunu belirtirler. Örneğin Cemal Süreya, bu hareketin kendiliğinden ve habersizce doğuşu hakkında şunları söyler:

"II. Yeni bir akım olarak doğmadı. Bir programı, ortak bir bildirisi olmadı. Şairlerin çoğu birbirini tanımıyordu bile. Yazışmıyorlardı da. Söz gelimi ben Edip Cansever'le 1956'da, Turgut Uyar'la, çok daha sonra tanıştım."[51]

Cemal Süreya, kendisiyle yapılan başka bir söyleşide de, "*...yani hiçbir zaman ortaya çıkıp, şöyle yapalım, bir takım kuralım diye çabalamadık. Takım kurulduysa kendiliğinden oldu. Ortaya çıkan şiirle oldu.*"[52] sözleriyle bu görüşünü yineler. İlhan Berk "*1955'lerde, 1956'larda Cemal Süreya, Uyar, Cansever, Karakoç da kendi örneklerini koydu. Kısaca herkes kendi örneğini (habersiz) koydu.*"[53], Edip Cansever ise "*...1955'lerden sonra şiirimizde yaygın bir yenileşme ve değişme dönemi başladı. İşte ben, bu parlamayı,*

---

[51] Cemal Süreya, "Şiirin Labirentinde" (Konuşan: Tuğrul Tanyol), *Güvercin Curnatası*, YKY, İstanbul, 2002, s. 99.

[52] Süreya, "Yaş ve Şiir Üstüne Söyleşi" (Katılanlar: Tomris Uyar, Turgut Uyar, Edip Cansever, Cemal Süreya), *a.g.e.*, s. 76. Bu söyleşi için ayrıca bkz. "Yaş ve Şiir Üstüne Söyleşi", *Varlık*, S. 906, Mart 1983.

[53] Ece Ayhan, "İlhan Berk ile Ece Ayhan İkinci Yeni Akımını Anlatıyor", *Dipyazılar*, YKY, İstanbul, 1996, s. 130.

bu açılımı birtakım şairlerin bir araya gelerek; eğilim, yönelim ve amaçlarını saptayarak, belli temel ilkelerden ve belli bir dünya görüşünden hareket ederek, kısaca bir ön antlaşma düzeyinde başlatmadıklarını iyi biliyorum."[54] cümleleriyle İkinci Yeni'nin bu niteliğine değinirler. İşte bu bakımdan hareketin başlangıcıyla ilgili kesin bir tarih, hatta belli bir yayın organı adı vermek güçtür.

İkinci Yeni, başlangıçta ortak bir hareket olmadığına; daha doğrusu adını andığımız şairler, önce kendi başlarına farklı yollardan çıkarak, anlaşmaksızın ve birbirlerinden habersizce ortak bir 'başkalık'ta buluştuklarına göre, bu şiirsel değişimi başlangıçta 'ortak bir hareket' olarak ele almak, topluca incelemek mümkün değildir. Hatta Turgut Uyar'ın belirtiği gibi; "*Bir şiirin, bir şiir akımının tanınması, öbürlerinden ayrılması ancak o akımın ozanlarını tek tek incelemekle, tanımakla mümkün olur...*"[55]. O hâlde doğuş sürecini saptamak için, her şairi ayrı ayrı değerlendirmek, her birinin başlangıçta hangi poetik arklardan geldiğini ve yeni bir şiir yatağına nasıl ulaştığını bu yöntemle belirlemeye çalışmak daha doğrudur.

İkinci Yeni içinde şiir geçmişi diğerlerine göre daha gerilere giden şair, **İlhan Berk** (doğ.1918)'tir. İlk kitabı *Güneşi Yakanların Selâmı* (1935)'nı 17 yaşındayken yayımlar. Bunu *İstanbul* (1947), *Günaydın Yeryüzü* (1952), *Türkiye Şarkısı* (1953), *Köroğlu* (1955) adlı kitapları izler. Berk, bu beş kitabında, kendinden önceki hazır şiiri sürdürür; ancak 1958'de basılan *Galile Denizi*'ndeki şiirlerle İkinci Yeni'ye özgü bir şiir tarzına adım atar. O hâlde *Güneşi Yakanların Selâmı (1935), İstanbul* (1947), *Günaydın Yeryüzü* (1952), *Türkiye Şarkısı* (1953) ve *Köroğlu* (1955), İlhan Berk'in şairliğindeki ilk dönem ürünlerini içerir. Nitekim şair, bir soruşturmaya verdiği yanıtta ilk dönem ürünleri için "*Ben de bütün genç ozanlar gibi kendimden önce yazılan şiirle başladım işe.*"[56] diyerek bunu

[54] "Soruşturma: İkinci Yeniden Ne Anlıyorsunuz? Neden Böyle Bir Şiire Yönelmek Gereksemesi Duydunuz?", *Türk Dili*, S. 309, Haziran 1977, s.527.

[55] Turgut Uyar, "İlkin Cesaret", *Sonsuz ve Öbürü*, Broy Yay., İstanbul, 1985, s. 143.

[56] "Soruşturma: İkinci Yeniden Ne Anlıyorsunuz? Neden Böyle Bir Şiire Yönelmek Gereksemesi Duydunuz?", *Türk Dili*, S. 309, Haziran 1977, s.526.

onaylar. Bu çerçevede Berk'in ilk kitabı *Güneşi Yakanların Selâmı*'nda başta Ahmet Haşim olmak üzere Nazım Hikmet'in etkisi göze çarpar. Berk de bir soruşturmaya verdiği yanıtta, ilk yapıttaki Ahmet Haşim ve Nazım Hikmet etkisini "*Ahmet Haşim'in etkisi büyük o kitapta; ama salt o etkiyle de yetinmemişim Nâzım'a da gelip çarpmış.*"[57] sözleriyle doğrular. Hatta bu kitap, adıyla bile Nazım Hikmet'in *Güneşi İçenlerin Türküsü*'nü çağrıştırmaktadır. Selahattin Özpalabıyıklar, ilk kitapta bunlardan başka Necip Fazıl, Cahit Sıtkı, Faruk Nafiz ve Ömer Bedrettin gibi şairlerden etkiler bulunduğunu kaydeder[58]. Ahmet Oktay'ın şu saptamaları ise, Berk'in, ilk kitabı *Güneşi Yakanların Selâmı*'nda esas itibariyle nerede durduğunu net bir biçimde gösterir:

"*İlhan Berk 'Güneşi Yakanların Selâmı'yla düz hatlı, basit bir hece şairi olarak çıkar. Ne öz, ne de biçim olarak alışılmışın, denenmişin dışındadır. Cocteau'nun sözünü bilmediği için henüz, parmaklarıyla söyler şarkısını. Eşyanın karşısında kurcalayıcı muhayyilesi olmayan bir gözlemci, hayatın karşısında ise nakledicidir. (...) Bir sıra şairinin kaderini yaşamaya aday görünmektedir kısaca.*"[59]

Ancak şair, 1947'de yayımladığı *İstanbul*'la şiir yatağını değiştirir[60]. 1940'lı yıllardaki **Toplumcu Gerçekçi şiir**in etki alanına girerek, "*Bunlar İstanbul emekçileri/Kasketlerini yana yıkmışlar yürüyorlar.*"[61] dediği İstanbul'daki işçilerin, emekçilerin, yoksul in-

[57] "Soruşturma: İkinci Yeniden Ne Anlıyorsunuz? Neden Böyle Bir Şiire Yönelmek Gereksemesi Duydunuz?", *a.g.d.*, s. 526.

[58] Selahattin Özpalabıyıklar, *A'Dan Z'Ye İlhan Berk*, YKY, İstanbul, 2003, s. 37.

[59] Ahmet Oktay, "Galile Denizi", *Şairin Kanı*, YKY, İstanbul, 2001, s. 118.

[60] Şair, *İstanbul* adlı yapıtını yazdığı dönemdeki eğilimleri konusunda şunları söyler: "*İstanbul Kitabı yazılmaya başladığı sıralar ben o şiirlerden bir bölümünü İstanbul'daki Ses dergisine göndermeye başlamıştım (...) Abidin Dino ile tanıştım ve bende zaten başlamış olan kalabalıklara yönelme, derginin ideolojik tavrıyla birleşti. Birden o zamanki solun içinde buldum kendimi.(...) İstanbul Kitabı aynı zamanda böyle bir evrenin de sonucudur ve elbette ki Nâzım etkisi de vardır. (...) Ve bu dönem, işte bildiğiniz gibi Günaydın Yeryüzü, Türkiye Şarkısı ve Köroğlu dönemi... Bunlar 55'e kadar sürüyor. Bu kitapların yazılması sırasında, doğrusu, Marksist ideolojinin bendeki etkisi arttığı için o tip şairleri merak ettim ve ilk ağızda Eluard'ı çok sevdim.*" (İlhan Berk, "Yazmak Benim Cehennemim...", *Kanatlı At*, YKY, İstanbul, 1994, s. 89.)

[61] İlhan Berk, "İstanbul", *Eşik*, YKY, İstanbul, 2001, s. 28.

sanların yaşamlarından kesitler sunar. Kitapta yer alan şu dizeler, şairin o dönemde 'öz' itibariyle Toplumcu Gerçekçi poetikanın arkında şiirler ürettiğinin en açık işaretidir:

"Bu defa aç fakir İstanbul'u
Büyük surların dışından seyredeceğiz
Bir anda fakirler işsizler sökün edecek
Önünden yorgun düşünceli yüzleriyle geçecekler
Yeniden açılacak köprü, dükkânlar, fabrikalar
Yeniden katledilecek emeği
Fukara halkın
Birtakım insanların elindeki İstanbul'u
Rüyada gezer gibi geçeceksin
Dilin tutulmuşa dönecek"[62]

İstanbul adlı kitabıyla şiir arkını değiştiren ve Toplumcu Gerçekçi poetikanın çekim alanına giren Berk, Walt Whitman'ı örnek aldığı[63] bu yapıtı için şunları söyler:

"İlk kitabım İstanbul'dan beri İstanbul'a sevgi duydum. İstanbul, benim o zamanki gözümle bakılmış, -komünist gözümle- bir kitaptır. Birçok yakınım, o kitabın tehlikeli olduğunu söylemişlerdi bana. Gerçekten, çünkü burjuvanın nasıl İstanbul'u sömürdüğünü, halkın çabalarını anlatan bir kitaptı. Kitabın sonunda da İstanbul'un bu ellerden kurtulmasını anlattım. Marksizm her sanatçıya birtakım ipuçları veriyor."[64]

Gerçekten de şair, *İstanbul*'u yazarken, kent düşmanın, dükaların elindeymiş gibi düşünür. Ona göre halk bu dükaların elinde sürünmektedir[65].

---

62 Berk, "İstanbul", *Eşik*, YKY, İstanbul, 2001, s. 28.

63 "Soruşturma: İkinci Yeniden Ne Anlıyorsunuz? Neden Böyle Bir Şiire Yönelmek Gereksemesi Duydunuz?", *Türk Dili*, S. 309, Haziran 1977, s.526.

64 Selâhattin Özpalabıyıklar, *A'Dan Z'Ye İlhan Berk*, YKY, İstanbul, 2003, s. 41-42.

65 Feridun Andaç, *İlhan Berk'le Şiirin Anayurdunda*, Dünya Kitapları, İstanbul, 2004, s. 25.

Başka bir yazısında da delikanlı çağının kitabı *İstanbul*'da, uzun, "*...dur durak bilmeyen, enine boyuna, kocaman, yorgan gibi şiirler.*"[66] yazdığını söyleyen Berk, *İstanbul* (1947)'dan sonra, *Günaydın Yeryüzü* (1952), *Türkiye Şarkısı* (1953) ve *Köroğlu* (1955)'nda Toplumcu Gerçekçi şiiri sürdürür. Hatta 1952'de Yeditepe Yayınları'ndan çıkan *Günaydın Yeryüzü* adlı kitabından dolayı, 'komünizm propagandası' yaptığı gerekçesiyle mahkemeye verilir, 141-142 sayılarını böylece öğrenir[67]; ancak zamanaşımından dolayı ceza almaktan kurtulur. Yine de şair, "*Şimdi tabii laf bir yana o üç kitap da Marksist kitaptır; doğrusunu söylemek lâzım.*"[68] diyerek, o dönemde şiirlerinin sosyalist dünya görüşüne bağlı **Toplumcu Gerçekçi poetika**nın çizgisinde olduğunu açıklar. *Türkiye Şarkısı* ve *Köroğlu*'nda şiiri bir silâh gibi kuşanır; çağ, kavga çağıdır; o da karşıda yerini almıştır. Yüksek sesle kötülüklere parmak kaldırır[69]. Bu yapıtlardaki şiirlerde şiir değil söz ve anlam iktidardadır[70]. Berk'e göre, söz konusu dönemin ürünü olan *Günaydın Yeryüzü, Türkiye Şarkısı* ve *Köroğlu*, 1940 Kuşağı'nın koro hâlinde yazdığı bir şiirdir; kısacası şair henüz kendi şiir yatağını bulamamıştır. Berk de bu yapıtların tekdüzeliğini ve özgün olmadığını söylemekten çekinmez:

"*Günaydın Yeryüzü, Türkiye Şarkısı, Köroğlu gibi kitaplarımsa, kuşağımın, çağdaşlarımın birlikte yazdığı bir koro (birağızdan) şiiridir. Onlarda ben yokum demek istemiyorum, ama çoğul bir şiirdi bu, birbaşınalık bir yana atılmıştı, hem içerik, hem de biçim yönünden böyleydi bu. (...) Bir türküyü birlikte söylemek gibi: Değişik seslerle aynı şeyi söylemek anlayacağınız.*"[71]

---

66 İlhan Berk, "Ben", *Şairin Toprağı*, Simavi Yayınları, İstanbul, 1992, s. 142.

67 Berk, "Ben", *Şairin Toprağı*, Simavi Yayınları, İstanbul, 1992, s. 142.

68 Berk, "Yazmak Benim Cehennemim", *Kanatlı At*, YKY, İstanbul, 1994, s. 95. Özpalabıyıklar, *a.g.e.*, s. 35.

69 Berk, "Ben", *Şairin Toprağı*, Simavi Yayınları, İstanbul, 1992, s. 142.

70 İlhan Berk, "Bir Deneyciyim Belki de Ben", *Kanatlı At*, YKY, İstanbul, 1994, s. 82.

71 "Soruşturma: İkinci Yeniden Ne Anlıyorsunuz? Neden Böyle Bir Şiire Yönelmek Gereksemesi Duydunuz?", *Türk Dili*, S. 309, Haziran 1977, s.526.

Kısacası, İlhan Berk İkinci Yeni öncesinde, başlangıçta Ahmet Haşim'den etkilenmişse de, sonraki dört kitabında, Cumhuriyet'in ilk döneminde Nazım Hikmet'in açtığı **Toplumcu Gerçekçi poetika**nın izinde yürür. Bu şiirlerde ana izlek 'ezilen toplum'dur, anlam açık, dil düzgündür. Kendi deyişiyle İkinci Yeni'ye gelene kadarki bu evresinde şair, gırtlağına kadar anlama boğulmuştur[72]. O hâlde anlam başta olmak üzere, akla uygun alışılmış dil, biçim, söylem ve toplumsal ileti, Berk'in İkinci Yeni öncesindeki şiirlerinin başlıca özelliğidir.Şair bu evrede şiirlerini düşünceyle örmektedir. Nitekim "*Eskiden şiiri, erdemlerin, kısaca düşünlerin yaptığını sanırdım, nitekim 1940 kuşağı da böyle anladı. (...) birtakım düşünceleri, kavramları, her şeyden önce de özgürlük, toplumsallık gibi kavramları şiire koymakla ya da bu kavramların ozanı olmakla (toplumcu ozan) olunacağına inanıyordum. Bu bütün Cumhuriyet çağının bir düşüncesiydi, ben de bunun dışına çıkamadım.*"[73] sözleriyle, o yıllarda izini sürdüğü poetik çizginin özelliklerini eksikliklerivle beraber açıklar. Aslında bu cümleler, şairin nasıl bir şiir anlayışına tepki duyduğunu ve niçin değişik bir şiire yöneldiğini ifade etmesi bakımından da önemlidir. Nitekim bir başka söyleşide yer alan şu cümleler, Berk'in *Galile Denizi* (1958)'yle beraber söze dayanan şiirin, Toplumcu Gerçekçi şiir anlayışının tıkandığını fark ederek değişik bir poetik yola girdiğini göstermektedir:

"*55'te ise birdenbire Galile Denizi, Çivi Yazısı, Otağ* ve *Mısırkalyoniğne'ye gelişim var. (...) Bu 55'e kadar gelen evrede Nâzım'ın Türkiye'deki etkisi gerçekten önemliydi ve her şair az çok onun etkisinde yazıyordu. Ben bu evrede şiirin tıkandığı kanısına vardım. O zamana kadar söylediklerim hep sözsel, söze dayanan şiirlermiş duygusuna kapıldım.*"[74]

Şair, 1954'ten itibaren yayımladığı ve sonra *Galile Denizi* (1958)'ne aldığı şiirlerle 'kendinden önceki hazır şiirin arkı'nı terk

[72] Selahattin Özpalabıyıklar, *A'Dan Z'Ye İlhan Berk*, YKY, İstanbul, 2003, s. 18.
[73] İlhan Berk, "Bir Yazışma", *Kült Kitap*, YKY, İstanbul, 2001, s. 126.
[74] Berk, "Yazmak Benim Cehennemim...", *Kanatlı At*, YKY, İstanbul, 1994, s. 90.

eder, olgunlaşmıştır ve kendine yeni bir poetik ark açmayı denemektedir. Artık İkinci Yeni evresine adım atmıştır. 1954 Şubat'ında *Yenilik*'te yayımlanan ve kimilerince de İkinci Yeni'yi başlatan şiir olduğu söylenen[75] "Saint Antoine'ın Güvercinleri", onun şiirinde yeni bir evreye açılışın da ilk örneğidir. Bundan sonra şair, benzer yeni şiirlerini *Yeditepe*'de yayımlamaya başlar. Söz konusu şiirleri, öncekilerden ayıran özellikler nedir? Şair böyle bir soruya şu yanıtı verir:

"*Bunların başka olmasını ben çok istedim. Picasso'nun boyuna değişen bir tarafı var, ben onu pek seviyorum. (...) Bu şiirleri yazarken bir yıla yakın surréaliste'lerle haşır neşir oldum. Belki onların da etkisi oldu, ama bunu ben söylüyorum, âlem ne söyler bilmem.*"[76]

Kendisinin ifade ettiğine göre Berk, artık bir şey söyleyen, anlatan, anlamca açık olan ve yalın bir dille yazılan, akla uygun şiire sırt çevirmiş, yeni bir şiir dili aramaya koyulmuştur. Üstelik ustaları da Nazım Hikmet, Walt Whitman, Neruda değil, Ahmet Haşim, Mallarmé, Rimbaud, Artaud ve Cummings gibi şairlerdir. En önemlisi, *Galile Denizi*'nden öncekiler 'anlamlı/söze dayalı', sonrakiler ise anlamca, dilce ve söylem bakımından alışılmış kavrayış biçimine uymayan şiirlerdir. Berk, İkinci Yeni'den önce şiirde 'ne söylediğine, anlama ve akla' önem verirken, sonra 'us dışı söyleyişe' önem vermeye başlamış ve Gerçeküstücü şiirin etki alanına girmiştir. O hâlde Berk'i önceki şiiri bırakıp, yeniye yönelten ana etken, içinde yaşadığı toplumsal/siyasal ortam değil, gerek Garip'in gerekse Toplumcu Gerçekçi şiirin işlevini bitirdiğine, ömrünü tamamladığına inanmasıdır[77]. Dolayısıyla, şair, şiirde 'bir şey söyleme'yi asıl amaç edinen Garip ve Toplumcu Gerçekçi şiire karşı çık-

---

[75] Berk, bu şiiriyle ilgili şunları söyler:
"Bu, benim İkinci Yeni olayına başlama şiirim olarak kabul edilir. Bundan sonra artık o tip şiirler yazmaya başladım." (Özpalabıyıklar, *a.g.e.*, s. 53)

[76] Özpalabıyıklar, *A'Dan Z'Ye İlhan Berk*, YKY, İstanbul, 2003, s. 53; bkz. İlhan Berk, "Yazmak Benim Cehennemim...", *Kanatlı At*, YKY, İstanbul, 1994, s. 90.

[77] Ece Ayhan, "İlhan Berk ile Ece Ayhan İkinci Yeni Akımını Anlatıyor", *Dipyazılar*, YKY, İstanbul, 1996, s. 130.

mış, söylemeye değil, duyurmaya yönelmiş, bunun için de şiirlerini yeni bir dil ve biçimle kurmaya başlamıştır. Artık onun için şiirde ne söylendiği önemli değildir. Berk, önceki şiir tarzını bırakıp İkinci Yeni evresine girişini şöyle anlatır:

"Benim İkinci Yeni şiirim St. Antoine'ın Güvercinleri'dir. 1953'te yazıldı.Yenilik dergisinde çıktı. Bu şiirle söze dayalı şiiri (Günaydın Yeryüzü, Türkiye Şarkısı, Köroğlu ki 1954'te noktalanır bunlar) sürdürürken, gerimdeki köprüleri birden yıkıp, yeni bir dille ilişki kurmuş oldum. (...) Yazılagelen şiire bir karşı çıkıştı benimkisi. (...) Benim için şiirin yapısında böyle bir cephe değiştirmenin gerekçesi, Birinci Yeni'nin artık işlevini bitirdiği, Nâzım'la gelen şiirin de (ki ikisi de söze dayalı şiirdir) ömrünü tamamladığı düşüncesidir, diyebilirim. (...) Boğazıma kadar söze dayanan şiirle gidip geldiğim bu evrede, Saint Antoine'ın Güvercinleri benim kurtuluşum oldu. (...) Hemen arkasından yine uzun bir şiir olan Sait Faik'i yayımladım. Pablo Picasso, İvi Stangali, Arma Viriumque Cano da onları izledi. Bütün bu şiirler sonradan Galile Denizi'nde toplandı."[78]

İlhan Berk, "Saint Antoine'ın Güvercinleri"nden sonra, yine bu tarzda "Ağıt" (*Yenilik*, Temmuz 1954), "Yitik Ufuk" (*Yenilik*, Temmuz 1954), "İvi Stangali" (*Yeditepe*, 15.11.1954), "Aşk" (*Yeditepe*, 1.8.1955), "Kötü Evlere İnen Balad" (*Yeditepe*, 1.10.1955), "Paul Klee'de Uyanmak" (*Yeditepe*, 15.12.1955), "Ağır Ot" (*Yeditepe*, 15.4.1956), "Sokak" (*Yeditepe*, 15.7.1956), "M" (*Yeditepe*, 1.12.1956), "Sonnet" (*Yeditepe*, 15.5.1957), "f" (*Yeditepe*, 15.7.1957) gibi şiirleriyle içerik, dil, biçim ve söylem bakımından İkinci Yeni'nin ilk örneklerini yayımlar. Daha sonra da diğer İkinci Yeni şairleriyle birlikte Ankara'da çıkan *Pazar Postası*'na geçer[79]. Kendisi *Pazar Postası* evresini şöyle anlatır:

---

[78] Ayhan, *a.g.e.*, s. 130.

[79] İlhan Berk'in *Pazar Postası* yazı ailesine katılacağı, gazetenin 1 Eylül 1957 tarihli nüshasında, "İlhan Berk Pazar Postası'nda" (s. 6) başlıklı yazıyla duyurulur. Bundan sonra Berk, çeşitli çevirileri ve şiirleriyle gazetede sıkça görünmeye başlar. Şairin 1 Eylül 1957'den itibaren *Pazar Postası*'nda yayımladığı başlıca şiirler şunlardır: "Sonnet" (Ronsard'dan çeviri), 1 Eylül 1957; "Sonnet" (Jose Maria de Heredia'dan çeviri), 8 Eylül 1957; "Galile Denizi Baladı", 6 Ekim 1957; "Sonnet", 24 Kasım 1957.

"Sonra topluca Pazar Postası'na taşındık. Birden benim kaynaklarım da yer değiştirdi. Bu arada Ankara'da yaşıyorum artık. Pazar Postası'nda çıkıyor sonelerim. Muzaffer Erdost dergiyi idare ediyor."[80]

Söz konusu şiirlerin çoğu *Galile Denizi* (1958)'nde toplanır. Bu şiirlerdeki en önemli değişiklik, Ahmet Oktay'ın da belirlediği gibi *"... herhangi bir toplumcu düşünceye bağlanamayışıdır."*[81]. Ancak kendisi her ne denli bu evrede sözel şiirden, yani sözü öne alan şiirden, imge ağırlıklı şiire yöneldiğini[82] ileri sürse ve şiirde öykü ve konunun atılmasını, anlamın gerksizliğini savunsa da *Galile Denizi*'ndeki şiirlerin –en başta da benim İkinci Yeni şiirim dediği "Saint Antoine'ın Güvercinleri"- çoğu bir öyküye dayanır, şiirsel dilden çok düzyazı diline yakındır ve üstelik genelde kolay anlaşılabilir niteliktedir.Örneğin Berk'in yeni bir şiire girişte önemli bir ilkadım olarak gördüğü "Saint Antoine'ın Güvercinleri"ndeki şu dizelerde imgesiz, yalın ve düzgün bir dil kullanılmaktadır:

"Bir evdeydi
Eleni on sekizinde, İlyadis yirmi üç
Eleni'nin şarkıları vardı
İnsan akıl erdiremezdi
İstanbul'un her tarafı kahve
Kapalı kahve açık kahve
Şarkılar ne kadar güzel olursa olsun
Eleni'yi anlamazdı

O günler Lambodis'in ağzında bir cigara bir aşağı bir yukarı
İstanbul'da
Eleni'nin en güzel yerleri elleri sarımsak kokan ağzı

---

80 Feridun Andaç, *İlhan Berk'le Şiirin Anayurdunda*, Dünya Kitapları, İstanbul, 2004, s. 45.

81 Ahmet Oktay, "Galile Denizi", *Şairin Kanı*, YKY, İstanbul, 2001, s. 122.

82 Andaç, *a.g.e.*, s. 49.

Daha Lambodis meyhaneci değil
Daha Lambodis hiçbir şey değil
O günler her Pazar Saint Antoine'a gidiyorlar"[83]

Ancak bu şiirlerdeki en önemli değişim, toplumsal ileti amacı taşımaması ve alışılmış dili yer yer zorlamasıdır. "Sait Faik", "Ağıt", "Pablo Picasso", "Paul Klee'de Uyanmak" gibi şiirlerinde şairin değişik bir şiire yöneldiği daha açık görülür. Örneğin "Paul Klee'de Uyanmak"ta yer alan şu dizelerde, şairin Toplumcu Gerçekçi poetikadan ayrıldığı çok açıktır:

"*Bu denizi Ayla ayaklarını soksun diye getirdim*
Bu dünyaları onun için açtım bu balıkları tuttum
Bir sabah çıkmak güneşler, aylar bir sabah çıkmak
Bir ağacı bu evleri sarı ters bir kuşu düzeltmek
Edibe bu sokağı al götür görmek istemiyorum
Edibe bu evleri Edibe bu göğü bu güneşleri Edibe

A'lar V'ler U'larla olmak Paul Klee'de uyanmak"[84]

Böylece Berk de İkinci Yeni'nin şiir arkına girer. Onun yanı sıra Cemal Süreya, Edip Cansever, Turgut Uyar, Ece Ayhan, Sezai Karakoç gibi şairler de aynı yıllarda, birbirlerinden habersizce yayımladıkları şiirlerle bu poetik arkı beslemeye başlamışlardır.

İkinci Yeni'nin bir başka şairi **Turgut Uyar** (1927-1985) da şiire ilkin kendinden önceki şairlere öykünerek başlar. Uyar'la ilgili yazıların hemen hepsinde *Arz- Hal* (1949) ve *Türkiyem* (1952) adlı kitaplarındaki şiirler, şairin İkinci Yeni öncesindeki "*ilk dönem ürünleri*" olarak değerlendirilir. Çünkü bu şiirler, biçim, içerik ve dil bakımından daha sonrakilerden belirgin bir biçimde ayrılırlar. Ortak kanı, Turgut Uyar'ın *Arz-ı Hal* ve *Türkiyem*'de kendinden

[83] İlhan Berk, "Saint Antoine'ın Güvercinleri", *Eşik*, YKY, İstanbul, 2001, s. 198.
[84] İlhan Berk, "Paul Klee'de Uyanmak", *Eşik*, YKY,İstanbul, 2001, s. 212

önceki hazır, egemen şiir tarzını sürdürdüğü yönündedir. Nitekim Ahmet Oktay, *"Turgut Uyar'ın ilk kitabı Arz-ı Hal, 1949 tarihini taşıyor. Çok partili yaşama geçiş yıllarının ürünüdür; ama ne yazık ki bu geçiş sürecine özgü bir duyarlığı yansıtmadığı gibi imgesel düzeyde de değişik bir yan taşımaz. Egemen şiir ideolojisinin içinde üretilmiş şiirlerdir bunlar ve yeni sorunları anlamaya çalışmaktan çok, oyunu kurallarına göre oynamayı, yani güzel olmayı isterler. 1952 tarihli Türkiyem için de aynı şey söylenebilir."*[85] diyerek şairin bu ilk iki kitabındaki şiirleri diğerlerinden ayırır. Necmiye Alpay da *Arz-ı Hal* ve *Türkiyem* için *"İlk iki kitabında (Arz-ı Hal ve Türkiyem) popülist (tarihsel adıyla halkçı) ideolojiyle yapılagelen edebiyatın etkisi adamakıllı ağırlıktadır."*[86] cümlesiyle aynı yargıyı paylaşmaktadır. Fethi Naci ise, söz konusu ikinci kitap için *"Türkiyem*'de *Turgut Uyar hazır bir dili, hazır bir biçimi sürdürüyordu."*[87] der. Hüseyin Cöntürk de Turgut Uyar üzerine yaptığı incelemesinde aynı kanıyı *"Uyar'ın Arabistan'dan önce yazdığı şiirler klişe dünyalarla doludur. (...) Bunlar, bir kişiliği olmadığından, üzerlerinde durulmaya değmez. Ancak Arabistan'ladır ki Uyar, üzerinde durulmaya değer dünyalar getiriyor."* [88]cümlesiyle belirtir. *Sonsuz ve Öbürü* (1985) ile *Şiirde Dün Yok mu?* (1999) adlı yapıtlardaki Turgut Uyar'la ilgili yazıların hemen hepsinde şairin asıl şiir yatağını, üçüncü kitabı *Dünyanın En Güzel Arabistanı* (1959) ile bulduğu görüşü egemendir. Gerçekten de Turgut Uyar'ın şiirleri bir bütün olarak okunduğunda, *Arz-ı Hal* ve *Türkiyem*'deki şiirlerin –sonraki şiirler hakkında ipuçları vermekle birlikte- diğerlerinden farklı ve çoğu yönden yazıldığı dönemin egemen şiir tarzına uygun biçimde olduğu görülecektir.

---

[85] Ahmet Oktay, "Zamanla Göz Göze: Uzaklarda Yapıldığı Sanılan Bir Şiirin Arka Fonu", *Şairin Kanı, Yazınsal Eleştiriler 1*, İstanbul 2001, s. 213-214.

[86] Necmiye Alpay, "Üç Düzlem", *Şiirde Dün Yok mu*, (Haz. Tomris Uyar), İstanbul 1999, s. 247.

[87] Fethi Naci, "O Korkak Geyik Yavrusu Bayram Arifesi", *Sonsuz ve Öbürü*, (Haz. Tomris Uyar, Seyit Nezir), İstanbul Ekim 1985, s. 17.

[88] Hüseyin Cöntürk-Asım Bezirci, *Turgut Uyar-Edip Cansever*, İstanbul, 1961, s.8.

Uyar, bu ilk iki kitabındaki çoğu şiirinde, ulusçu/halkçı düşünceye koşut biçimde, ağırlıklı olarak memleket sevgisini, Anadolu'yu, Anadolu'nun yoksul, yalnız, terk edilmiş insanlarını işler. Bu şiirlerde her ne denli Anadolu'nun terk edilmişliği, Anadolu insanının yoksulluğu, yalnızlığı ve çaresizliği dile getirilse de, bunlar sistemi sorgulama ve egemen politikayı eleştirme amacı taşımaz; ancak kentsoylu küçük bir memurun Anadolu'ya ilişkin duygusal izlenimlerini yansıtır. Çünkü her iki kitaptaki şiirler, şairin Kars'ın Posof ve Samsun'un Terme ilçelerinde subay olarak görev yaptığı yılların ürünüdür. Dolayısıyla Turgut Uyar'ın ilk şiirlerinin çoğunda tematik açıdan Ulusçu/hececi şiirin etkisi ağırlıktadır. Örneğin "Yalağuz" şiirindeki şu dizelerde Kemalettin Kami Kamu'nun "Bingöl Çobanları"nın izleri çok belirgindir:

"Bektaş yüce dağ başında –yalağuz-du.
Bektaş zaten doğduğundan beri –yalağuz-du...
Bir sopa, üç beş koyun, bir köpek,
Bulutların içinde kendi kendine –yalağuz-du...." [89]

Uyar, şairliğinin ilk döneminde poetik anlamda da ulusçu/halkçı düşüncenin izindedir. Nitekim o yıllarda ulusçu/halkçı düşünce doğrultusunda yayım yapan *Varlık* dergisindeki şu satırları, onun *Dünyanın En Güzel Arabistanı* (1959)'ndan önceki dönemde hangi poetik anlayışa yakın durduğunu gösterir:

"...yeni şiirimiz her şeyden evvel, memleketin ve Anadolu'nun şiiri olmak kaygısındadır. Benim gibi düşünen her şair, sanatkâr, bu memleketin kalkınmasında kendi omuzlarında da ufak bir yük taşımanın sorumluluğunu duymakta ve bundan zevk almaktadır. Köyümüz ve *köylümüz böyle hiç azımsanmayacak sefalet ve cehalet içindeyken, hâlâ, Boğaz'ın gümüş suları üzerinde ve sedef mehtap altında hırsızlama zamparalığa çıkmış, bahtiyar fanîlerin mıs-*

[89] Turgut Uyar, "Yalağuz", *Büyük Saat*, YKY, İstanbul, 2002, s. 19.

ralarını, maceralarını okumak, yazmak ve bunların sanat, şiir namına ve iyi niyetle de olsa müdafaasını yapmak ya çok iyimserliğe veya (affedersiniz bence) geniş bir lakaydî ve vurdumduymazlığa delâlet eder."[90]

Uyar, ilk dönemdeki şiirlerde, bu sözleri doğrultusunda, yalnızca tematik bakımdan değil, ölçü ve uyak kaygısı taşıması, halk şiirinin diline öykünmesi bakımından da Ulusçu/hececi poetikanın izini sürmektedir. Şair, bu öykünme sonucunda "*O günler içim* ***alav alav*** *yanıyordu/Biz Sakaltutan'dan inerken* ***sabağnan***"[91], "*Başlamış* ***zari zari*** *yaş dökmeye ellerim*"[92], "***Isıcacık*** *gün içinde bir kahveyi tutarız*"[93], "***Yavri*** *ceylan suya inmiş dolanır/****Melil mahzun*** *sevdiğini aranır*"[94] gibi örneklerde de görüleceği üzere, halk şiirinin diline öykünmekte, ne kendisinin ne de öykündüğü halk şiirinin olabilen yapay bir dil ve söylem kullanmaktadır. İlk dönemde arayış yalnızca Ulusçu/hececi poetikayla sınırlı kalmaz; Uyar, kimi şiirlerinde de Garip'in izini sürer. Örneğin "Mersiye" şiirindeki şu dizelerde Orhan Veli'nin "Kitabe-i Seng-i Mezar"larına öykünen bir şairi görmemek olası değildir:

"Büyük bir vatanseverdi,
İnkılâplar yapamadı
Binalar falan kuramadı gerçi.
Sessizce çalıştı masasında
Evrak kaydetti
Ve tevazu gösterdi hâlince.
Nihâyet vadesi yetti.
-Ecelin sunduğu şerbeti içti-
Allah rahmet eylesin,
Hüsnü Efendi"[95]

---

[90] Uyar, "Şiir Üzerine Mektup", *Varlık*, S.361, Ağustos 1950.
[91] Uyar, *Büyük Saat*, YKY, İstanbul, 2002, s. 40.
[92] Uyar, *a.g.e.*, s. 44.
[93] Uyar, *a..g.e.*, s. 49.
[94] Uyar, *a.g.e.*, s. 50.
[95] Uyar, *Büyük Saat*, YKY, İstanbul, 2002, s. 22.

O hâlde şairliğinin ilk döneminde Turgut Uyar, kendinden önceki hazır şiir tarzları içinde, kimi kez Ulusçu/hececi poetikanın, kimi kez de Garip şiirinin peşinde kendi şiirini arayan bir şair olarak görünmektedir. Ancak bu arayışların sonunda o da diğer İkinci Yeni şairleri gibi, ilk şiirlerinden farklı şiirler yazarak kendi arkını açar. DP dönemindeki para patlaması, kapitalist anlayış ve kentleşme, kendisinin büyük kentte yaşamaya başlaması, şairin poetik çizgisini değiştirmede önemli bir rol oynar. Bu şiirlerden başlıcaları olan "Meymenet Sokağına Vardım" (Nisan 1956), "Denize Gidip Dönen" (Mayıs 1956), "Yeşil Badanada Kurtulmak" (8 Haziran 1956) *Yenilik*'te, "Kaçak Yaşama Yergisi" (1.1.1956), "Yılgın" (1.2.1956), "Göğe Bakma Durağı" (1.5.1956) *Yeditepe*'de, "Üçyüzbin" (29.7.1956), "Eski Kırık Bardaklar" (30.9.1956) *Pazar Postası*'nda yayımlanır; bunların ardından Turgut Uyar, *Dünyanın En Güzel Arabistanı* (1959) adlı üçüncü yapıtıyla İkinci Yeni'ye eklenir.

Dünyanın En Güzel Arabistanı'ndaki şiirler, her şeyden önce tematik bakımdan farklıdır. Bu yapıttaki şiirlerde, ilk iki yapıttakilerin tersine taşranın yerini büyük kentler, doğanın yerini teknolojiyle bozulan ruhsuz ve biçimsiz soğuk evler, 'kankentler', kirli sokaklar, dingin, sade, yoksul, ama kanaatkâr taşra insanın yerini ise, her yönden kuşatılmış, bunalmış kentli bireyler ve kalabalıklar almıştır. Bu şiirlere, büyük kentin karmaşası, yapay, kirli ilişkileri ve bunaltıcı havası içinde şoka uğramış, şaşırmış, sıkılmış, bunalmış bir bireyin 'yaralı bilinci' egemendir. Gurbet yalnızlığı yerini 'kent yalnızlığı'na, ruhsal dinginlik ise yerini bunaltıya bırakmıştır. "Geyikli Gece" şiirinde söylendiği gibi bu kentlerde "*Her şey naylondandı(r)...*"[96], "*İstanbul coğrafyada ışıksız bir şehir*"[97]dir. Kent, kadınlar, adamlar ve uğultularla dolu yorgun ve namussuz bir kalabalıktan ibarettir:

"*Kadınlar adamlar şehri uğultularla dolduran namussuz/ kalabalık/Yorgun kalabalık iyi kalabalık alaycı düzenbaz kalabalık*" [98]

[96] Uyar, "Geyikli Gece", *a.g.e.*,, s. 111.
[97] Uyar, "Tel Canbazının Rüzgârsız Aşklara Vardığını Anlatır Şiirdir", *a.g.e.*,, s. 115.
[98] Uyar, "Kaçak Yaşama Yergisi", *a.g.e.*, s. 124.

Turgut Uyar artık, Ulusçu/hececi poetikanın ve Garip şiirinin alışılagelmiş klişe temalarını işlemeyi bırakmış, büyük kentlerde bedeni ve ruhu ablukaya alınmış bireyin trajedisini yazmaya koyulmuştur. "Büyük Ev Ablukada"[99] şiiri, bunun en çarpıcı kanıtıdır.

Şairin şiiri bu dönemden itibaren öz bakımından olduğu gibi, dil ve biçim bakımından da değişir. Artık Uyar, halk şiirinin biçim ve diline öykünmemektedir, kendi doğal dilini bulmuştur; üstelik ilk şiirlerindeki açık, yalın, bir şey söylemeyi amaçlayan, ulusçu/halkçı şiire veya Garip poetikasına uygun dil, yerini kısmen kapalı ve zor anlaşılan, öykülemeye ağırlık veren, düzyazıya yakın, kutsal kitaplardan esinlenen bir dile bırakmıştır. Kısacası Turgut Uyar da, diğer İkinci Yeni şairleri gibi, başlangıçta kendinden önceki egemen şiir arklarını izlemiş; ancak *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'yla 'başka bir poetik ark'ta filizlenen, öz, biçim, dil ve söylemce yeni şiirler yazmaya koyulmuştur. Bu noktada, taşradan Ankara'ya atanması (1954), Ankara'da karşılaştığı yeni yaşama biçimi ve kültürel çevrenin genişlemesi, Uyar'ın şiirindeki bu değişimi bir yönüyle açıklayabilir. Nitekim Uyar, bir söyleşide şiirlerindeki ve şiir anlayışındaki değişimi bu bakımdan şöyle açıklamaktadır:

"*Demokrat Parti'nin yarattığı para patlamasına değinmek gerek. Para patlamasının getirdiği değerler değişmesine, sarsılmasına. Ben kendi adıma, bir subay olarak Terme'den Ankara'ya geldiğimde büyük bir sarsıntı geçirdim, bir hesaplaşmaya girme gereği duydum...*"[100]

Bu satırlar, şairin şiirlerindeki yeniliği, büyük ölçüde toplumsal çevresinin değişmesine bağladığını göstermektedir. Ona göre, değişen toplumsal çevre ve koşullar, yeni bir şiire yönelmesinin ana etkenlerindendir. Bir başka söyleşide yer alan şu cümleler, Uyar'ın bu görüşünü özetler:

[99] Uyar, *a.g.e.*, s. 186-187.

[100] Attila Özkırımlı, "Turgut Uyar ile Şiirden Hayata", *Arz-ı Hâl ve Sonrası* (Haz. Tomris Uyar), Can Yay., İstanbul, 1999, s. 133-134.

"Beni yazdığım şiiri yazmaya iten neden, çevremin değiştiğini görmemdi. Birdenbire kentleşen dünya, birdenbire karşılaştığım neon lâmbaları, büyük oteller, birtakım yeni gelişmeleri haber veren durumlar beni artık Orhan Veli şiiri yazmakla kurtarmıyordu."[101]

O hâlde Turgut Uyar'ın şiirlerindeki değişimin ana nedenlerinden biri, şairin toplumsal çevresinin değişmesi; kendisinin taşradan büyük kente gelmesidir. Bu durum, doğallıkla Uyar'ın şiirine yansımış, şiirlerinde büyük kentte yaşayan bireyin trajedisi ve bu trajediye uygun bir dil/söylem göze çarpmaya başlamıştır. Uyar'ın yeni bir poetik arka yönelmesinin bir başka nedeni de Garip şiirinin içinde yaşanılan toplumsal koşulları yansıtmada yetersiz kalışıdır denilebilir. Bu nedenlerden dolayı şair, *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'ndaki şiirlerle beraber, İlhan Berk'te olduğu gibi, hazır şiirin dışında yeni bir şiire yönelmiştir.

İkinci Yeni'nin bir başka öncü şairi **Edip Cansever** (1928-1986) de şiire, İlhan Berk ve Turgut Uyar gibi, kendinden önceki poetikayı izleyerek başlar. Henüz 19 yaşında bir gençken yayımladığı *İkindi Üstü* (1947) ile daha sonra yayımlanan *Dirlik Düzenlik* (1954), şairin İkinci Yeni öncesinde kaleme aldığı şiirleri içerir. Bunlardan *İkindi Üstü*'nde, varlıklı, avare bir delikanlının, bir kentin caddeleri, meyhaneleri, parklarına ilişkin gözlemleri ve küçük özlemleri geniş yer tutar. Yaşama iyimserlikle bakılan, derinliksiz ve alışılmış ifadelerden oluşan bu şiirlerde Mustafa Öneş'in saptadığına göre *"Garipçilerin belirgin etkisi..."*[102] göze çarpar, dil ise düz, basit, işlenmemiş, hazır ve ortak bir dildir. Cansever'in, *"... acemilik yıllarının ilk ürünlerini kapsıyor. O dönemin şiir ortamını aşamadığı gibi, mizacımı belirtmekten de uzak şiirler."*[103] dediği *Dirlik Düzenlik*'te ise İkinci Yeni'yi haber veren "Masa Da Masay-

[101] Fatih Özgüven, "Hangi Soruyu Niye?", *Sonsuz ve Öbürü*, (Haz. Tomris Uyar, Seyyit Nezir), Broy Yay., İstanbul 1985, s. 107.

[102] Mustafa Öneş, "Cansever'in İlk Şiirleri", *Yeni Dergi*, S. 76, Ocak 1971, s. 31.

[103] Edip Cansever, "Edip Cansever'le Söyleşi" (Konuşan: Erdoğan Albayrak), *Gül Dönüyor Avucumda*, Adam Yay., İstanbul, 2000, s. 96.

mış Ha", "Şekerli Gerçek" gibi şiirler bir yana bırakılırsa, genel anlamda Garipçilerden kalma yalın gerçekçi tutum ve toplumdaki aksaklıklara karşı alaycı söyleyiş ve en önemlisi de konuşma edâsı sürdürülür. Nitekim Asım Bezirci, bu yapıtıyla Cansever'in Orhan Veli, Melih Cevdet ve Oktay Rifat'ın *Yaprak* dergisi evresinde belirginleşen 'toplumcu yol'u izlediğini söyler[104]. Gerçekten de Edip Cansever, halktan, sıradan kişilerin yaşantılarını ele almak ve şiirini toplumsal yergilerle beslemek bakımından Garipçilere öykünür. Nitekim Mehmet H. Doğan, onun *Dirlik Düzenlik* adlı yapıtındaki "Saray Köftesi", "Fıldırfış", "Hoşaf", "Maydanoz", "Ali'nin Yüzü", "Üçüncü Selim'in Kilimi", "Zurnacı Mehmet", "Chagal" ve "Karşılık" gibi şiirleriyle Orhan Veli'nin "Pireli Şiir"i arasında benzerlikler bulur[105] Örneğin "Zurnacı Mehmet" şiirindeki şu dizelerde Orhan Veli etkisi çok açıktır:

"Yeşil olur, mor olur
Mehmed'in yüzü açlıktan
Birtakım sesler gelir
Açlığa benzer zurnadan

Efendim Mehmed'in işi
Bütün gün zurna çalmak
Belli ki sizin işiniz
Keyifle zurna dinlemek"[106]

Sonuç olarak Cansever, bir kent delikanlısının yalnızlıklarını, özlemlerini, günlük yaşamdaki sıkıntılarını anlattığı *İkindi Üstü* ile

[104] Hüseyin Cöntürk, Asım Bezirci, *Turgut Uyar, Edip Cansever*, De Yayınevi, İstanbul, 1961, s. 61.

[105] Mehmet Doğan, "Cansever Şiiri Üzerine Kazıbilim Denemesi", *Kitap-lık*, S. 52, Mart-Nisan 2002.

[106] Edip Cansever, "Zurnacı Mehmet", *Sonrası Kalır I* , YKY, İstanbul, 2005, s. 75. (Ayrıca bkz. *Yeditepe*, S.10, 15/10/1950, s. 3.)

sıradan insanların, yoksul kişilerin sıkıntılarını kimi kez alaycı bir söyleyişle dile getiren, toplumcu yönü daha ağır basan *Dirlik Düzenlik*'te, çoğunlukla Garip şiirine öykünür, yer yer halk şiirinin biçimlerinden yararlanmak ister. Alışılmış dilden ve özden kopamayan, dönemin egemen şiir anlayışlarına –daha çok da Garip'e- bağlı şiirlerdir bunlar.

Ancak şair, *Yerçekimli Karanfil* (1957)'le yeni bir şiire adım atar. Bu kitap, 1954-1957'de yazılan şiirleri içerir. Şairin "Alimünyum Dükkân" (*Yeditepe*, 15.8.1954), "Kâzım-Hristo-Eleni", (*Yeditepe*, 15.11.1954), "Kışt" (*Yeditepe*, 1.2.1955), "Uçaklı Gök" (*Yeditepe*, 15.6.1955), "Müziksiz Düğün" (*Yeditepe*, 15.7.1955), "Canlılar" (*Yeditepe*, 1.9.1955), "Buz Gibi" (*Yeditepe*, 15.9.1955), "Çil Çil" (*Yeditepe*, 15.11.1955), "Aşkın Radyoaktivitesi" (*Yeditepe*, 15.12.1955), "Yerçekimli Karanfil" (*Yeditepe*, 1.4.1956), "Güzel Atomların Yaptığı Ayak" (*Yeditepe*, 1.6.1956), "Aaaa" (*Yeditepe*, 1.7.1956), "Var Var" (*Yeditepe*, 1.12.1956), "Bakmalar Denizi" (*Yeditepe*, 1.2.1957) başlıklı şiirleri, artık öncekilerden özellikle dil bakımından farklıdır. İlk dönemdeki yalın, anlaşılır, düz mantığa seslenen, yer yer toplumsal yaşamdan kesitler içeren şiirler, yerini "*Bir Süleyman gördüm hiçbir yanı kımıldamıyor/ Oturmuş bir iskemleye/Pek de oturmuşluğu yok iskemle* ayaksız"[107] dizelerindeki gibi soyut ve duyusal gerçeğe aykırı görüntülere, "*Bu sanki niye durduğumuz mu? açıkken sevişme bölgeleri/ Ay, pencere, göz! Siz git ey!*"[108] dizelerindeki gibi söz diziminin bozulduğu, anlamca karmaşık, çağrışımlara açık, dilin deformasyona uğratıldığı şiirlere bırakmıştır. Bu dönemdeki şiirlerde artık "Zurnacı Mehmet"teki yalınlık, açıklık, kurallı dil ve yalnızca toplumsal olguları yansıtma çabası görülmez. Cansever artık makineleşmenin ve kentleşmenin insanda yarattığı bunalımı ve iç çatışmaları ele almakta, alışılmış

[107] Edip Cansever, "Aaaa", *Yerçekimli Karanfil*, *Toplu Şiirler I*, Adam Yay., İstanbul, 1992, s.17.

[108] Cansever, "Ey", *Yerçekimli Karanfil*, *Toplu Şiirler I*, Adam Yay., İstanbul, 1992, s.15.

dil ve söylem kurallarına uymayan, gerçeküstü görüntülerle bezeli bir şiir yapmaktadır. Dizeler ve dizelerdeki sözcükler birbirine ulanamamakta, sonuçta şiirlerden tek veya kesin bir anlam çıkarılamamaktadır. "Var Var" şiiri, dizeler arasındaki kopukluğa ve anlam boşluklarına örnektir:

"Yok denecek bir şey ama var var
Yılan yılan çinkoya mavi
Damın altında kaç sıra tuğla eksik eksik
Niyedir bilmiyorum pencere koysak mıydı adını
Bir ördek, bir keçi yavrusuyla dışarısı
Gebe karnıyla bir kadının
Güneşin döndüğü tepsiye vurmuşlukla
Vay çiçekleri, kedileri bakmak bakmak yapan elim
Nedendir bilmiyorum ellerim tutsak mıydı."[109]

Bu şiirlerde gerçek, önceki şiirin somut, anlamlı ve açık seçik, kesin gerçeği değildir; aksine çarpıtılmış, bozulmuş, yer yer gizlenmiş, usu zorlayan bir gerçek anlayışıyla ve anlamsal bütünlükten yoksun bir şiirle karşılaşır okur. Cansever de 'başka' bir şiirin peşindedir artık. Bu değişim, en başta dilde kendini göstermektedir. Nitekim Feridun Metin, şairin *Yerçekimli Karanfil* adlı yapıtındaki şiirlerin diliyle ilgili şunları söyler:

"Yerçekimli Karanfil'le yeni bir dile çıkıyoruz. Güçlü yeni anlatım ekleri yanında dili kavramca daha bir genişletme, daha bir yaşadığımıza yükseltme çabası içine giriyoruz... Cansever'de bozma konu değildir, hiç değildir. Dile yeni imkânlar kazandırma yoliyle o, başlangıçta bile olsa, bir 'reformation' çizgisi üzerindedir denilebilir."[110]

Şairin, şiirlerindeki dilsel değişimlere örnek verecek olursak; "Ey" şiirindeki "*Siz git ey*" ve "*siz bak ey*"[111] gibi söyleyişlerde dil

[109] Cansever, *a.g.e.*, s. 19.
[110] Feridun Metin, "Yerçekimli Karanfil", *Yeditepe*, S.145, 15 aralık 1957, s.7.
[111] Edip Cansever, "Ey", *Sonrası Kalır I*, YKY, İstanbul, 2005, s. 93-94.

bilgisi kurallarına uyulmamıştır. Kurallara uygunluk aranırsa bunların "Siz gidin ey" ve "siz bakın ey" olması gerekir. Kuşkusuz bu söyleyiş, şiirin anlaşılmasını zorlaştırmaz; ancak dil bilgisi kurallarına alışık okur için şaşırtıcıdır. Bu anlamda şaşırtmaca, bütün İkinci Yeni şairlerinde olduğu gibi Edip Cansever'de de hemen dikkati çekmektedir. Şair, böylece alışılmış şiir diline olduğu gibi, alışılmış algılama biçimine de karşı çıkmakta, okuru şaşırtmaktadır. Örneğin "Uyanınca Çocuk Olmak"taki şu dizeler ilk okunuşta insan zihnine tuhaf gelir:

"*Siz yok mu, sizin her yeriniz şaşırıp kalmaya istekli/Bir bakın uyanıp kalkınca çocuk olmalarım var benim/Şu da var:* ***bir sokak en açılmış pencerelere dalıyor/ Dalıyor da söz mü, yatağa uzatıyor otomobillerini****/Aşk duyan kadını/Onun* ***kişiliği olan memelerini****/Gözlerim!* ***Hey sokak geri getiriyor gözlerimi****/Kimi zaman da bir cam kırılıyor şangır şungur/Diyorum böylesi gürültüler şiir için gerekli/Öyle mi değil mi.*"[112]

İkinci Yeni'nin öncü şairlerinden **Cemal Süreya** (1931-1990), diğer İkinci Yeni şairlerinden daha farklı olarak, şiir yazmaya kendinden önceki hazır şiire öykünerek başlamaz. Gerek İlhan Berk, gerek Edip Cansever, gerekse Turgut Uyar ve Sezai Karakoç, başlangıçta kendilerinden önce açılmış farklı poetik kanallardan geçerek İkinci Yeni'ye ulaşırlar. Ancak Cemal Süreya, ilk şiirlerden itibaren, döneminin egemen şiir anlayışlarına pek öykünmez. Daha açıkçası şiirlerinde ince bir alay ve toplumsal sorunlar görülse de, onda ne Garip'in ne de Toplumcu Gerçekçi anlayışın belirgin bir etkisi vardır. Nitekim şair, Doğan Hızlan'la yaptığı bir söyleşiye bu çerçevede şu yanıtı verir:

"*Şiirde bir acemilik dönemim olmadı benim. Geç yayımladım şiirlerimi.*"[113]

Cemal Süreya, şiirlerini yayımlamaya Siyasal Bilgiler Fakültesi'nde öğrenci olduğu 1950'lerde başlar. Yayımlanan ilk şiiri, *Mül-*

[112] Edip Cansever, "Uyanınca Çocuk Olmak", *Sonrası Kalır I*, YKY, İstanbul, 2005, s. 126.

[113] Feyza Perinçek-Nursel Duruel, *Cemal Süreya*, Kaynak Yay., İstanbul, 1995, s. 146.

kiye dergisi (8 Ocak 1953)nde çıkan "Şarkısı Beyaz"dır. Ardından aynı dergi (Nisan 1953)de "Di Gel" ve "Çıkmaz Sinir" (Mayıs 1953) yayımlanır. Mülkiye'nin üçüncü sınıfındayken, fakültenin *Kazgan* adlı dergisini arkadaşlarıyla beraber çıkarmaya başlayan şair, bu dergide de şiirler, yazılar, desenler yayımlar. "Mahpushane Çeşmesi", "İnekname", "Vezn-i Aruz", "Yedi Adet Sultan" adlarını taşıyan bu şiirler, eğlenmek amacıyla yazılmış olsalar da, şairdeki mizah gücünü, humour yeteneğini yansıtmaları bakımından, Cemal Süreya şiirinin ipuçlarını verirler. Bundan sonra, 1953-1958 arasında *XX. Asır, Yeditepe, Evrim, Yenilik, Şiir Sanatı, Şimdilik* dergilerinde şairin diğer şiirleri peş peşe çıkmaya başlar. "Onların Yani Sizin" (*Yeditepe*, 15.6.1953), "Süit" (*Yeditepe*, 15.10.1953), "Yüzükoyun" (*Yeditepe*, 1.5.1954), "Gül" (*Yeditepe*, 15.6.1954), "Aşktan İndim İncire" (*Yeditepe*, 1.9.1954), "Nehirler Boyunca Kadınlar Gördüm" (*Yeditepe*, 1.7.1955), "Üvercinka" (*Yeditepe*, 1.12.1955), "İngiliz" (*Yeditepe*, 1.3.1956), "Kanto" (*Pazar Postası*, 03.06.1956), "Türkü", (*Pazar Postası*, 07.10.1956), "Aslan Heykelleri" (*Yeditepe*, 15.9.1956), "Şiir" (*Yeditepe*, 1.4.1957), "San" (*Yeditepe*, 1.5.1957), "Bun"(*Pazar Postası*, 13.10.1957),"Yazmam Daha Aşk Şiiri" (*Yeditepe*, 1.2.1958) başlıklı şiirler, Cemal Süreya'nın İkinci Yeni'ye özgü başlıca ilk şiirleridir. Bunlardan en çok tanınan "Gül" şiiri imgelem, dil ve söylem bakımından yeniliği ve şaşırtıcılığıyla edebiyat dünyasında geniş bir yankı uyandırır:

"Gülün tam ortasında ağlıyorum
Her akşam sokak ortasında öldükçe
Önümü arkamı bilmiyorum
Azaldığını duyup duyup karanlıkta
Beni ayakta tutan gözlerinin

Ellerini alıyorum sabaha kadar seviyorum
Ellerin beyaz tekrar beyaz tekrar beyaz
Ellerinin bu kadar beyaz olmasından korkuyorum
İstasyonda tiren oluyor biraz
Ben bazen istasyonu bulamayan bir adamım

Gülü alıyorum yüzüme sürüyorum
Her nasılsa sokağa düşmüş
Kolumu kanadımı kırıyorum
Bir kan oluyor bir kıyamet bir çalgı
Ve zurnanın ucunda yepyeni bir çingene"[114]

Bu şiirdeki 'gülün ortasında ağlamak', 'ellerin istasyondaki bir trene benzetilmesi ve şiirin sonundaki "*Ve zurnanın ucunda yepyeni bir çingene*" dizesindeki şaşırtmaca, Cemal Süreya'nın daha ilk şiirleriyle İkinci Yeni Hareketi'ne eklendiğini gösteren örneklerdir. "Gül"ün yanına, benzer yenilikler taşıyan "San", "Dalga", "Süveyş" ve "Güzelleme" de katılır ve şair, ironi ile lirizmi kaynaştıran, yer yer kapalı, alışılmış kavrayış biçimine, dil ve söyleme ters gelen, okuru şaşırtmacalarla, yeni imgelerle sarsan ilk yapıtındaki *Üvercinka* (1958)'da toplanan şiirleriyle İkinci Yeni'nin öncüleri arasında yerini alır. Orhan Duru[115], Muzaffer Erdost[116], Ceyhun Atuf Kansu[117] Muzaffer Uyguner[118], Cengiz Çelikten[119] ilk yapıt *Üvercinka* üzerine yazılar yazarlar. Bunlardan Orhan Duru, *Üvercinka*'daki şiirlerde hem bireysel, hem toplumsal sorunların iç içe işlendiğini, Cemal Süreya'nın şiirlerindeki en belirgin yeniliğin ise, şaşırtmacalar olduğunu söyler:

"*Örneğin Kanto adlı şiiri bir sevgiyi ya da bir kadını anlatmak ister gibi başlarken, birdenbire:*

'Ben nereye gittimse bütün zulumlardı
Bütün açlıklardı, kavgalardı gördüğüm

[114] Cemal Süreya, *Sevda Sözleri,* YKY, İstanbul, 1995, s. 12.
[115] Orhan Duru, "Üvercinka", *Pazar Postası*, S.11, 16 Mart 1958; "Üvercinka Hariç Değil", *Pazar Postası*, S.14, 6 Nisan 1958.
[116] Muzaffer Erdost, "Üvercinka'nın İlk Noktasında Tartışma", *Pazar Postası*, S. 12, 23 Mart 1958.
[117] Ceyhun Atuf Kansu, "Üvercinka Soylu Duyarlığın Şiiri", *Pazar Postası*, 27 Nisan 1958.
[118] Muzaffer Uyguner, "İkinci Yeniler ve Üvercinka", *Çağrı*, S.10, Ekim 1958.
[119] Cengiz Çelikten, "Üvercinka", *Yeditepe*, S. 153, 15 Nisan 1958, s. 7.

Kötülüklerin büsbütün egemen olduğu
Namussuz bir çağ bu biliyorsun.'

İngiliz adlı şiirinde tam Meryem'le öpüşecekken:
'Kocaman bir gül yer alıyor arkamızda
Zulma karşı'

diyor. İşe politik olaylar da karışıyor. Süveyş şiirinde:
'Biz seviştik Süveyş kanalı kapanmıştı.'
(...)

Bir aralık Süleyman Güzin'i öpecek diye bekliyorsunuz oysa o:
'Kalkıp dosdoğru Eskişehir'e gitti
Geçirdiği gibi başına şapkasını
Enflasyon parasıyla otuz lira'

Bu açıkladığım nokta, Cemal Süreya şiirinin genel özelliğidir aşağı-yukarı. (...)

Cemal Süreya, bizi bu şiirleriyle şaşırtmak istiyor. Bu atlamalar, sıçramalar belki bunun için, kendini aşk şiirine veren okuyucunun rahatını bozmak için, 'dinamit'lemek için." [120]

Böylece Cemal Süreya, ilk şiir kitabı *Üvercinka* ile İkinci Yeni'ye katılır. Şair yalnız şiirleriyle değil, İkinci Yeni'nin öncülerinin toplandığı *Pazar Postası*'ndaki yazılarıyla da bu hareketin poetikasının oluşumuna önemli katkılarda bulunur. Anlam ve dilin alışılmış düzenini bozmada diğer İkinci Yeni şairleri kadar aşırılıklara kaçmasa da, getirdiği yeni söyleyiş, imgeler, ince espri, şaşırtmaca ve sıçramalarla o da İkinci Yeni şiirinin 'başkalık'ında kendiliğinden yerini almıştır.

İkinci Yeni'nin öncü şairlerinden **Ece Ayhan** (1931-2002), "*öncülsüz, ardılsız, çıraklığı ve kalfalığı olmayan bir şair*" olması ba-

[120] Orhan Duru, "Üvercinka", *Pazar Postası*, S. 11, 16 Mart 1958.

kımından Cemal Süreya'ya benzer. Çünkü o da şiire kendinden önceki hazır bir poetik arkta başlamamıştır. Nitekim Hasan Bülent Kahraman da "*...Ece Ayhan'da bir 'acemi'lik, bir 'çırak'lık dönemi hemen hemen hiç yoktur. Genç sayılabilecek bir yaşın veriminde bile, Ayhan, çok yetkin bir şiirsel bilinci ve edimi kuşatmıştır.*"[121] sözleriyle bunu saptar. Şiir yazmaya, ortaokul yıllarında başlayan Ayhan, daha lise yıllarında Pound, Eliot, Beckett ve Cummings gibi modern şairleri orijinalinden okumaya çalışır[122]. Üniversite yıllarında atonal müziğe yakından ilgi duyar ve bu müzikle şiir dili arasında ilgiler kurar. Kendisi de "*Ben şiirden değil, müzikten geliyorum.*"[123] diyerek, şiiriyle müzik arasındaki ilişkiye değinir. Yine aynı yıllarda Lautréamont, Apollinaire ve Rimbaud gibi şairleri okur. Dolayısıyla o,Türk şiir geleneğinden gelmeyen, bu konuda daha çok Batının müzik, resim ve sinema gibi modern sanatlarından beslenen bir şairdir. İlk şiirlerini 1954 yılında *Türk Dili* dergisinde yayımlar. Ancak ilki "İbraniceden Çizmek" (29.07.1956) olmak üzere, "Cambazlar Çadırı" (12.08.1956), "Akdeniz Pencereleri" (02.09.1956), "Çocukların Ölüm Şarkıları" (09.09.1956), "Kambiyo" (14.10.1956), "Okarina" (11.11.1956), "Bir Elişi Tanrısı İçin Ağıt" (18.11.1956), "Babilden Bir Piçin Propağandası" (25.11.1956), "Deniz Kızı Eftelya" (16.12.1956), "Kanto Ağacı" (24.02.1957), "Ecegiller" (31.03.1957), "Ölü Bütün (14.04.1957), "Gül Gibi Kanto" (22.09.1957), "Çapalı Karşı" (29.12.1957) başlıklı şiirleri peş peşe önce *Pazar Postası*'nda, daha sonra ise, *Varlık*, *Yenilik, Seçilmiş Hikâyeler, A* ve *Yeditepe* dergilerinde yayımlanmaya başlar. Böylece Ece Ayhan, daha ilk şiirleriyle ve bu şiirlerin yer aldığı ilk yapıtı *Kınar Hanımın Denizleri* (1959)'yle İkinci Yeni'ye dahil olur. Ayhan, bir söyleşide şairliğinin ilk dönemi hakkında şunları söyler:

---

[121] Hasan Bülent Kahraman, "Ece Ayhan Şiiri", *Türk Şiiri Modernizm Şiir*, Büke Yay., İstanbul, 2000, s. 245.

[122] Hulusi Geçgel, *İkinci Yeni Şiirinin Çevresinde Ece Ayhan*, Trakya Ünv., Sosyal Bilimler Enst., Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı (Basılmamış Doktora Tezi), Edirne, 2002, s. 30.

[123] Ece Ayhan, *Şiirin Bir Altın Çağı*, YKY, İstanbul, 1993, s. 166.

"1931 doğumluyum, ancak 1956'da yayımlayabildim. Ortaokuldan beri yazıyorum ama, kuralları bilmiyordum. 1956'ya dek pulu yapıştırıp gönderiyordum. (...)

Kısaca 1956 sonlarına kadar ortalıkta yokum, her anlamda yokum. İlk kez Pazar Postası dergisinde 1956 Temmuz'undan sonra her on beş günde bir yayınlandı bir şiir. İlki, 'İbraniceden Çizmek' olabilir."[124]

Şair, daha ilk yapıtındaki şiirleriyle, diğer İkinci Yeni şairlerinde olduğu gibi, alışılmış dil ve söylemin dışına çıkar. *Kınar Hanımın Denizleri*'ndeki şiirler, hem tarihe, coğrafyaya, ekonomiye ve yakın tarihimizdeki kimi olaylara ve kişilere göndermeleriyle, asıl önemlisi 'verili dil'e ve 'verili düşünce'ye karşı çıkmasıyla İkinci Yeni Hareketini oluşturan 'başka'lık arkında buluşurlar. Hatta Ayhan, şiir dilini ve söylemini değiştirmede, Hasan Bülent Kahraman'ın deyişiyle 'düzensizleştirmede' İkinci Yeni'nin en uçtaki, en kendine özgü şairidir denilebilir. Orhan Kahyaoğlu da bir makalesinde bu noktaya dikkat çekerek; *"En azından, ilk defa, Türk şiirinde 'uzlaşmacı olmayan' bir dil kurma fikri/duygusu Ece Ayhan'ın şiirlerinde gözükmeye başlamıştır."*[125] der. Ayhan, bu şiirlerinde alışılmış yapıyı bozmuş, özel sözcükler kullanmaya başlamıştır. Nitekim "Apaş Paşa Şapa Oturdu" başlıklı şu şiiri, yeni dil ve söylemiyle Ece Ayhan ve İkinci Yeni şiirini yansıtan ilginç örneklerdendir:

"Merhaba diyoruz ölü teyzelerimize çocuklar
merhaba diyorlar o şiirlerimizin eşikleri

Mum tacirlerinin kızları ne temiz porselen
Yüz çiçeğe yüz ay çıkarırmış bu tabaklar

Yüzüklerinde altın parmaklar takılıymış ve
Çarşılar grevsiz deli olurmuş yalnızlık işte."[126]

[124] Ece Ayhan, *Dipyazılar*, YKY, İstanbul, 1996, s. 131-132.

[125] Orhan Kahyaoğlu, "İkinci Yeni Şiirinin Uzağında *Kınar Hanımın Denizleri*", *Mor Külhani Ece Ayhan Şiirleri*, neKitaplar, İstanbul, 2004, s. 95.

[126] Ece Ayhan, *Bütün Yort Savul'lar! 1954-1997*, YKY, İstanbul, 2001, s. 56.

Tek başına bu şiirdeki *"Yüzüklerinde altın parmaklar takılıymış ve"* dizesi bile, şaşırtmacası, alışılmamış bağdaştırmasıyla İkinci Yeni şiirinin alışılmamış dil, söylem ve algılama biçimini yansıtmaya yeter.

Böylece o da 1954'ten sonra yayımladığı kendine özgü şiirleriyle İkinci Yeni'ye eklenir. Ancak başta da belirtildiği gibi, Ece Ayhan, şiire kendinden önceki hazır bir poetik arkı izleyerek başlamamıştır. Bu bakımdan şair, ilk şiirleriyle İkinci Yeni'ye hemen katılır ve İkinci Yeni içinde kendine apayrı bir yer açar.

Şiirlerinin temelindeki dünya görüşü ve öz bakımından diğer İkinci Yeni şairlerinden ayrılan; ancak daha çok dil, söylem ve biçim bakımından bu yenileşme hareketinin öncüleri arasında bulunan **Sezai Karakoç** (doğ. 1933) da, şiire ilkin kendinden önceki hazır bir poetikanın arkında başlar. Ancak onun şairliğinin ilk döneminde öykündüğü şair, egemen politikanın ve poetikanın aksine, Cumhuriyet döneminde zihinsel yönü ağır basan dinsel/mistik bir poetika bina etmeye çalışan, bu yönüyle –tam olmasa da- sufî şiir geleneği ile yeniden bağlar kurmaya çabalayan Necip Fazıl Kısakürek'tir.O dönemde çoğu genç şair; hatta başlangıçta İkinci Yeni şairlerinin birçoğu Garip'e öykünerek şiire başlamışken, Karakoç'un Garip'e hiç sıcak bakmaması; aksine dinî tasavvufî poetikaya yönelmesi ve Necip Fazıl'a öykünmesi dikkat çekicidir. Sezai Karakoç'u diğer İkinci Yeni şairlerinden ayıran en önemli etken de, şiirlerinin beslendiği bu dinî/tasavvufî kaynaktır; çünkü onun dışında hiçbir İkinci Yeni şairinin şiirlerinin ana kaynağı din, tasavvuf ve Divan şiiri geleneği değildir. Karakoç'un bu poetik kaynağa yakınlığı, Necip Fazıl'a öykünmesi, ilk şiirlerinde hemen göze çarpar. 1950'de *Büyük Doğu* dergisinde, Mehmet Leventoğlu imzasıyla yayımladığı "Sabır" adlı şiirinde Necip Fazıl şiirine ve dinî tasavvufî poetikaya eğilim çok açıktır:

"Yeter/Bunca sabır!/Kır/Hududu/Mehmed'im!/ Kader/Dokudu/ Kilim:/ Ser/Odaya!/ İlim:/Merdiven daya,/Çık aya!/İman:/Al eline bastonu;/Sonu/ (Sonsuz)a/Yürü!/Sürü sürü.../(Yalan)ı yara yara/ Var (var)a." [127]

[127] Turan Karataş, *Doğunun Yedinci Oğlu Sezai Karakoç*, Kaknüs Yay., İstanbul 1998, s. 208.

Turan Karataş'ın da belirttiği gibi, Karakoç'un 1950-1954 yılları arasında yayımladığı "Sabır", "Rüzgâr", "Yağmur Duası", "Mona Roza", "İşaret" başlıklı ilk şiirlerinde hece şiirinin dil ve biçim özelliklerinin etkisi görülür[128]. Ancak baştan beri şiirini metafizik bir 'öz'le beslemeye eğilimli olan şair, 1953'ten itibaren *İstanbul, Şiir Sanatı, Pazar Postası* gibi dergilerde yayımladığı ve *Körfez* (1959) adlı ilk yapıtına aldığı şiirlerde, kademeli olarak, Necip Fazıl'ın söyleyişinden, hece şiirinin dil ve biçim özelliklerinden sıyrılarak, dil ve söylemce daha kapalı, öncekilere göre daha soyut, mantık dışı/akıl ötesi şiirler kaleme almaya başlar. "Köşe", "Ping-pong Masası" ve "Şehrazat" gibi şiirlerinde şairin kendinden önceki şiirden 'başka' bir şiire, başka bir dil ve söyleme yöneldiği oldukça belirgindir. Aklın ve anlamın bütünüyle yadsınması, dilin deformasyona uğratılması konusunda diğer İkinci Yeni şairlerinden ayrılmakla beraber Karakoç "Somut", "Veda" ve "Festival" başlıklı şiirlerindeki şu dizelerinde dil ve söylemce İkinci Yeni'nin poetik arkına girmiş görünmektedir:

"Tüyü onurdan horoz
Yankılı at gözegöz köpek
Pınar hışırtılı kedi
Ve evin mercan gözlü fareleri"[129]

"Çizdiğim resmin
Saat kulesi ağlıyor
Ağzım o çeşit yok
Şişe bu çeşit var"[130]

"Ölüler ve fareler artar
Evlerin kahverengi sevinçlerinde

[128] Karataş, *a.g.e.* s. 219.
[129] Sezai Karakoç, "Somut", *Şiirler III*, *körfez/şahdamar/sesler*, Diriliş Yay., İstanbul, 1996 s. 114.
[130] Karakoç, "Veda", *a.g.e.*, s. 102.

Mahallenin alt yanında
Tanrıyı yitirmiş bir çiroz sergi"[131]

Sezai Karakoç'a göre, kendisinin heceyi bırakıp serbest ve yeni bir şiire yönelmesindeki ana neden, öncelikle dünya şiirinde bu yönde gördüğü değişimdir, bir başka neden ise, çoğu İkinci Yeni şairinin vurguladığı gibi Orhan Veli şiirine karşı çıkmaktır. Nitekim şair, bu konuda şunları söyler:

"*ben sevmezdim Orhan Veli'nin tarzını, tutumunu, yani akımını. Serbest şiire geçişim sanılır ki, Orhan Veli akımının etkisiyledir. Gerçek hiç de öyle değildir. Ben, tüm dünya şiirinin serbeste geçmesi sebebiyle heceyi bırakmak zorunda hissettim kendimi. Benim şiirim tümüyle, Orhan Veli şiirine karşı çıkıştır bir yanıyla gerçekte.*"[132]

Bütün bu bilgiler, Sezai Karakoç'un da başlangıçta kendinden önceki şiire öykündüğünü; ancak daha sonra diğer İkinci Yeni şairleri gibi, 'farklı bir şiir'e yöneldiğini göstermektedir. Onun farklı bir şiire yönelmesinde, başta dünya şiirinin değişmesi olmak üzere, o dönemde egemenliğini sürdüren Garip şiirine ve poetikasına tepki de önemli bir rol oynar. Bundan sonra Karakoç, zaman zaman *Pazar Postası*'nda yayımladığı "Balkon" (25.08.1957), "Deniz" (29.09.1957), "Yoktur Gölgesi Türkiye'de" (29.09.1957), "Sabun" (27.10.1957) başlıklı şiirleri ve çeşitli poetik yazılarıyla İkinci Yeni'ye destek verir[133]. Ancak Karakoç, asıl önceki şiirin tıkanıklığını kavramak, yeni bir gerçeklik yaratmak, yeni bir dil ve söylem kurmak bakımından İkinci Yeni'ye katılır, özde ve gerçeklik anlayışında ise, onlardan çok farklı bir yerde durur.

Bütün bu bilgiler, adını andığımız öncü şairlerin çoğunun İkinci Yeni öncesi ilk şiirlerini, önce hazır poetik arkları izleyerek kaleme aldıklarını göstermektedir. Buna göre İlhan Berk, ilk şiirlerin-

[131] Karakoç, "Festival", *a.g.e.*, s. 117.
[132] Karakoç, "Hatıralar", *Diriliş*, S. 51, Temmuz 1989.
[133] Sezai Karakoç'un *Pazar Postası*'ndaki yazı ve şiirleri için bkz. Karataş, *Doğunun Yedinci Oğlu Sezai Karakoç*, Kaknüs Yay., İstanbul 1998, s. 546.

de Toplumcu Gerçekçi poetikanın izini sürmüştür. Edip Cansever'de Garipçilerin etkisi belirgindir. Turgut Uyar'ın ilk şiirlerinde hem Ulusçu/hececi şiirin, hem Garip'in etkisi göze çarpar. Sezai Karakoç, Necip Fazıl'a öykünmektedir. Dolayısıyla söz konusu öncüler, şöyle ya da böyle, şiire kendilerinden önceki poetikaları izleyerek başlamışlar; ancak daha sonra onların yetersizliklerini görerek, bir anlamda önceki şiir anlayışlarına bir tepki sonucunda yeni bir şiir yazmaya koyulmuşlardır. Bu şairler arasında Cemal Süreya ile Ece Ayhan, 'öncülsüz'dürler; ilk şiirlerinden itibaren İkinci Yeni arkına dahil olurlar. Gerçi Cemal Süreya'da, -esprili şiire yönelmesi bakımından- az da olsa Garipçilerle, imgesellik açısından da Attila İlhan şiiriyle benzerlikler kurulabilirse de[134], Ece Ayhan'ın şiiri kendinden önceki Türk şiir geleneğiyle hiçbir zaman örtüşmez. Ancak yukarıdaki bilgiler, söz konusu öncülerin 1954'ten itibaren, birbirlerinden habersizce, anlaşmaksızın, hazır poetik arkları terk ederek ya da bu poetik arkların dışında, önceki şiir geleneklerinden 'farklı' bir şiir üretmeye başladıklarını gösterir. Ahmet Oktay da *"Ankara'da ve İstanbul'da değişik dergilerde değişik insanlar tarafından, İlhan Berk başka bir şiir, Cemal Süreya başka bir şiir yazıyorlar. Turgut Uyar, Edip Cansever başka bir şiir yazıyorlar (...) Tek tek özgün şiirseller belirirken, yavaş yavaş bir hareket biçimlendi."*[135] diyerek bu düşünceyi paylaşır. Böylece İkinci Yeni'nin öncü şairleri, farklı ilk şiirlerini *Yeditepe* başta olmak üzere *A, Şiir Sanatı, Yenilik, Evrim, İstanbul* gibi dergilerde yayımlarlar. Nitekim Mehmet Doğan da İkinci Yeni'nin başlangıç evresi hakkında şu saptamaları yapar:

"Türk şiirinde bir şeyler değişmektedir. Ya da şairler Garip şiirinin uzantısından başka yerde aramaktadırlar şiiri. (...)

Bu arayış 1956 yılına kadar, genellikle Yeditepe dergisi çevresinde gelişir. Cemal Süreya Gül'ü (1954), Güzelleme'yi (1954),

[134] Ece Ayhan, Cemal Süreya'yı "C.H.P ödülü almamış 'karanlık' bir Attila İlhan''a benzetir (bkz. Ece Ayhan, "Ayağa Kalkarak 'İkinci Yeni' Akımı", *Şiirin Bir Altın Çağı*, YKY, İstanbul, 1993, s. 16.

[135] Ahmet Oktay, *Hayat Edebiyat Siyaset*, Everest, İstanbul, 2004, s. 41.

Üvercinka'yı (1955) yazar: Bir geçiş döneminin bütün özelliklerini taşır bu şiirler. Bir yanlarıyla kopuşu, öte yandan çıkılan kaynağı en açık şekilde gösterirler."[136]

Söz konusu şairlerin çoğunun başlangıçta, kendilerinden önceki çeşitli poetik yolları izlemesi; ancak ardından bu poetik yolları terk etmesi, kendilerinden önceki egemen poetikalara bir anlamda tepki gösterdiklerine de işaret eder.

Başlangıçta dağınık biçimde, kendiliğinden oluşmaya başlayan bu şiirsel değişim, söz konusu öncü şairlerin çoğunun şiir ve yazılarını 1956'dan itibaren *Pazar Postası*'nda yayımlamaya başlamasıyla, bir hareket niteliğine kavuşur. Ece Ayhan da bu görüş doğrultusunda "*İkinci Yeni'nin 'çıkış' (musrayim, rahim, exodus) yeri de, -ki ilk İkinci Yeni soruşturması (ocak ve şubat 1957) da, İkinci Yeni şairlerinin yazıları ve şiirleri de orada çıkardı- Pazar Postası haftalık gazetesidir.*"[137] der; hatta bu gazetenin "*Cumhuriyet şiir ve düşünce tarihinde 1956'dan 1959'a kadar çok önemli bir işlevi ve etkinliği...*"[138] olduğunu belirtir[139]. Memet Fuat da "*İkinci Yeni şiirinin ilk örnekleri 1950'lerde 'Pazar Postası' adlı haftalık dergide yayımlandığı gibi, ilkeleri de yine o dergide konmuştur. Bu akımın ortaya çıkışını destekleme onuru başka hiçbir dergiye tanınamaz. Akımın eleştirmeni, kuramcısı ise, derginin 'Sanat-Edebiyat' bölümünü yöneten Muzaffer Erdost'tur.*"[140] diyerek Ece Ayhan'a katılır.

---

[136] Mehmet Doğan, "İkinci Yeni Şiir", *Papirüs*, S. 41, Kasım 1969, s. 7.

[137] Ece Ayhan, "Ayağa Kalkarak 'İkinci Yeni' Akımı", *Şiirin Bir Altın Çağı*, YKY, İstanbul, 1993, s. 16.

[138] Ayhan, *Şiirin Bir Altın Çağı*, YKY, İstanbul, 1993, s. 20.

[139] Ece Ayhan *Pazar Postası* hakkında şunları da ekliyor:
"*Pazar Postası'nın (gündelik ve ilân almak üzere çıkarılan Son Havadis gazetesinin de) yönetim yeri Ulus'ta, eski TBMM'nin arkasında Rüzgârlı (bir) Sokak'taydı. Her iki gazetenin de basımevi Gaziantep eşrafından ve de siyasayla uğraşan Cemil Sait Barlas'ındı.*" (Ece Ayhan, "Pazar Postası ve Mahşerin Dört Atlısı", *Bir Şiirin Bakır Çağı*, YKY, İstanbul, 2002, s. 20-21.)
Aynı yazıda Ayhan, *Pazar Postası*'nda müzik yazarı Üner Birkan'ın 'Rıza Kaner', Asım Bezirci'nin 'Halis Acarı' ve 'Fikret Arıel', Korkut Boratav'ın 'A. Korkut', Turgut Uyar'ın 'A. Turgut', Cemal Süreya'nın 'Osman Mazlum', kendisinin de 'İdris Damsarsar' ve 'İdris D.' gibi takma adlarla yazdığını belirtiyor (bkz. Ece Ayhan, *a.g.e.*, s. 21.)

[140] Memet Fuat, "Kulaktan Kulağa", *Tartışmalar*, Adam Yay., İstanbul, 2001, s. 518-519.

Enis Batur ise *Pazar Postası* üzerinde durduğu bir denemesinde, bu gazetenin hem İkinci Yeni'nin doğmasındaki rolü, hem de zengin bir kültür etkinliğine beşiklik yapmasıyla ilgili olarak şunları söyler:

"*Pazar Postası, ağırlığını DP iktidarı döneminde duyurmuş, Cemil Sait Barlas yönetimindeki bir haftalık siyasî dergi olarak tanımlanabilir. Kaba çizgilerinde DP iktidarına koyu muhalefet yapılan dergide, Barlas'ın yanı sıra Bülent Ecevit, Bâki Kurtuluş, Cevat Dursunoğlu, Erdoğan Tamer, sık sık siyasal yazılarıyla öne çıkarlar. Daha az rastlanan imzalar arasından bugün de ilgi çekici olanlar Tevfik Çavdar, Süleyman Ege, Sadun Tanju, Doğan Avcıoğlu'dur. 1956'yla birlikte, Yazı İşleri Müdürlüğünü Muzaffer Erdost'un yaptığı dergide sanat ve kültüre çok geniş yer açılmış olmasında Bâki Kurtuluş'un da azımsanmayacak payı olmuştur. 1957-59 arası her hafta şiir, öykü, çeviri, eleştiri çalışmalarıyla; polemikler anketler ve okur mektuplarıyla Türk edebiyatının en dinamik dergilerinden biri, belki de başlıcası haline gelen PP'ye Ataç'tan Can Yücel'e uzanan bir yelpazede pek çok anlayışın temsilcisi ürünleriyle katılır.*

(...)

II. Yeni hareketinin en önemli ürünleri bu sayfalarda yayımlanır: Cemal Süreya'nın Üvercinka'da, Ece Ayhan'ın Kınar Hanımın Denizleri'nde, Turgut Uyar'ın Dünyanın En Güzel Arabistanı'nda, İlhan Berk'in Galile Denizi'nde yer alacak şiirlerine ilk kez PP'de rastlanır. Anlamlı/anlamsız, materyalist/mistik şiir tartışmaları aynı dönemde devreye girer."[141]

O hâlde, **1954-1956 yılları arasında çeşitli dergilerde yayımlanan ilk farklı şiirler, İkinci Yeni'nin rastlantısal, dağınık ve kendiliğinden filizlenme süreci**ni oluşturur. Buna karşılık saydığımız öncü şairler, 1956'dan itibaren *Pazar Postası*'nda yazmaya başlarlar. Bu bakımdan İkinci Yeni'nin oluşumunda *Pazar Postası*

[141] Enis Batur, "Edebiyatımızın Seyir Defterinde Önemli Bir Liman: Pazar Postası", *Simokinli Berduş*, YKY, İstanbul, 2001, s. 243-244.

önemli bir yere sahiptir. Gazetenin "Sanat-Edebiyat" sayfasındaki yazı ve şiirlerle İkinci Yeni etrafında bir tartışma başlar. İkinci Yeni'nin tartışma konusu olmasında Muzaffer Erdost'un bu gazetedeki yazıları önemli bir rol oynar. Örneğin Muzaffer Erdost "İlhan Berk" (29.07.1956) başlıklı yazısında Berk'in "Ağır Ot", "Paul Klee'de Uyanmak" ve "Sokak" adlı şiirlerinden söz açar, bunlardan "Paul Klee'de Uyanmak"ı değerlendirir ve söz konusu şiirlerin yeni nitelikleri üzerinde durur. Ardından "Artı Bir" (26.08.1956) başlıklı yazısında şiirimizin değişmekte olduğuna bir kez daha vurgu yapar ve "*İ. Berk, T. Uyar, C. Süreya, T. Akdağ, E. Ayhan, Y. Gruda (Çoban ateşi adlı şiirleriyle) gibi ozanlar şiiri artık başka çeşit düşünüyorlar.*"[142] diyerek, Türk şiirindeki büyük değişime ilk kez işaret eder. Erdost, asıl 23 Aralık 1956'da yayımladığı "Bir Şey Söylemeyen Şiir" başlıklı yazısıyla dikkati çeker. Bu yazı, Orhan Duru'nun, Ece Ayhan'ın şiirlerinin bir şey söylemediği savı üzerine kaleme alınmıştır. Erdost'a göre İkinci Yeni şiirinin amacı bir şey söylemek değil, şiirin kendisini kurmaktır. Ancak Erdost'un bu yazısı kısa süre sonra yankı yapar ve çeşitli tartışmaların çıkmasına neden olur. "Bulanık Suda Balık Avlamak" (30.12.1956) yazısıyla Can Yücel, "Savunulamıyanlar" (06.01.1957) başlıklı söyleşide Demir Özlü, Asaf Çiyiltepe ve Hilmi Yavuz, "Yanlış Bir Anlayış" (06.01.1957) başlıklı yazısıyla Ergin Günçe, "Gülüyorum Öyleyse" (06.01.1957) ve "Bir Artı Daha" (13.01.1957) başlıklı yazılarıyla Muzaffer Erdost, İkinci Yeni şiiriyle ilgili bir tartışma ortamı oluştururlar. Tartışmadaki yazılarda yer yer Attilâ İlhan'ın adı da geçmektedir. Nitekim İlhan, özellikle Erdost'un "Gülüyorum Öyleyse" başlıklı yazısından sonra gazeteye "Pazar Postası Gazetesine" (13.01.1957) başlıklı bir açıklama gönderir. "İkinci Yeni İçin Ozanlar Ne Diyor?" (27.01.1957) başlıklı bir soruşturmanın yayımlanmaya başlaması ise, bu şiirin artık bir harekete dönüştüğünün önemli kanıtlarından biridir. Gazetenin 27 Ocak 1957 tarihli

[142] Muzaffer Erdost, "Artı Bir", *Pazar Postası*, 26 Ağustos 1956.

sayısında başlayan bu soruşturma, 24 Şubat 1957 tarihli sayıda sona erer. Soruşturmaya İlhan Berk, Tevfik Akdağ, Yılmaz Gruda, Edip Cansever, Ece Ayhan, Turgut Uyar, Özdemir Nutku, Nihat Ziyalan, Ahmet Oktay yanıt verirler. Ancak bu arada Demir Özlü "İkinci Yeni Üzerine" (03.02.1957), Muzaffer Erdost "Tartışma Yanılmaları" (03.02.1957) ve "Zar Tutan Kazanıyor mu?" (10.02.1957), Ahmet Oktay "Tek Ayak Üstündeki Erdost" (10.02.1957), Asaf Çiyiltepe "Bileşim Yapmak" (17.02.1957), Muzaffer Erdost "Yeni Bir Kelime Anlayışına Doğru" (24.02.1957), Muzaffer Erdost "Üç Ayaklı Masa" (03.03.1957), Demir Özlü "Daha Mutlu Yaşanabilir" (10.03.1957), "Muzaffer Erdost "Nane Mollaları" (24.03.1957), Ümit Ölmez "Tilcik ya da Anlamsız Yenilik" (24.03.1957), Hüseyin Cöntürk "Yeni Şiir ve Yeni Müzik" (31.03.1957), Aydın Varda "Et Reçeli" (07.04.1957), İdris D. (Ece Ayhan) "Yeni Perspektifler" (12.05.1957) başlıklı yazılarla İkinci Yeni'yle ilgili tartışmaları sürdürürler. Aylar sonra Cemal Süreya "Kapalı Kedi" (01.09.1957) ve "Ömer Haybe" (Osman Mazlum imzasıyla 01.09.1957) başlıklı yazılarıyla yine İkinci Yeni'yi konu edinen yazılar yayımlar ve "Ömer Haybe"de Attilâ İlhan'la polemiğe girer. Bu polemiği "Toplumculaştıramadıklarımızdan" (Osman Mazlum imzasıyla, 06.10.1957)'la sürdürür. Attilâ İlhan ise Süreya'nın bu son iki yazısına "Osman Mazlum'a Karşı Ömer Haybo!" (17.11.1957) ile yanıt verir. Cemal Süreya, İlhan'ı yanıtlamakta gecikmez ve bu yazılara "Sirk" (08.12.1957) ve "Ömer Heybe" (08.12.1957) başlıklı yazılarla karşılık verir. Böylece 1956'dan sonra ve özellikle 1957'de *Pazar Postası* çevresinde toplanan İlhan Berk, Cemal Süreya, Turgut Uyar, Sezai Karakoç ve Ece Ayhan, -tabiî ki Muzaffer Erdost- İkinci Yeni şiirini savunan pek çok yazı yayımlarlar. İkinci Yeni'ye karşı kaleme alınan yazıların çoğunda İkinci Yeni şairleri anlamsız şiirler yazmakla, dili bozmakla ve en önemlisi toplumdan kopuklukla suçlanırlar; dolayısıyla esas itibariyle Toplumcu Gerçekçi poetikayla karşı karşıya gelirler. Bu bakımdan İkinci Yeni'nin poetik alandaki mücadelede asıl rakibi

Toplumcu Gerçekçiliktir denilebilir. Bütün bu yazılar ve tartışmalar, aralarındaki görüş farklılıklarına karşın İkinci Yeni'nin poetik anlamda da bir harekete dönüştüğünü göstermektedir. Söz konusu yazar ve şairlerin *Pazar Postası* başta olmak üzere diğer dergilerde yayımladıkları başlıca ilk poetik yazılar şunlardır:

İlhan Berk; "Şiir Dili" (*Yeditepe*, 15 Şubat 1957), "Yeni Şiir" (*Yeditepe*, 15 Eylül 1957), "Yeni Şiirin İlkeleri" (*Pazar Postası*,S.51, 29 Aralık 1957), "Yeni Şiir Dili" (Köprü, 1 Ağustos 1958), "Galile Denizi" *Yeditepe*, S. 161, 162, 15 Ağustos, 1 Eylül 1958) vd.

Turgut Uyar;"Açık-Kapalı Şiir" (*Şairler Yaprağı*, S. 19, 1956), "Çoğunluğun Ozanı (*Şairler Yaprağı*, S. 21-22, 1956), "Yakında Bitiririm" (*Pazar Postası*, S.38, 16 Eylül 1956) "Önce Saygı" (*Forum*, 15 Ekim 1957), "İlkin Cesaret" (*Forum*, Kasım 1957), "Dikiş Payı" (*Pazar Postası*, S.37, 22 Eylül 1957), "Ölçüler Eskidi" (*Pazar Postası*, S.39, 29 Eylül 1957), "Her Çağda Yenilenen" (*Pazar Postası*, S.40, 13 Ekim 1957), "Şiirdekiler I-II-III" (*Pazar Postası*, S.43,47,50, 03 Kasım 1957/ 01 Aralık 1957/ 22 Aralık 1957), "Anlam mı?" (*Forum*, S.103, Temmuz 1958), "Yenide Aranması Gereken" (*Pazar Postası*, S. 10, 9 Mart 1958), "Anlamak mı?" (*Pazar Postası*, S.15, 13.04.1958), "Eskilerle Anlaşalım" (*Pazar Postası*, S. 16, 20 Nisan 1958), "Anlam Sancısı" (*Pazar Postası*, S. 29, 20 Ağustos 1958), "Muammaya Saygı" (*Pazar Postası*, S.36, 07 Eylül 1958), "Bir Yanıt" (*Pazar Postası*, S. 50, 14 Aralık 1958), "Kısır Döngüde" (*Pazar Postası*, S.51, 21 Aralık 1958), "Eleştirmede Kalıp" (*Pazar Postası*, S.52, 28 Aralık 1958), "Çıkmazın Güzelliği" (*Dönem*, Kasım 1963) vd.

Edip Cansever; "Anlamsızı Anlamak" (*a dergisi*, S.17, 1959), "Düşüncenin Şiiri" (*Yeditepe*, S. 8, 1959), "Şiiri Açıklamak", (*Yeditepe*, S. 16, 1959), "Düşünceye Sunu" (*Yeditepe*, S. 22, 1959), "Kolaylaşan Şiir mi, Eleştirme mi?" (*Yeditepe*, S. 23, 1960), "Yalnızlık, Yenilik ve Katılaşanlar Üzerine" (*Yeditepe*, S. 25, 1960), "Şiiri Şiirle Ölçmek" (*Yeditepe*, S. 36, 1961) vd.

Cemal Süreya; "Folklor Şiire Düşman" (*a dergisi*, 1 Ekim 1956), "Dinamit" (*a dergisi,* 1 Mart 1957), "Ömer Haybe" (Osman Mazlum imzasıyla, *Pazar Postası*, S. 34, 1 Eylül 1957), "Kapalı Kedi" (*Pazar Postası*, S.34, 1 Eylül 1957), " Biçimi Anlamak I" (*Pazar Postası*, S.36, 15 Eylül 1957), "Ufak Özler Biçimin İçindedir II" (*Pazar Postası*, S.37, 22 Eylül 1957), "Toplumculaştıramadıklarımızdan" (Osman Mazlum imzasıyla, *Pazar Postası*, S.39, 6 Ekim 1957), "Öz Konuyu Aşar Parantezi" (*Pazar Postası*, S.41, 20 Ekim 1957), "Sirk" (*Pazar Postası,* S.48, 8 Aralık 1957), "Ömer Heybe" (Osman Mazlum imzasıyla, *Pazar Postası*, S. 48, 8 Aralık 1957).

Sezai Karakoç; "Pergünt Üçgeni" (*Pazar Postası*, S.41, 20 Ekim 1957), "Pergünt Piramidi" (*Pazar Postası*, S.46, 24 Kasım 1957), "Pergünt Heykeli" (*Pazar Postası*, S.47, 01 Aralık 1957), "Şiirde İnsan" (*Pazar Postası*, S.51, 29 Aralık 1957)

Böylece aralarındaki düşünce ayrılıklarına rağmen, İkinci Yeni'nin bu öncü şairlerinin 1956'dan sonra özellikle *Pazar Postası*'ndaki yazı, söyleşi ve polemikleriyle, geniş anlamda 'ortak bir savunma poetikası' oluşturmaya başladıkları söylenebilir. Bu durumda, *Pazar Postası* gazetesi çevresinde toplanmaları ve ortak bir poetik savunma alanında buluşmaları, ardından öncülere başka şairlerin eklenmesi, söz konusu şiire 1956'dan sonra bir 'hareket' niteliği kazandırmıştır denilebilir. Ancak İkinci Yeni'nin belirli bir kadrosu yoktur[143], -çünkü başta İkinci Yeni'de değilken sonradan bu harekete katılanlar olduğu gibi, önce İkinci Yeni'deyken sonra

[143] Ramazan Kaplan, İkinci Yeni'nin belirli ve sınırlı bir kadrosu olmadığını, çünkü başlangıçta İkinci Yeni'ye özgü şiirler yazıp sonra başka bir şiir tarzına yönelenlerin bulunduğunu vurguladıktan sonra İkinci Yeni şiirinin ilk örneklerini veren veya bu harekete yakın denemelerde bulunan şairler olarak, Oktay Rifat Horozcu, İlhan Berk, Turgut Uyar, Halil İbrahim Bahar, Edip Cansever, Yılmaz Gruda, Ercüment Uçarı, Ali Yücel, Seyfettin Başçılar, Ece Ayhan, Cemal Süreya, Tevfik Akdağ, Sezai Karakoç, Ahmet Oktay, Sıtkı Salih Gör, Tekin Kipöz, Kemal Özer, Özdemir İnce, Nihat Ziyalan, Ülkü Tamer, Turgay Gönenç, Cahit Zarifoğlu, Egemen Berköz, Süreya Berfe, İsmet Özel, Âlim Atay, Faruk Ergöktaş, Oben Güney, Ömer Nida, Nurer Uğurlu ve Nureddin Yerdelen adlarını sıralar (bkz. Ramazan Kaplan, *Şiirimizde İkinci Yeni Hareketi,* Ankara Üniversitesi, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 1981, s. 7.)

bu şiirden koparak ayrı bir yol tutturan şairlere de rastlanır- Cemal Süreya da bunu "*Kimdir bu İkinci Yeni, kaç kişidir, belli değil.*"[144] diyerek belirtir; bununla beraber öncülerin İlhan Berk, Cemal Süreya, Ece Ayhan, Sezai Karakoç, Turgut Uyar ve Edip Cansever olduğu pek çok araştırmacı tarafından benimsenmiştir. Ancak Oktay Rifat (1914-1988)'ın öncülüğü ve hatta İkinci Yeni içinde sayılması tartışmalı bir konudur[145]. İkinci Yeni şairlerinin çoğu, Oktay Rifat'ın öncülüğünü reddetmekle kalmazlar; hatta onu bu hareket içinde anmazlar. Örneğin Turgut Uyar bu konuda şunları söyler:

"*Şiirimizdeki, özellikleri henüz kesinleşmemiş, iyice belirmemiş bu akım, ondan çok önce başladı. Yani son kitabından önce. O, şiirimizde olumlu bir yeniliğin kurucularındandı, bu yeniliğe katılabilmesini de çok isterdim, güçlü bir ozandır çünkü. Ama bir ozan, bir akıma, bir önsözle değil, şiirleriyle katılır daha çok.*"[146]

Cemal Süreya da, "*Oktay Rifat, İkinci Yeni'yi ben kurdum diyor. İyi de.. bizim 1950'den sonra çıkmaya başlıyor şiirlerimiz, ama kitap çıkaramıyoruz. Oktay Rifat Perçemli Sokak'ı 1956'da çıkardı, kitaptaki şiirlerin hemen hiçbiri önceden yayınlanmamıştı. Ve bir önsözle akımı üstlenmeye kalkıştı.*"[147] sözleriyle Turgut Uyar'ın görüşlerini paylaşır. İlhan Berk de, Oktay Rifat'ı yeni şiiri bir dil işi olarak almayışından dolayı İkinci Yeni içinde değerlendirmez[148]. Ece Ayhan ise, kendine özgü anlatımıyla *Perçemli Sokak*'ı ve Oktay Rifat'ı İkinci Yeni dışında tutar:

"*1957 Ocak'ında Pazar Postası'nın ilk İkinci Yeni Akımı soruşturmasında 'patlatmak için bayramlarda çocuklara alınan ba-*

---

[144] "Yaş ve Şiir Üstüne Söyleşi", (Konuşan:Tomris Uyar), *Varlık*, S. 906, Mart 1983, s. 18.

[145] Bkz. Cevat Akkanat, *Gelenek ve İkinci Yeni Şiiri*, Kültür Bakanlığı Yay., Ankara, 2002, s. 61.

[146] "İkinci Yeni İçin Ozanlar Ne Diyor?", *Pazar Postası*, S.8, 17 Şubat 1957. Turgut Uyar, bu konuya yıllar sonra da değinmiş ve "*Sözgelimi, Oktay Rifat, İkinci Yeni'yi kendisinin 'ihdas' ettiğini ileri sürdü Perçemli Sokak'la. Oysa bu şiir ondan çok önce başlamıştı, herkesin o olduğu zamanda.*" sözleriyle Oktay Rifat'ın öncülüğünü reddetmiştir (bkz. "Yaş ve Şiir Üstüne Söyleşi", (Konuşan:Tomris Uyar), *Varlık*, S. 906, Mart 1983, s. 18.)

[147] "Yaş ve Şiir Üstüne Söyleşi", (Konuşan: Tomris Uyar), *Varlık*, S. 906, Mart 1983, s. 21.

[148] "İlhan Berk'le Konuştum" (Konuşan:Erdal Öz), *a dergisi*, S. 10, Şubat 1957, s. 5.

lon'lara benzettiğim 'Perçemli Sokak' (1956)'dan bu yana ilgimi çekmeyen bir şair idi o. Rifat."[149]

İkinci Yeni'nin şairlerince bu hareket içinde sayılmasa da, Oktay Rifat kimi açıklamalarıyla İkinci Yeni'nin öncülüğünü üstlenmeye kalkışır. Ona göre İkinci Yeni *Perçemli Sokak* (1956)'tan sonra çıkmıştır;dolayısıyla bu, İkinci Yeni'nin öncü yapıtıdır[150]. Oysa gerek Asım Bezirci'nin gerekse bizim yaptığımız araştırmalar, İkinci Yeni tarzındaki ilk şiirlerin Oktay Rifat'ın *Perçemli Sokak*'ından birkaç yıl önce değişik dergilerde yayımlandıklarını göstermektedir[151].

Ancak Oktay Rifat'ın öncülüğü tartışmalı olsa da, 1956'da yayımladığı *Perçemli Sokak* adlı yapıtındaki şiirlerin İkinci Yeni'ye özgü özellikler taşıdığı gerçektir. Bu nedenle Oktay Rifat da -öncü değilse de- İkinci Yeni şairleri arasında sayılabilir. Bu adlara daha sonra Ülkü Tamer, Tevfik Akdağ, Yılmaz Gruda, Kemal Özer, Özdemir İnce, Nihat Ziyalan, Âlim Atay, Seyfettin Başçıllar, Ercüment Uçarı da eklenir.

1956'dan itibaren *Pazar Postası*'nda toplanma, çeşitli yazı ve söyleşilerle 'ortak bir poetik alan' oluşturma, öncülere yeni isimlerin eklenmesi ve ardından önce dergilerde yayımlanan 'başka' tarzdaki şiirlerin yer aldığı ilk şiir kitapları olan Edip Cansever'in *Yerçekimli Karanfil* (1957)'i, İlhan Berk'in *Galile Denizi* (1958), Cemal Süreya'nın *Üvercinka* (1958)'sı, Turgut Uyar'ın *Dünyanın En Güzel Arabistanı* (1959), Sezai Karakoç'un *Körfez* (1959)'i, Ece Ayhan'ın *Kınar Hanımın Denizleri* (1959)'nin çıkmasıyla edebiyatımızda İkinci Yeni Hareketi, hem pratik hem de poetik anlamda oluşumunu tamamlar. Ancak bu sözler, İkinci Yeni şairlerinin her açıdan ortak bir şiir anlayışında buluştukları anlamına gelmemeli-

[149] Ece Ayhan, "İlhan Berk ile Ece Ayhan İkinci Yeni Akımını Anlatıyor", *Dipyazılar*, YKY, İstanbul, 1996, s. 135.

[150] Asım Bezirci, "İkinci Yeni Şiirin Kurucusu Kimdi?", *İkinci Yeni Olayı*, Evrensel Basım Yayın, İstanbul, 1996, s.73-74.

[151] Bkz. Bezirci, *a.g.e.*,s. 74-76.

dir; onların birleştiği tek nokta 'başkalık' arkında toplanmalarıdır. Bunun dışında her şair bireysel bir tavırla kendi şiirini kurmaktadır; hatta poetik anlamda birbirine karşıt düşünceler bile dile getirilmiştir. Ancak bu hareketin Türk edebiyatında poetik ve pratik düzlemde öncekilerden bütünüyle farklı niteliklere sahip önemli bir kavşak noktası olduğu, modern şiire açılan yolun bu dönemdeki tartışmalarla açıldığı ve 1960 sonrası çağdaş Türk şiirini de derinden etkilediği yadsınamaz bir gerçektir[152].

B.1. İkinci Yeni'nin Doğuşunda Rol Oynayan Etmenler

İkinci Yeni Hareketi ile Türk şiirinin 1950'lerden itibaren büyük bir değişim geçirdiği görülmektedir. Bu şiirsel değişimde farklı etmenler rol oynamış olmalıdır. Kuşkusuz sanattaki değişimler, belli bir tarihsel/toplumsal süreçte doğar ve ister istemez az ya da çok içinde yaşanılan dönemin tarihsel olayları, toplumsal koşulları, ideolojileri sanat yapıtlarına yansır, sanatsal zevklerde değişimlere yol açar. Bunun yanında bizatihi sanat alanındaki gelişmeler; bir sanat anlayışının, bir poetikanın tıkanması, sanatçıları, şairleri yenilikler aramaya yöneltir. Dolayısıyla sanatta değişimlerin ortaya çıkmasında en genel anlamda **toplumsal** ve **sanatsal** etmenler rol oynar. Kuşkusuz İkinci Yeni de belli bir toplumsal ve şiirsel ortamda doğmuştur ve söz konusu şiir hareketinin doğmasında, az ya da çok içinde yaşanılan toplumsal ve şiirsel ortamın etkileri vardır. Söz konusu iki etmene, Türk şiiri bağlamında, **Batı etkisi**ni de kat-

[152] Abdullah Özkan, İkinci Yeni'nin 1960 sonrası genç kuşak şairler üzerinde etkisini şu cümlelerle belirtiyor:
"*İkinci Yeni akımının yetişen genç ozanlara bazı kolaylıklar getirdiği su götürmez. Çoğunlukla şöyle özetleniyor İkinci Yeni'nin özellikleri: İmgeyi önemsemek, özde ve dilde deformasyona gitmek, duygu yerine usu getirmek, soyutlamak, anlamı gizlemek... vs.. Böyle özelliklerin her çeşidinin denendiği bir dönemden sonra, genç ozanların bunların arınmış ya da ölçülü bir şeklinin gerektiğini anlayarak girdiler işe. (...) Kısaca İkinci Yeni gençleri hazırlamış ve İkinci Yeni üzerine kurulmuştur Genç Kuşak. Genç ozanlar bazı boşlukları doldurmuşlar, fazlalıkları da temizleme yoluna gitmişlerdir. İkinci Yeniyi genişletmişler, ılımlı bir döneme girmişlerdir böylece.*" (Abdullah Özkan, "Genç Kuşak Diye", *Soyut*, 25, 1967, s. 11.)

mak gerekir. O hâlde İkinci Yeni'nin doğuşunda rol oynaması olası etmenleri, **toplumsal, sanatsal** ve **Batı kaynaklı** etkiler başlıkları altında ele alabiliriz.

Daha önce de değindiğimiz gibi İkinci Yeni, Demokrat Parti döneminin toplumsal ve siyasal koşulları içinde doğmuş bir harekettir. Ancak bu hareketin öncüleri, ilk gençlik yıllarını İnönü döneminde geçirirler. Bu nedenle onların yetişmesinde, düşünsel oluşumlarında ve sanatsal eğilimlerinde her iki dönemin; hatta DP döneminden çok İnönü döneminin etkisi vardır. İkinci Dünya Savaşı'nın neden olduğu siyasal baskılar, ekonomik kriz, yoksulluk ve ideolojik çatışmalar, İnönü döneminin toplumsal/siyasal ortamına damgasını vurur. Bu tür baskılar, sanata da yansır; pek çok sanatçı, yazar ve şair, yapıtlarından ötürü kovuşturmaya uğrar, dergiler kapatılır. Bu dönemde geçmişten kalan Ulusçu/hececi şiir gücünü yitirmesine karşın sürmektedir; ancak asıl güçlenen şiir, Garip Hareketi ve Toplumcu Gerçekçi şiirdir. Menderes dönemine gelindiğinde, çok partili hayata geçiş, köyden kente göç, sanayileşme, kapitalistleşme ve bireyselleşme, bu dönemin başlıca toplumsal olgularıdır. Başlangıçta kendini hissettirmese de sanata yönelik baskılar ve ideolojik çatışmalar DP döneminde de kendini gösterir. 1950-60 yılları arasında etkin olan başlıca şiir hareketleri ve grupları ise, Toplumcu Gerçekçiler, Hisarcılar, Mavi Grubu ve İkinci Yenicilerdir. İkinci Yeni, böyle bir toplumsal ve şiirsel ortamda doğar.

Kimi yazar ve araştırmacılar, **DP dönemindeki siyasal baskının** İkinci Yeni'nin doğmasındaki en önemli etmen olduğunu ileri sürerler. Bu görüşü savunanlara göre, İkinci Yeni şairleri, DP dönemindeki baskılar sonucu, toplum sorunlarından uzaklaşmışlar, içe dönük, anlamsız, özden yoksun, yalnızca biçime ve söylem değişikliğine dayanan, 'rastlansal' bir şiir üretmişler; hatta bu tutumlarıyla Toplumcu Gerçekçi şiirin önünü kesmişler; bir anlamda DP iktidarının istediği tarzda, politikadan uzak bir şiir üretmişlerdir. Söz konusu düşünceleri savunanların başında Attila İlhan gelir. Çağdaş şiirden toplumsal bir işlev bekleyen ve 1950'li yılların ba-

şında, *Mavi* dergisinde 'toplumsal gerçekçi' poetikayı oluşturmaya çalışan Attila İlhan'a göre Birinci Yeni, İnönü diktasının, İkinci Yeni de DP diktasının ürünüdür:

"*... ne var ki sanat dışı baskıların işe karışması, Türk şiir tarihinde hiç görülmemiş bir yozlaşma dönemi demek olan ikinci yeni döneminin başlamasının sonucunu vermiştir. Yakın tarihimizde birinci yeni (garip hareketi) birinci diktanın, ikinci yeni ise ikinci diktanın sanat düzlemindeki belirtileri olarak dikkati çekmektedir. İki diktanın soyutçu ve gerici özellikleri, sanat akımlarında da vardır. Hiçbir şekilde ulusal değildirler.*"[153]

Şair, Mavi Hareketi ile 'İnönü döneminin estetik temsilcileri' olan Garip Hareketine karşı bir savaş açıldığını ve Garip şiirinin sarsıldığını; ancak "*soğuk savaşın katmerli baskısı(nın) sosyal gerçekçiliğin gelişmesini* "[154] engellediğini, Menderes baskısının beslediği bir ur[155] olan İkinci Yeni'nin bu boşluktan yararlanarak ortaya çıktığını ileri sürer:

"*Orada bir boşluk doğmuyor mu?İkinci Yeni Sirki, işte bu boşluğu dolduruyor. (...) Resmi edebiyat tahtından İnönü Diktası'nın 'Birinci Yeni'si (Garip) inmiş, yerine Menderes Diktası'nın 'İkinci Yeni'si kurulmuştur.*"[156]

Attila İlhan'a göre Mavi Hareketi, soğuk savaş yıllarının baskısıyla dağıtılmış, onun yerine tehlikesiz, iktidarın istediği yönde bir şiir hareketi olan İkinci Yeni oturmuştur:

"*Sanat eserinde anlamı neredeyse bütünüyle reddeden bu eğilim, soğuk savaş gibi belâlı bir dönemde, en tehlikesiz ve belâdan uzak tutumu temsil ediyordu.*"[157]

İkinci Yeni'nin Garip'in yerine geçmesinden sonra, "*Diktaya karşı toplumsal tezlerle çıkan olumlu*" bir hareket olan Mavi hare-

[153] "Şiirimiz Üstüne Bir Soruşturmanın Karşılıkları", (Yanıt veren: Attila İlhan), *Şiir Sanatı*, S.19, Mayıs 1967, s. 38.

[154] Attila İlhan, *İkinci Yeni Savaşı*, Bilgi Yayınevi, Ankara 1996, s. 10.

[155] Attila İlhan, *a.g.e.*, s. 93.

[156] Attila İlhan, *a.g.e.*, s. 10-11.

[157] Attila İlhan, "Çeteler Sinek Uçurtmuyor", *Hangi Edebiyat*, İş Bankası Yay., İstanbul, 2002, s. 388.

keti ezilmiş, "*ikinci yenicilerin, anlamsız, âdeta diktanın işine gelir bir sapıklık haline*" soktukları şiir öne çıkarılmış[158], böylece "*dikta dönemlerine vergi bir kaçış (evasion)*" [159] şiiri ortaya çıkmıştır.

Attila İlhan'ın yanı sıra Asım Bezirci de İkinci Yeni üzerine yazdığı eleştirilerde, bu şiir hareketinin doğuşunu genellikle DP iktidarının siyasal baskılarına bağlar, Garip'i birinci diktanın, İkinci Yeni'yi de DP diktasının ürünü sayar:

"*Onun için ilk döneminde Birinci Yeni'yi (Garip'teki şiirlerle) birinci diktatörlüğün (CHP'nin), İkinci Yeni'yi ise ikinci diktatörlüğün (DP'nin) şiiri sayanları pek de yabana atmamak gerek.*"[160]

Ona göre İkinci Yeni'nin ortaya çıkmasındaki en önemli etken, 1950'den sonra toplumumuzda baş gösteren 'bunalım'dır. Bu nedenle İkinci Yeni bir bunalım şiiridir:

"*İkinci Yeni'nin ortaya çıkışına bir sürü etken gösterilebilir. Nitekim şimdiye değin gösterildi de. Bunların en önemlisi, toplumumuzun 1950 den sonra geçirdiği bunalım (crise) olsa gerek. İkinci Yeni'ye bir çeşit* ***bunalım şiiri*** *demek yerinde olur.*"[161]

Bezirci, DP döneminde kimi sanatçı, şair ve yazarların baskı altında tutulduğunu, tutuklandığını ve mahkemeye verildiğini, umutsuzluğa kapılan kimi şairlerin toplumla bağlarının gittikçe gevşediğini, hatta ara sıra koptuğunu ileri sürer[162]. Bu nedenle "*İkinci Yeni'nin bir çeşit* ***kaçış şiiri, bozgun çiçeği,sapma edebiyatı, uyuşmazlık gülü*** *sayılması yersiz görülmemelidir.*"[163] der. O da Attila İlhan gibi, İkinci Yeni şairlerini, DP baskısından ötürü, toplumsal sorunlara, sınıfsal gerçeklere ve siyasal olaylara genellikle uzak kalmakla suçlar[164]. Edebiyattan toplumsal, ideolojik bir işlev bekleyen yazara göre, "*Demokrat Parti'nin Anayasa'yı 'tebdil ve il-*

[158] Attila İlhan, *İkinci Yeni Savaşı*, Bilgi Yay., Ankara, 1996, s. 93.
[159] Attila İlhan, *a.g.e.*, s. 93.
[160] Asım Bezirci, *2. Yeni Olayı*, Tel Yay., İstanbul, 1974, s. 87.
[161] Asım Bezirci, *a.g.e.*, s. 79.
[162] Bezirci, *a..g.e*, s. 49.
[163] Bezirci, *a..g.e.*, s. 50.
[164] Bezirci, *a.g.e.*, s. 25; Hüseyin Cöntürk-Asım Bezirci, *Turgut Uyar, Edip Cansever*, De Yayınevi, İstanbul, 1961, s. 64.

ga'ya yeltenen faşist iktidarına karşı İkinci Yeni şairler hiçbir tepki göstermemişlerdir. Baskıya baş eğmişler, eyleme sırt çevirmişler, tam bir kaçış edebiyatı yapmışlardır."[165]

İkinci Yeni'yle ilgili benzer iddialar, Tahir Aydın[166], Egemen Berköz[167], Asaf Çiyiltepe[168], Günel Altıntaş[169], Ömer Faruk Toprak[170], İsmet Özel[171] ve Ünsal Akpak[172] gibi yazar ve şairlerce de ileri sürülmüş, bu şiir hareketinin doğuşu genellikle DP döneminin sanatçılar üzerindeki siyasal baskısıyla açıklanmaya çalışılmış, İkinci Yeni bu savdan hareketle toplumdan kopuklukla suçlanmıştır.

---

[165] Bezirci, *a.g.e.*, s. 114-115.

[166] "*Yani kaçışın korkunun şiiri idi İkinci Yeni. Öyle olunca da özgürlük savaşı içindeki şiirimizin yüz karasıydı onlar.*" (Tahir Aydın, "Şiir Güzelliğin Düşünmesidir", *Yelken*, S.43-44, 1960.)

[167] "*İkinci Yeninin insandan uzaklaştığını biliyoruz. Toplum ve çevresi içindeki insandan uzaklaşan şiir ise ölü doğmuş olurdu. Öyle oldu nitekim.*" (Egemen Berköz, "İnsan ve Şiir", *Yelken*, S. 86, Nisan 1964, s.5.)

[168] "*1950 den sonra toplumcu şiirimizde büyük bir gelişme başlamıştı. Sanırım ki, bu gelişmeyi köstekliyen ve şiiri halktan koparan bazı yan akımlar ortaya çıktı. Bunların başında İkinci Yeni denen, kolay ve ucuz şiir biçimi gelir.*" ("Şiirimiz Üstüne Bir Soruşturmanın Karşılıkları", *Şiir Sanatı*, S.19, Mayıs 1967, s. 32.)

[169] "*İkinci Yeniciler de böylece, üstlendikleri işi hiçbir güçlükle karşılaşmadan yürüttüler. Bu, toplumdan, anlamdan, içerikten kaçışın sebepleri siyasaldı ama söylenmedi bu. Yiğitliğe leke sürülmedi. Edebiyat için denildi, Güzellik aramaya çıkıldı.*" Günel Altıntaş, "Şiir Yazmak-Şair olmak", *Soyut*, S.6, 1968, s. 3.)

[170] "*Birinci yeni nasıl CHP döneminin baskısı ile yanlışlara yönelmiş bir şiir ise, ikinci yeni'nin gelişmesi de DP faşist diktasının sanatçıları kapalı bir daire içinde tuttuğu zamana rastlar.*" (Ömer Faruk Toprak, "İnsancıl Damar Nerde? Anlamsızların Yazıları...", *Yeni Ufuklar*, S. 202, 1969, s. 30.)

[171] "*İlk ağızda, bu tür şiir bir düşüncenin uzantısı değildir. Kasıtlı bir dünya görüşü yoktur. Bir edebiyat yazısının sanat eseri olabilmesi için bir düşünceden kök alması, bir düşünceye uzanması zorunludur bence. (...) İkinci Yeni şairleri 'küçük şairler'di. Mevlâna'nın yaşadığı ülkede toplumun atardamarı, vicdanı olamamışlardır. İkincisi bu şairler, birlikte yaşadıkları insanlara yaklaşmak istememişlerdir.*" (İsmet Özel, "Tanrı Mezarını Isıtsın", *Halkın Dostları*, S.1, Mart 1970, s. 7.)

[172] "*İkinci Yeni şiiri, toplumcu düşünceyi zindanlara kapatan Demokrat Parti faşizminin, emperyalizmin ve ona hizmet ederek palazlanan işbirlikçi burjuvazinin ekonomik ve siyasal koşulları doğrultusunda bilinçle oluşturularak halkına ihanet etmiş, kaçak bir şiirdir. (...) Onlar için önemi olan, yığınların toplumsal acıları yerine bireysel küçük acıları anlatmak; şarabın ya da sevgiliyle yatmanın şehvetli güzelliğini konu alarak oyalanmak, mız mız duyguların sultasında sevgiliye yapmacıklarla dolu övgüler düzmektir. İşte bunun içindir ki, (...) İkinci yeni şiiri, halkına ihanet etmiş, kaçak bir şiirdir diyoruz.*" (Ünsal Akpak, "Notlar.2", *Yansıma*, S.21, 1973, s. 189.)

Özdemir İnce, Toplumcu Gerçekçi şairler gibi İkinci Yeni'nin, dönemin toplumsal/siyasal baskı ve bunalımı nedeniyle ortaya çıktığını düşünür; ancak bu olgudan çıkardığı sonuç, Toplumcu Gerçekçilerin düşüncelerinden bütünüyle farklıdır. Çünkü ona göre İkinci Yeni, bir kaçış değil, bu bunalıma, yozlaşmaya, kapkaççı ekonomik düzene, toplumsal çelişkilere başkaldırı anlamı taşır:

"*İkinci Yeni, Türk Cumhuriyet toplumunun iç çelişkilerinin (Doğu-Batı, devletçilik-kapitalizm, birey-toplum, ve bunun gibi.) belirginleşmeye başladığı, tüm kurumlarıyla sarsıldığı bir bunalım döneminin şiiridir; yani, toplumsal çelişki ve bunalımın bireyin varlığına, sanat alanına sıçramasıdır; bırakılmışlığa, geçmişsizliğe, kültür ikilemine insanın yozlaşmasına, toplumsal erozyona, sömürüye, kapkaççı ekonomik düzene, baskıya karşı bir başkaldırıdır.*"[173]

Kimi yazar ve şairler ise, İkinci Yeni Hareketi'nin doğuşunda dönemin toplumsal/siyasal koşullarının etkisini kabul etmekle beraber, **şiirsel ortamın** da göz ardı edilmemesi gerektiğini düşünürler. Örneğin Mehmet Doğan, *Papirüs*'teki bir makalesinde İkinci Yeni'nin filizlendiği toplumsal/siyasal ortam konusunda birtakım saptamalarda bulunur. Ona göre DP 1950'de iktidara geldikten sonra toplumda ve ekonomide geçici canlılık ve gelişme görülmüş; ancak 1954'ten sonra bu canlılık yerini yine ekonomik sıkıntılara, antidemokratik uygulamalara bırakmıştır. Doğan, bu iktidar döneminde toplumda iki önemli değişimin yaşandığını belirtir. Bunlardan biri köyden kente göç, diğeri ise kapitalist anlayışın yaygınlaşmasıdır. Bu iki önemli gelişme insan üzerinde etkili olur. Beğenilerle birlikte sanat anlayışları da değişmeye başlar. Yazara göre değişim olumsuz yöndedir, toplum, yozlaşmaktadır. Okuyucu şiirden bu yıllarda kopar. Sanatçı ve yazarlara baskılar uygulanır, dergiler kapatılır:

"*... bütün sanatların karşısına en sert baskı araçları, en amansız usullerle dikilir. Sanat dergileri kapatılır, sanatçılar izlenir, işsiz-güçsüz bırakılır, tutuklamalar, korkutmalarla susmağa zorla-*

[173] "Soruşturma", (Yanıt veren: Özdemir İnce), *Türk Dili*, S. 309, Haziran 1977, s. 527.

nır. Anday, Eloğlu, Damar, Kurdakul, Ilgaz vb. şiirlerinden dolayı kovuşturmaya uğrarlar, kitapları toplanır, kimisi işkence görür, hapislere atılır."[174]

Doğan, İkinci Yeni'nin böyle baskılarla dolu bir toplumsal ortamda doğduğunu kabul eder; ancak bu hareketin ortaya çıkışını sadece toplumsal koşullarla açıklamaya çalışmanın yanlış olacağını söyler:

"*Ama bu baskı koşulları altında şairlerin sustuğunu söyleyip, İkinci Yeni şiirin ortaya çıkışını yalnızca bu toplumsal ortam koşullarına bağlamak, buradan çıkarak birtakım yargılara gitmek, yanıltıcı olur, mekanik bir değerlendirme olur. Örneğin İkinci Yeni şiiri 'baskı' karşısında susuşun, kaçış'ın şiiri diye tanımlamaya götürür bizi ki, bunun bugün ne derece büyük bir yanlış olduğu anlaşılmıştır.*"[175]

Mehmet Salihoğlu da Doğan gibi İkinci Yeni'nin yalnızca 1950-60 yılları arasındaki siyasal baskılar nedeniyle ortaya çıktığı savına katılmaz; kapalı şiire yönelmenin ve böylesi bir şiir hareketinin ortaya çıkışının asıl nedenini 'şiirsel bir zorunluluk'a; Orhan Veli şiirinin tıkanmasına bağlar ve Oktay Rifat'ın *Perçemli Sokak*'taki şiirlere toplumsal baskı nedeniyle geçmediğini belirtir:

"*Onun için, İkinci Yeni'yi yalınç bir alt yapı üst yapı ilişkileri açısından hem de kabaca yorumlayıp değerlendirmek, onu salt bir baskı yönetiminin doğurduğu bir yozlaşma olarak görmek, miyoplara vergi bir kolaycılıktan başka bir şey değildir.*"[176]

Atilla Özkırımlı da "Türk Yazın Tarihinde Akımlar" başlıklı yazısında, 1950'lerde toplumsal yapıda birtakım değişimlerin belirginleştiğini, İkinci Dünya Savaşı'nın, tek parti yönetiminin baskısının, toplumsal gelişimdeki dengesizliğin sınıfsal çatışmayı körüklediğini, çok partili hayata geçişten sonra gelen DP iktidarı döneminde geçici bir canlanma olmakla beraber, dış borçların biriktiğini ve anamalcı ilişkilerin geliştiğini vurgulayarak, DP döneminin

[174] Mehmet Doğan, "İkinci Yeni Şiir", *Papirüs*, S. 41, Kasım 1969, s. 5-6.
[175] Mehmet Doğan, "İkinci Yeni Şiir", *Papirüs*, S. 41, Kasım 1969, s. 6.
[176] Mehmet Salihoğlu, "Şiir, Ozan Üstüne Birkaç Söz ve Behçet Necatigil", *Türk Dili*, S. 212, Mayıs 1969, s. 126-127.

toplumsal ve siyasal ortamını özetler, ardından sözü İkinci Yeni'nin doğuşuna getirerek şöyle der:

"İkinci Yeni bir kaçış şiiri midir? Siyasal ortam düşünüldüğünde, evet. Ama yaşanılan toplumsal durum göz önüne alındığında, bireyin toplumla çatışmasının, yabancılaşmanın; yerleşik değerlerin bireyi bunaltmasının ve dış dünyayla, insanlarla kurulan ilişkilerin, yozlaşmasının İkinci Yeni'yi beslediği söylenemez mi?Çağdaş düşünce akımlarıyla (varoluşçuluk gibi) beslenen İkinci Yeni deviniminin siyasal eylemi dışlaması, gerici bir sanat akımı olarak damgalanması için yeterli midir? Kaldı ki, her akımın çıkışında ve gelişim sürecinde rastlanan aşırı örnekler, öykünmecilerin, yenilik için yenilik ardında koşanların yoz ürünleri de o akımı olumsuzlaşmanın nedeni olamaz."[177]

Bu cümleler, Özkırımlı'nın İkinci Yeni'nin ortaya çıkışında dönemin toplumsal/siyasal koşullarını göz önünde bulundurduğunu; ancak söz konusu şiir hareketini toplumdan kopuk olduğu için 'gerici' bir sanat akımı olarak değerlendirenlere de karşı çıktığını göstermektedir.

İkinci Yeni'nin doğuşuyla, dönemin toplumsal/siyasal koşulları arasında ilişki kuranların yanında, kimi yazar ve şairler, şiirdeki bu değişimi, **İkinci Yeni öncesindeki şiir anlayışlarının yetersizliğine ve tıkanmasına** bağlarlar[178]. Çoğunluğun görüşü, İkinci Yeni'nin ya Toplumcu Gerçekçi şiire ya da Garip şiirine bir tepki olarak doğduğudur. Hatta birçok İkinci Yeni şairi de, yeni bir şiir yazmaya başlamalarını genellikle Garip şiirine veya Toplumcu Gerçekçi şiire karşı gösterdikleri tepkiyle açıklarlar. Ahmet Oktay, *"Bu şiirlerin toplumsal şartların itmesi ile yazıldığını sanmıyorum. İ. Berk'in, T. Uyar'ın, T. Akdağ'ın bazı denemelerini ve Ece Ayhan'ı toplu olarak dışarıda bırakırsak, İkinci yeni içinde toplanan*

[177] Attila Özkırımlı, "Türk Yazın Tarihinde Akımlar", *Türk Dili*, S. 349, Ocak 1981, s. 432.

[178] Cevat Akkanat, *Gelenek ve İkinci Yeni Şiiri*, Kültür Bakanlığı Yay., Ankara, 2002, s. 64.

şairler bir bunalım sonucu olarak O. Veli hareketine karşı çıkmışlardır. Bu çıkışta dünya şiirini biraz daha fazla tanımanın da etkisi olsa gerek."[179] sözleriyle, İkinci Yeni'nin çıkışını büyük ölçüde Orhan Veli şiirine duyulan tepkiye bağlar. Seyfettin Başçılar da şiirdeki değişimin temel nedenlerinden biri; "*Orhan Veli kuşağının ortalığı kaplayan kötü ozanlarına tepki*"[180]dir der. Ahmet Köksal, İkinci Yeni'yi "*Orhan Veli ve arkadaşlarının getirdiği birkaç yıl öncesi yalınlaştığı, tek düzeleştiği iyice anlaşılan ve taklitleri gittikçe çoğalan şiir tutumuna karşı çıkan*"[181] bir değişim çabası olarak görür. Mehmet Salihoğlu, İkinci Yeni'nin "*Orhan Veli'nin yoğun anlamlı, esprili şiir akımına bir tepki olarak*"[182] doğduğunu ve böylece başka bir şiir iklimine eriştiğini belirtir. Hatta bir başka yazısında daha açık biçimde yeni şiirin 'şiirsel bir zorunluluk'tan doğduğunu "*Orhan Veli akımının giderek şiiri getirip dayadığı o kuruluk, o yavanlık, o tekdüzelik noktasından şiirimizi kurtararak, daha renkli, daha çok şey söyleyen, görüntülü, soluklu bir şiire geçmek gereğinden doğmuştur İkinci Yeni.*"[183] cümleleriyle belirtir. Mustafa Öneş de "Bezirci'nin Delikanlıları"[184] başlıklı yazısında Birinci Yeni'nin kötü örneklerle sürdürüldüğü 1950'li yıllarda, İkinci Yeni'nin öncü şairlerinin bir çıkış yaparak Garipçilerin kovduğu imgeyi yeniden şiire getirdikleri yazar. Mehmet H. Doğan'a göre de İkinci Yeni "*Garip'in sonunda şiirin getirildiği yere açık bir başkaldırıyı dile getirir.*"[185] Enis Batur, "*Bilinen bir gerçek: II. Yeni şiiri, Orhan Veli şiirine bir tepki olarak kuruldu.*"[186] sözleriyle bu düşün-

[179] "İkinci Yeni İçin Ozanlar Ne Diyor?" (Yanıt veren: Ahmet Oktay), *Pazar Postası*, S.9, 24 Şubat 1957.

[180] Seyfettin Başçılar, "Şiirimizde Değişimler", *Yeditepe*, S. 164, 1 Ekim 1958, s. 6.

[181] "İkinci Yeni ve Eleştirmeciler" (Yanıt veren: Ahmet Köksal), *Yeditepe*, S. 20, 1960, s. 8.

[182] Mehmet Salihoğlu, "Şiir Sanatı ve Ötesi", *Ilgaz*, S. 58, 1966, s. 6.

[183] Mehmet Salihoğlu, "Şiir, Ozan Üstüne Birkaç Söz ve Behçet Necatigil", *Türk Dili*, S. 212, Mayıs 1969, s. 126.

[184] Mustafa Öneş, "Bezirci'nin Delikanlıları", *Yeni Dergi*, S. 53, 1969, s. 196.

[185] Mehmet H. Doğan, "Türk Şiirinde İkinci Yeni Dönemeci", *Hece*, S. 53-54-55, Mayıs, Haziran, Temmuz, 2001, s. 94.

[186] Enis Batur, "II. Yeni ve Gerçeküstücülük", *Elbabil Yazıları*, YKY, İstanbul, 1995, s.98.

ceyi benimser. Asıl İlhan Berk, bu nokta üzerinde daha ayrıntılı biçimde durur; İkinci Yeni'nin Garip şiirine bütünüyle karşı olduğunu söyler ve bu iki poetika arasındaki farkları sayar. Ona göre Garip, anlama dayalı bir şiirdir; oysa İkinci Yeni bu anlama karşıdır. Garip konuşma diline dayanır, İkinci Yeni konuşma diline karşıdır. İkinci Yeni salt şiirdir; oysa Garip salt şiirden yana değildir[187].

Kısacası çoğu yazar, İkinci Yeni'nin, Garip'in söze dayalı, açık, yalın, anlamı öne alan, imgeyi dışlayan şiirine karşı bir tepki sonucu doğduğu görüşündedir. Hatta bu bağlamda İkinci Yeni, söze dayalı bir başka şiir olan Toplumcu Gerçekçiliğe de bir karşı çıkış hareketidir. Nitekim özellikle İlhan Berk, kimi yazılarında kendisinin de bir dönem içinde bulunduğu Toplumcu Gerçekçi şiirin tıkanıklığına bir tepki olarak yeni şiire yöneldiğini sıkça vurgulamıştır[188]. Aslında İkinci Yeni şairlerinin poetik tartışmalarını genellikle o yıllarda gücünü yitiren Garipçilerle değil de, Toplumcu Gerçekçi veya Toplumsal Gerçekçilerle yaptıkları ya da İkinci Yeni şiirine yapılan eleştirilerin çoğunlukla Toplumcu ve 'Toplumsal' Gerçekçilerden geldiği göz önüne alınırsa, bu şiir hareketinin şiirsel anlamda,Garipçiler yanında, daha çok toplumcu ve 'toplumsal' gerçekçilere bir tepki sonucu doğduğu bile düşünülebilir.

İkinci Yeni'nin doğmasındaki üçüncü etmen ise, **Batı sanatından ve edebiyatından gelen etkiler**dir. Hatta İkinci Yeni öncülerinin çeşitli yazı ve söyleşilerinde sık sık Batılı şair, ressam ve müzisyenlere atıfta bulunması ve şiirlerinin dil, söylem, biçim ve içerik özellikleri ile poetikalarının kaynağı göz önüne alındığında, bu şiir hareketinin Türk şiir geleneğinden değil de, Batı şiirinden, özellikle sürrealistlerden, resim, müzik ve sinema gibi sanatlardan beslendiği görülecektir. Nitekim *Pazar Postası*'nın 1956-1958 arasında yayımlanan sayıları tarandığında İkinci Yeni Hareketi'nin

[187] İlhan Berk, "İkinci Yeni'nin İlkeleri ya da Salt Şiir", *Şairin Toprağı*, Simavi Yay., İstanbul 1992, s. 93.

[188] "Yazmak Benim Cehennemim...", *Kanatlı At*, YKY, İstanbul, 1994, s. 96, 105; İlhan Berk, "Dille Anlamla Cebelleşe Cebelleşe Büyüdüm Ben", *a.g.e.*, s. 151-152.

öncü şairleri de dahil olmak üzere pek çok yazar ve şairin Batılı şairlerden birçok şiir ve yazı çevirdiği dikkati çekmektedir:

***Pazar Postası*, 1956**

Çeviri yapılan şair: **Federico Garcia Lorca**, çevrilen şiir sayısı: 4, çevirenler: **Necah Dura** (3 şiir), **Fikri Kadran** (1 şiir).

Çeviri yapılan şair: **Pierre Reverdy**, çevrilen şiir sayısı: 3, çeviren: **Abdullah Rıza Ergüven** (3 şiir).

Çeviri yapılan şair: **Haydar** (Cezayirli), çevrilen şiir sayısı: 2, çeviren: **Ferit Edgü.**

Çeviri yapılan şair: **Paul Eluard**, çevrilen şiir sayısı: 2, çevirenler: **Ferit Edgü** (1 şiir), **Cemal Süreya** (1 şiir).

Çeviri yapılan şair: **G. Apollinaire**, çevrilen şiir sayısı:1, çeviren: **Ferit Edgü.**

Çeviri yapılan şair: **Paul Claudel**, çevrilen şiir sayısı:1, çeviren: **İlhan Berk.**

Çeviri yapılan şair: **Bertolt Brech**, çevrilen şiir sayısı: 1, çeviren: **Özdemir Nutku.**

Çeviri yapılan şair: **Simonov**, çevrilen şiir sayısı:1, çeviren **A.T.**

Çeviri yapılan şair: **Sterling, A. Brown**, çevrilen şiir sayısı: 1, çeviren: **A. Korkut.**

Çeviri yapılan şair: **Pablo Neruda**, çevrilen şiir sayısı: 1, çeviren: **Ferit Edgü.**

Çeviri yapılan şair: **Jacques Prevert**, çevrilen şiir sayısı:1, çeviren: **Vedat Üretürk.**

Çeviri yapılan şair: **Tsa O Sung**, çevrilen şiir sayısı: 1, çeviren: **Can Yücel.**

Toplam: 19 şiir.

***Pazar Postası*, 1957**

Çeviri yapılan şair: **Bertolt Brech**, çevrilen şiir sayısı: 2, çeviren: **Teo.**

Çeviri yapılan şair: **Langston Hughes**, çevrilen şiir sayısı: 2, çeviren: **Fatma Özen.**

Çeviri yapılan şair: **Rene Char**, çevrilen şiir sayısı:1, çeviren: **Can Yücel**.

Çeviri yapılan şair: **T.S. Eliot**, çevrilen şiir sayısı:1, çeviren: **Ülkü Tamer**.

Çeviri yapılan şair: **Jacques Prevert**, çevrilen şiir sayısı:1, çeviren: **Vedat Üretürk.**

Çeviri yapılan şair: **Paul Verlaine,** çevrilen şiir sayısı: 1, çeviren: **Cemal Süreya.**

Çeviri yapılan şair: **Ronsard**, çevrilen şiir sayısı:1, çeviren: **İlhan Berk.**

Çeviri yapılan şair: **Jose Maria de Heredia**, çevrilen şiir sayısı:1, çeviren: **İlhan Berk.**

Çeviri yapılan şair: **Ezra Pound**, çevrilen şiir sayısı: 1, çeviren: **Ülkü Tamer**.

Çeviri yapılan şair: **Federico Garcia Lorca,** çevrilen şiir sayısı:1, çeviren: **Cemal Süreya.**

Çeviri yapılan şair: **Blaise Cendrars**, çevrilen şiir sayısı:1, çeviren: **Ferit Edgü.**

Çeviri yapılan şair: **C. Day Lewis**, çevrilen şiir sayısı:1, çeviren: **Anıl Baduroğlu**.

Çeviri yapılan şair: **Aragon**, çevrilen şiir sayısı:1, çeviren: **Vedat Üretürk**.

Ayrıca bu yıl içinde Ferit Edgü, **Comte de Lautréamont** üzerine "Bir Büyük Tedirgin" (22/09/1957) başlıklı bir yazı yazmış ve aynı sayıda Lautréamont'un *Maldoror'un Şarkıları*'ndan çevireni belli olmayan bir çeviri yayımlanmıştır.

Toplam: 16 şiir çevirisi.

***Pazar Postası*, 1958**

Çeviri yapılan şair: **E.E. Cummings**, çevrilen şiir sayısı: 3, çevirenler: **Ülkü Tamer** (1 şiir), **Ülkü Müdüroğlu** (1 şiir), **Can Yücel** (1 şiir).

Çeviri yapılan şair: **T.S. Eliot,** çevrilen şiir sayısı: 3, çevirenler: **Ülkü Tamer** (2 şiir), **Aslan Ebiri** (1 şiir).

Çeviri yapılan şair: **Ezra Pound**, çevrilen şiir sayısı:2, çevirenler: Anıl Baduroğlu (1 şiir), A. Oktay, Anıl Meriçellli (1 şiir).

Çeviri yapılan şair: **Rene Char**, çevrilen şiir sayısı: 1, çeviren: **Ferit Edgü**.

Çeviri yapılan şair: **Dylan Thomas**, çevrilen şiir sayısı: 1, çeviren: **Ülkü Tamer**.

Çeviri yapılan şair: **H. Michaux**, çevrilen şiir sayısı:1, çeviren: **Ferit Edgü.**

Çeviri yapılan şair: **Federico Garcia Lorca**, çevrilen şiir sayısı: 1, çeviren: **Mehmet Turçin.**

Çeviri yapılan şair: **Paul Eluard**, çevrilen şiir sayısı:1, çeviren: **Ümit Ölmez.**

Çeviri yapılan şair: **James Langston Hughes**, çevrilen şiir sayısı:1, çeviren: **Yekta Ataman.**

Toplam: 14 şiir çevirisi.

Bu tabloya göre, 1956'dan 1958 sonuna değin *Pazar Postası*'nda 49 çeviri şiir yayımlanmıştır. Şiirleri en çok çevrilen Batılı şairler, Federico Garcia Lorca, T.S. Eliot, Pierre Reverdy, Paul Eluard, Bertolt Brech, James Langston Hughes, E.E. Cummings, Ezra Pound, Rene Char'dır. Çevrilen şairlerin büyük bir bölümünün modern şiirin öncüleri ve genelde Gerçeküstücü akıma mensup olmaları, İkinci Yeni'nin o yıllarda Batı şiirinden, özellikle de Gerçeküstücülerden etkilendiğini göstermektedir. Çeviri yapanların arasında İlhan Berk, Cemal Süreya ve Ülkü Tamer'in de yer alması, bu şairlerin modern Batı şiiriyle ilgilerine de tanıklık etmektedir. İlhan Berk, Cemal Süreya ve Ece Ayhan'ın yazı ve söyleşilerinde, sık sık adı geçen E.E Cummings, Comte de Lautréamont, Dylan Thomas, G. Apollinaire, H. Michaux, T.S. Eliot, René Char gibi şairlerin de bu yıllarda çevrilmeye başlanması ayrıca dikkati çekicidir. *Pazar Postası*'nın 1956-1958 yılları arasında çıkan nüshaların-

da yaptığımız bu küçük tarama bile, İkinci Yeni'nin etkilendiği Batılı kaynakları bir ölçüde yansıtmaktadır denilebilir.

Nitekim Enis Batur "II. Yeni ve Gerçeküstücülük" başlıklı yazısındaki şu cümleleriyle İkinci Yeni şairleriyle Batılı ve özellikle Gerçeküstücü şairler arasındaki ilişkilere dikkat çeker:

"*Pazar Postası'nın şairleri ve sonradan aynı şiir uzamını paylaşmayı seçen 1940 doğumlular burada büyük bir atılım yaparlar: Cemal Süreya Apollinaire, Max Jacop, René Char başta, bütün şiir yazısını yakından izlemektedir; Ülkü Tamer özellikle Ezra Pound'la, bir yandan da Dylan Thomas'la başkaldıran genç İngiliz yazınıyla ilgilidir; Ece Ayhan Lautréamont'u, Anday Eliot'ı, Turgut Uyar Lorca'yı, İlhan Berk önce Artaud ve Rimbaud'yu sonra Ponge'u, Oktay Rifat Valéry ve Hölderlin'i, Necatigil Rilke ve Gottfried Benn'i deşmektedir.*"[189]

Batur'un da değindiği gibi, İkinci Yeni'nin etkilendiği en önemli Batılı edebiyat akımı Gerçeküstücülük (surréalisme)tür[190]. Çünkü İkinci Yeni şairlerinin çoğu, -az ya da çok- usa karşı çıkma, usla kavranan verili gerçeği yıkarak yeni bir gerçek yaratma, anlamın ve dilin mantıksal bağıntısını bozma gibi poetik düşünceler konusunda Gerçeküstücü şairleri izlerler. İkinci Yeni üzerine bir tez hazırlayan Ramazan Kaplan bu konuda şunları söyler:

---

[189] Enis Batur, "II. Yeni ve Gerçeküstücülük", *E/Babil Yazıları*, YKY, İstanbul, 1995, s. 99.

[190] Gerçeküstücülük, 1924'te André Breton (1896-1966) ve bir grup arkadaşınca Fransa'da temelleri atılan bir sanat ve düşünce akımıdır. Akımın düşünsel temellerinde Bergson, Hegel, Husserl ve Freud gibi düşünür ve bilim adamlarının düşünceleri yatar. André Breton, Paul Eluard, Louis Aragon, Philippe Soupault, Antonin Artaud, Robert Desnos, Jacques Prévert, Comte de Lautréamont, Arthur Rimbaud, Apollinaire Gerçeküstücülüğün başlıca temsilcileridir. Pablo Picasso, Salvador Dali, Man Ray, bu akımın sanat anlayışı doğrultusunda yapıt vermiş başlıca ressamlardır.
Birinci Dünya Savaşı sonrasında ortaya çıkan bu akım, çeşitli sanatçıların daha sonraki yıllarda aralarındaki kimi anlaşmazlıklardan ötürü farklı yollar izlemesine karşılık, İkinci Dünya Savaşı sonrasına değin dünya edebiyatında ve sanatında etkisini sürdürmüştür. Gerçeküstücülüğün kuruluşunda ve oluşumunda Breton ve arkadaşlarının Paris'te 1919'un Mart ayında yayımlamaya başladıkları *Littérature* dergisi, Breton'la Soupault'un ortaklaşa yayımladıkları *Les Champs Magnétiques (Mıknatıslı Alanlar, 1921)*, André Breton'un kaleme aldığı "Premier Manifeste du Surréalis-

"İkinci Yeni hareketinin Batı şiiriyle alışverişi 'Gerçeküstücü akımlar' başlığı altında toplanabilecek sürrealizm, dadaizm, lettrizm gibi akımların Türk şiirinde de uygulamalarının yapılması biçimindedir. Bu akımlara duyulan ilgi yanında Arthur Rimbaud, Lautréamont, Antonin Artaud,Henri Michaux, Dylan Thomas, E.E. Cummings, René Char en çok sözü edilen ve şiirleri Türkçeye çevrilen kişiler olmuşlardır."[191]

Nitekim İlhan Berk ve Ece Ayhan başta olmak üzere kimi İkinci Yeni şairlerinin yazı ve söyleşilerinde Walt Whitman (1819-1892), Aloysius Bertrand (1807-1841), Charles Baudelaire (1821-1867), Comte de Lautréamont (1846-1870), Arthur Rimbaud (1842-1898), Max Jacop (1876-1944), Guillaume Apollinaie (1880-1918), Stephane Mallarmé (1842-1898), Henri Michaux (1899?bkz-1984), E.E. Cumings (1894-1962), Dylan Thomas (1914-1953), René Char (1907-1988) ve Antonin Artaud (1896-1948)'dan söz etmeleri ve farklı ölçülerde de olsa onların poetik

---

me" (Gerçeküstücülüğün Birinci Bildirisi, 1924), *La Révoluation Surréaliste* (Gerçeküstücü Devrim) dergisi, Breton'un yayımladığı "Le Second Manifeste du Surréalisme" (Gerçeküstücülüğün İkinci Bildirisi,1929), Paul Eluard ve Breton'un ortaklaşa yazdıkları *L'İmmaculé Conception* (Lekesiz Gebelik, 1930)'u, Breton'un "Position Politique du Surréalisme" (Gerçeküstücülüğün Siyasal Konumu, 1935)'i, *Minotaure* (Minyatür) dergisi, Breton'un *L'art Magique* (Büyülü Sanat, 1957)'i gibi dergi, yapıt ve makaleler önemli bir yer tutar.

"Sürrealizm; akla, mantığa ve zekâya dayalı gerçekliğin düzenini dağıtmak, onun yerine düşün, masalın ve hayal gücünün biçimlendirdiği, kaynağını insanın asıl kimliğini gizleyen bilinçaltından alan yepyeni bir gerçeklikler sistemi kurmak istiyordu. Cephe aldığı sistemin en temel kurumlarından biri de, bütün kavram ve kurallarıyla 'dil'di. Sürrealizm, bu nedenle öncelikle dile saldırdı ve dilin başta anlam yapısı ve imlâ kuralları olmak üzere pek çok niteliğini bozdu. Onun yerine, en çok edebiyata ve özellikle şiire hizmet eden, yepyeni bir dil koydu. Bu dil, insanı bütün alışılmış değer ve kavramların altüst olduğu düş ve hayal gücünün evrenine sokacak, bilinçaltını tutsaklıktan kurtaracaktı." (Kabil Demirkıran, *Asaf Hâlet Çelebi'nin Şiirlerinde Sürrealist ve Letrist Etkiler*, Boğaziçi Ünv., Sosyal Bil. Enst., Türk Dili ve Edebiyatı Böl. Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2001, s. 42.)

Gerçeküstücülerin usa, usun gerçek, anlam ve dili kavrayış ve kullanış biçimlerine karşı çıktığı göz önüne alındığında, İkinci Yeni'nin bu akımdan büyük ölçüde etkilendiği yadsınamaz.

[191] Ramazan Kaplan, *Şiirimizde İkinci Yeni Hareketi*, Ankara Üniversitesi, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara 1981, s. 11.

düşüncelerinden etkilenmeleri bunu göstermektedir. Örneğin İlhan Berk, usa karşı çıkma konusunda "*Şiir usun bir bozgunluğu olmalıdır*" diyen Breton'u ve onu izleyen Artaud, Michaux, e.e. cummings'i sıkça anar[192], anlamın kapalılığı konusunda Mallarmé'den, Hopkins'den, Arthur Rimbaud'dan, Lautréamond'dan, Michaux'dan, Edward Lear'dan, T.S. Eliot'tan, Dylan Thomas'dan, René Char'dan destek alır[193] ve poetikasını, söz konusu şairlerin düşüncelerinden örnekler vererek pekiştirmeye çalışır. Hatta bir yazısında, İkinci Yeni'nin, Batı'daki eskimiş ve posası çıkmış bir şiirin süreği olduğunu ileri sürenlere, "*Edgar Poe, Baudelaire, Mallarmé, Valéry çizgisi şiir anlayışıyla; Arthur Rimbaud ile Lautréamond'dan başlayarak Henry Michaux'ya, Dylan Thomas, e.e. cummings'e değin uzanan, usdışılık, Gerçeküstücülük, gizemcilik, zor şiir diyebileceğimiz şiir anlayışı, bugün, Batı'nın iki büyük şiir çizgisidir ki, bu şiiri porsumuş diye tanımlamak, sözün en basit anlamıyla, şiiri anlamak için yaratılmamış olmak demektir bu olsa olsa, başka değil.*"[194] sözleriyle yanıt vererek, izledikleri kaynakları ve onların poetik görüşlerini savunur. İkinci Yeni'nin poetikasını ele alacağımız bölümde bu şairlerle İkinci Yeni şairleri arasındaki poetik etkilenmelere daha ayrıntılı biçimde değinilecektir. Ancak şimdilik İkinci Yeni'nin doğmasındaki en önemli etmenlerden birinin Batı'daki Gerçeküstücü şiir anlayışı olduğunu ayrıntıya inmeden belirtmekle yetinelim. Bununla beraber İkinci Yeni Hareketi'nin, Gerçeküstücülükten etkilenmesi konusunda da birtakım eleştirilerle karşılaştığı görülmektedir. Eleştirilerden ilki, Gerçeküstücülüğün Batı'da birtakım tarihsel, toplumsal ve düşünsel sürecin ürünü olarak çıktığı; ancak böylesi bir sürecin Türk toplum ve düşünce hayatında görülmediği, bu bakımdan İkinci Yeni'nin oluşum dayanaklarından yoksun ve bütünüyle bir Batı kopyası hareket olduğudur. İkinci Yeni'yi bu açıdan eleştirenlerin başında Suut Ke-

[192] İlhan Berk, "Anlamsızlığın Anlamı", *Şairin Toprağı*, Simavi Yay., İstanbul, 1992, s. 119.

[193] Berk, "Anlamsızlığın Anlamı III", *a.g.e.*, s. 121-125.

[194] Berk, "İkinci Yeni'nin İlkeleri ya da Salt Şiir", *a.g.e.*,s. 93.

mal Yetkin gelir. Yetkin ülkemizde Gerçeküstücülüğe geçiş koşullarından hiçbirinin yaşanmadığını belirttikten sonra şunları yazar:

"Toplumcu Gerçekçiliğin apaçıklığı ardından kapalı öznelliğin, anlamsızlığın; bunun da ardından varoluşçu bir metafiziğin sonucu olan bunalma ya da öfkelenme edebiyatının kapışıldığını hepimiz biliyoruz. İkinci Yeni diye önemle anlatılan ve bir sürü sorulara konu olan sözde şiir akımına bakarsak, verimlerinin Michaux'dan, Gerçeküstücülüğü bazı değişikliklerle sürdüren René Char'dan ve İngiltere'deki benzerlerinden kopya edilmiş olduğunu görürsünüz. Doğrusunu söylemek gerekirse, akılcılığı da kimseye bırakmayan bu kafa yorucu soyutçuluk, sadece kimilerinin yaratılışlarındaki sanat yoksulluğunu gizlemeğe, önce yazdıklarına bir şey katamıyan kimilerinin de bu yolla dikkati üzerlerine çekmeğe yaramış, belki de edebiyatımıza yarına katabilecek pek bir şey katmamıştır."[195]

Yetkin, benzer görüşleri başka bir makalesinde de sıralar[196]. Ona göre Batı, birtakım toplumsal koşullardan (Birinci Dünya Savaşı, İkinci Dünya Savaşı gibi) geçerek, soyut, gerçeküstü şiire ulaşmıştır. Ancak bizde Batı toplumunun yaşadığı toplumsal ve kültürel koşullar yaşanmamıştır. Bu nedenle bizde doğan Gerçeküstücü şiir anlayışı yalnızca kopyadan ibarettir.

Yetkin, bir başka söyleşide İkinci Yeni'ye karşı olumsuz değerlendirmelerini sürdürür. Onun eleştirdiği tutumlardan biri de anlamsızlıktır. Yetkin'e göre bugünün anlamsız şiiri, İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra Avrupa'da da ortaya çıkmış ve büyük ölçüde nonfigüratif resimden etkilenmiştir. Ancak şiirle resmin ifade araçları farklıdır. Yazar, bu konuda, *"...kelime sesten çok anlamdır ve ses anlamla kendini bulmaktadır."*[197] der. Yetkin söyleşide daha önceki eleştirilerini yineleyerek; Avrupa'da bu tarz şiirin birtakım toplumsal nedenlere bağlı olarak doğduğunu; oysa bizde bu toplumsal koşulların hiçbir zaman var olmadığını savunur.

[195] Suut Kemal Yetkin, "Akımcılık", *Türk Dili*, S. 121, Ekim 1961, s. 5.
[196] Yetkin, "Yanlış Yolda Olanlar", *Hisar*, S. 27, 1966, s.5.
[197] "Tartışma" (Konuşan:H. Rıdvan Çongur), *Türk Dili*, S. 212, 1969, s. 139.

İkinci Yeni'ye bu tür eleştirilerde bulunan bir başka araştırmacı Tahsin Saraç'tır. O da Yetkin gibi, İkinci Yeni'yi tümden Batı taklitçisi sayar:

"Oysa, özetlemek gerekirse, 1955'ten sonra İkinci Yeni adı altında yayınlanan şiirler belirtilen noktaların hepsine ters yönde gelişmiştir. Nedensiz ve köksüz bir Batı taklididir. 'Çok taklit eden hiç yaratamaz.' sözü vardır Frenklerin. İkinci Yeni hepten taklit olduğu için bir yaratması yoktur."[198]

Ancak gerek Yetkin'in, gerekse Saraç'ın bu konudaki görüşlerine bütünüyle katılmak olası değildir. En azından İkinci Yeni'nin Gerçeküstücülere yönelmesi 'nedensiz' değildir. Dikkat edilirse bu hareket, 'kendinden önceki şiiri' bütünüyle yıkmaya çalışan bir harekettir. Sanatsal düzlemdeki bu yıkıcı tavrın, kendine en yakın olarak Gerçeküstücülüğü görmesi ve ondan etkilenmesi doğaldır. Peki İkinci Yeni kendinden önceki şiiri neden yıkmaya çalışmaktadır, sorusunun yanıtı ise şöyle verilebilir. Esas itibariyle onlara göre kendilerinden önceki Türk şiiri 'güdümlü'dür; şair bağımsız olamamıştır. İşte İkinci Yeni, şairi 'sözcü', şiiri ise yalnızca 'bildiri' konumunda gören bu anlayışa karşı çıkar. Ece Ayhan'ın İkinci Yeni'ye 'sivil şiir' demesi bu bakımdan çok anlamlıdır. Çünkü İkinci Yeni, Tanzimat'tan beri büyük bir kültür/zihniyet değişimi yaşayan, yeniden yapılan(dırıl)maya, biçimlendirilmeye çalışılan bir bilincin ilk kez buna şiirsel düzlemde başkaldırmasından, sivil ve bağımsız bir bilinç olma isteğinden başka bir şey değildir. Ece Ayhan bunun için kendi deyişiyle sarışınların yazdığı şiire ve tarihe karşı çıkar; daha da önemlisi her şeyden önce otoritenin bel kemiği gördüğü dili bozmak, yıkmak ister. Dolayısıyla Türkiye'deki bilinçler de büyük bir kültürel değişim yaşamaları, bu anlamda derin ve bunaltıcı bir ikilemde kalmaları, otoriter baskıyı bütün ağırlığıyla duyumsamaları ve özellikle 1950'den sonra yeni bir dünyayla yüz yüze gelmenin şokunu yaşamaları bakımından en azından verili ger-

[198] "Tartışma" (Konuşan:H. Rıdvan Çongur, Yanıt veren: Tahsin Saraç), *Türk Dili*, S. 213, 1969, s. 244.

çeğe 'karşı çıkma' ve 'yıkma' bağlamında Gerçeküstücülüğe eğilim duyacak nedenlere sahiptirler.

İkinci Yeni'yi Gerçeküstücülerin köksüz bir taklitçisi sayanların dışında, kimi yazarlar da onları Gerçeküstücülüğü yanlış anlamak ve uygulamakla suçlar. Bu suçlamayı yapanların başında Özdemir İnce gelir ve bir yazısında şu görüşleri ileri sürer:

"Bir şiirsel devrim savında olan İkinci Yeni, ne yazık ki, kendisine kaynak ve örnek olabilecek şairleri yeterince kavramadığı için güdük kalmış, zorunlu içeriksel ve biçimsel gelişimi gösterememiş, biraz evrim geçirerek, karşı çıktığı Baudelaire'ci şiir eksenine geri dönüş yapmıştır. Örneğin Rimbaud ve Lautréamont'u bir türlü kavrayamayan İlhan Berk bu iki şairin 'anlamsız şiir' yazdıklarına inanır. Bence İkinci Yeni'nin ne olduğunu, ne olması gerektiğini sezen tek şair vardır: Ece Ayhan. Bu şair hiçbir zaman Baudelaire'ci şiir ekseninde şiir yazmadığı gibi, bu eksenin şiir mantığında değil, onun çağdaş yorumu olan Rimbaud-Lautréamont ekseninde yer alır. Rimbaud ile Lautréamont'u anlamsız saydığınız anda çağdaş şiirin kapıları yüzünüze kapanır."[199]

Bu satırlarda Özdemir İnce'nin hedefi, Gerçeküstücülüğü yanlış anlamakla suçladığı İlhan Berk'tir; ancak Ece Ayhan'ı eleştirilerinin dışında tutmaktadır.

Ahmet Oktay ise, İkinci Yenicilerin Gerçeküstücülerden doğrudan etkilenmelerinin söz konusu olamayacağını savunmaktadır. Ona göre "*...Gerçeküstücülük bizde hiçbir dönemde oluşmamış bir hareket*"[200]tir ve "*...ellili yıllarda Gerçeküstücü olmanın olanağı yok...*"[201]tur; çünkü elde Gerçeküstücü metinler bulunmamaktadır ve şairlerimizin büyük bir bölümü de yabancı dil bilmez. Kısacası Ahmet Oktay'a göre, bu saydığı nedenlerden dolayı, o yıllarda Türkiye'de Gerçeküstücülük için uygun bir zemin yoktur[202].

---

[199] Özdemir İnce, "Lautréamont'un Evreni", *Şiirde Devrim*, Adam Yay., İstanbul, 2000, s. 111.

[200] Ahmet Oktay, *Hayat, Edebiyat, Siyaset*, Everest, İstanbul, 2004, s. 40.

[201] Oktay, *a.g.e.*, s. 41.

[202] Oktay, *a.g.e.*,s. 41.

Sonuçta İkinci Yenicilerin Gerçeküstücülüğü doğru anlayamadıkları tartışılabilirse de, en azından onlardan etkilendikleri veya onlara öyküdükleri yadsınamaz.

Kimi İkinci Yeni öncülerinin, yeni bir şiire yönelmesindeki bir başka etmen, **atonal müzik**tir. Hüseyin Cöntürk, "Yeni Şiir ve Yeni Müzik"[203], Ece Ayhan (İdris D.) ise "Yeni Perspektifler"[204], başlıklı yazılarında İkinci Yeni ile atonal müzik arasındaki benzerliklere işaret etmiştir[205]. 1950'li yıllarda Almanya, Avusturya, Fransa gibi Batılı ülkelerle A.B.D'de uygulanmaya başlanan 'rastlansal müzik' ya da '12 ton müziği' adı da verilen atonal müziğin öncüsü Charles Ives, kuramcıları ise, J.M. Haur ve Arnold Schönberg (1885-1915)'tir. Atonal müziğin temel nitelikleri, beklenmedik bir biçimde hava değiştirme, birden askıda kalma, bir yola alışmadan, başka bir yola atlama; kısacası geleneksel müziğin ses düzenini kakışmalar ve ses uyumsuzlukları ile kırmaktır. İlhan Usmanbaş atonalliği, 'sistematik ton dışılık' ve 'rastlansal, yani kulağa bağlı ton dışılık' olmak üzere ikiye ayırır[206]. Dolayısıyla atonal müzikte, rastlansallık ve alışılmış ses düzenini bozma önemli bir niteliktir. Böylece usun geleneksel anlam ve ses düzenine alışmış dinleyici (şiirde okuyucu), referans noktalarını yitirmektedir. Daha açıkçası Schönberg'in bu çıkışının ardında da 'dil' sorunu yatmakta; o da müziksel dili parçalamayı, alışılagelmiş dilsel akış mantığını kırmayı hedeflemektedir. Bu noktada usun alıştığı müziksel ton/dil mantığını kıran atonal teknikle, alışılmış dilsel/anlamsal mantığı kırıp

---

[203] Hüseyin Cöntürk, "Yeni Şiir ve Yeni Müzik", *Pazar Postası*, 31 Mart 1957. Aynı yazı için bkz. Hüseyin Cöntürk, *Çağının Şairi*, a Dergisi Yay., 1960, s. 74.

[204] *Pazar Postası*, 12 Mayıs 1957.

[205] Bu konuda ayrıca bkz. Hasan Bülent Kahraman, "İkinci Yeni Şiiri", *Türk Şiiri Modernizm Şiir*, Büke Yay., İstanbul, 2000, s. 113-115; Hilmi Yavuz, "Hüseyin Cöntürk, Umberto Eco, 'Atonal Müzik' ve 'İkinci Yeni' Şiiri Üzerine", *Kara Güneş*, Can Yay., İstanbul, 2003, s. 130; Hulusi Geçgel, *İkinci Yeni Şiirinin Çevresinde Ece Ayhan*, Trakya Ünv. Sosyal Bil. Enst., Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Basılmamış Doktora Tezi, Edirne, 2002, s. 175-178.

[206] Ece Ayhan, "İlhan Usmanbaş'la Atonal Müzik Üzerine", *Şiirin Bir Altın Çağı*, YKY, İstanbul, 1993, s. 261.

yeni bir söz dizimi ve anlam yaratmaya çalışan İkinci Yeni şiiri arasında benzerlikler vardır. Özellikle "*Ben şiirden değil müzikten geliyorum.*"[207] diyen Ece Ayhan, çoğu yazı ve söyleşisinde kendi şiirinin ve İkinci Yeni'nin kaynağında atonal müziğin önemli bir yer tuttuğunu sürekli vurgular[208] ve "Yeni Perspektifler"[209] başlıklı yazısında da yeni şiirle atonal müzik arasında ilişkiler kurarak "*Evet, Yeni Şiir, atonal (oniki-ton) müzik gibi kurulmaktadır çok kez.*"[210] der.

Bunların dışında filmleriyle Gerçeküstücü sinemanın özgün örneklerini veren Luis Bunuel (1900-1983), soyut resimleriyle ünlü Wassily Kandinsky (1866-1944), Paul Klee (1879-1940), Marc Chagall (1887-1985) ve Joan Miro (1893-1983), İkinci Yeni ile resim ve sinema arasındaki etkileşimde öne çıkan, İkinci Yeni şairlerinin kimisince şiirde veya söyleşilerde kendilerine atıfta bulunulan Batılı sanatçılardır.

Ancak bütün bunların yanı sıra, İkinci Yeni şiirinin doğmasında unutulmaması gereken bir başka etmen, söz konusu şairlerin **ailesel/bireysel yaşam koşulları**dır. Öz yaşam öykülerine baktığımızda İlhan Berk, Ece Ayhan, Cemal Süreya ve Sezai Karakoç'un çok yoksul ailelerin çocukları olduğu görülür. En azından bu şairlerin bir bölümünün yoksulluklarından dolayı orta öğrenimlerini zor koşullarda geçirdikleri, 'parasız yatılı' olarak okudukları ve taşra kökenli olduk-

---

[207] Ayhan, "Cemal Süreya'yla Çırılçıplak, Başıbozuk Ama Uygarca", *Şiirin Bir Altın Çağı*, YKY, İstanbul, 1993, s. 166.

[208] Bkz. Ece Ayhan, "Ece Ayhan Anlatıyor", *Yalnız Kardeşçe*, Evrim Sanat Galerisi Yay., İstanbul, 1984, s. 96; "Yeni Müziğe Doğru", *Şiirin Bir Altın Çağı*, YKY, İstanbul, 1993, s. 84-86; "Haklılığın İnadı", *a.g.e.*, s. 135-136; "Sivil İzmir Günleri", *a.g.e.*, s. 183.

[209] İdris D. (Ece Ayhan), "Yeni Perspektifler", *Pazar Postası*, 12 Mayıs 1957.
Bu yazı, Cemal Süreya'nın sanılarak yanlışlıkla, Yapı Kredi Yayınlarınca çıkartılan, Cemal Süreya, *Toplu Yazılar* I (YKY, İstanbul, 2000, s. 199) adlı yapıta alınmıştır. İdris D. ve İdris Damsarsar takma adları Cemal Süreya'ya değil Ece Ayhan'a aittir (bkz. Ece Ayhan, "Mahşerin Dört Atlısı", *Şiirin Bir Altın Çağı*, YKY, İstanbul, 1993, s. 21) Aynı nedenle Cemal Süreya'nın *Toplu Yazılar I* (YKY, İstanbul, 2000, s. 197)'deki "Pilâvdan Dönenin Kaşığı Kırılsın" başlıklı, İdris Damsarsar takma adlı yazı da Ece Ayhan'ındır (Bkz. Alâattin Karaca, "İdris Damsarsar ve İdris D. Kim?", *Kitap-lık Dergisi*, S. 80, Şubat 2005.)

[210] İdris D. (Ece Ayhan), "Yeni Perspektifler", *Pazar Postası*, 12.05.1957.

ları bilinmektedir. İlhan Berk ve Ece Ayhan'ın çocukluklarından beri 'babasız', Cemal Süreya'nın 'anasız' büyümeleri de gözden ırak tutulmaması gereken önemli bir olgudur. Kuşkusuz bu biyografik olgular, "*-Ancak fakir olan iyi şiir yazar/Nedense mutlu olan yazmaz diyorum.*"[211] dizelerindeki düşünce gereği İkinci Yeni şiirinin doğmasında etkili olmuştur. Esas itibariyle İkinci Yeni'nin temelindeki protest tavrın temelinde, söz konusu biyografik olguların etkisi de vardır. Özellikle Ece Ayhan'ın şiirlerindeki başkaldırıcı ve yıkıcı tavırda biyografik olguların etkisi düşünülebilir.

Sonuçta İkinci Yeni'nin doğmasında değişik etmenlerden söz edildiği görülmektedir. İleri sürülen etmenlerin başlıcaları, **DP döneminin toplumsal/siyasal baskısı ve bu dönemdeki büyük toplumsal değişme,** ikincisi **Garip şiirine ve Toplumcu Gerçekçi şiire, daha doğrusu söze dayalı şiire tepki,** üçüncüsü de **Batı sanatlarının (Gerçeküstücülük, atonal müzik, soyut resim ve Gerçeküstücü sinema) etkisi** ve **biyografik olgular** olarak sayılabilir.

Bütün bunlar, İkinci Yeni'nin doğuşu konusunda ortak bir kanıya ulaşılamadığını, birbirine benzer düşüncelerin yanında, oldukça zıt düşüncelerin de ileri sürüldüğünü göstermektedir. Ancak İkinci Yeni'yle ilgili, özellikle dönemin toplumsal/siyasal ortamıyla ilişki kurmaya çalışan değerlendirmelerin çoğunda, yansız yazınsal ölçütlerden çok, yazanların politik veya poetik tercihleri öne çıkmaktadır. Nitekim Asım Bezirci, İkinci Yeni'yle ilgili yanlı davrandığı savlarına karşılık, "*...evet eleştiride, edebiyatı yargılamada bilerek yan tuttum. (...) çünkü hem eleştiri ve sanat anlayışım ile dünya görüşüm, hem de araştırma ve bulgularım bunu yapmaya götürdü beni*"[212] diyerek eleştiri anlayışında, dünya görüşünün büyük etkisi olduğunu açıklar. Bunun da ötesinde en önemli sorun, söz konusu değerlendirmelerde yanlış bir yöntemle, doğuş evresinden itibaren İkinci Yeni'nin bir bütün olarak ele alınmasıdır. Oysa önceki bö-

[211] İlhan Berk, "Dün Dağlarda Dolaştım Evde Yoktum", *Kanatlı At*, YKY, İstanbul, 1994, s. 180.

[212] Asım Bezirci, *Sosyalizme Doğru*, Yön Yay., İstanbul, 1989, s. 9-10.

lümde görüldüğü üzere İkinci Yeni Hareketinin öncüleri, şiire, farklı koşullar altında, farklı yolları izleyerek başlamışlar ve İkinci Yeni'nin poetik arkına birbirlerinden habersizce ulaşmışlardır. Hatta ortak bir poetik arkta buluşmalarına karşın; farklı poetik düşünceler ileri sürmekten de geri durmamışlardır. Hasan Bülent Kahraman da İlhan Berk ve Ece Ayhan bağlamında, bu konuya "*Bu, tekil bir 2. Yeni şiirinin olmadığını, değişik şairlerin 'değişik 2. Yeni'lerin olduğunu göstermektedir.*"[213] sözleriyle değinir. Bundan dolayı, doğuşun veya değişimin nedenlerini saptarken, -İkinci Yeni'nin doğuşunu açıklarken yaptığımız gibi- önce her şairi kendi toplumsal ve şiirsel ortamı içinde, birbirinden ayrı biçimde değerlendirmek, ardından onları yeni bir şiir yazmaya yönelten nedenleri ve hareketin doğmasındaki etmenleri bu yöntemle saptamak daha doğru olacaktır.

1918'de Manisa'da doğan **İlhan Berk**, yoksul bir ailenin altıncı ve en küçük çocuğudur. Yoksulluk, babasızlık ve deli bir abla, Berk'in çocukluk tablosunda mutsuzluğu imleyen ve dolayısıyla şairliğini de besleyen üç önemli biyografik olgudur. Çünkü kendisi de "*-Ancak fakir olan iyi şiir yazar/Nedense mutlu olan yazmaz diyorum.*"[214] der. Yoksulluk nedeniyle daha çocuk yaşlarda çalışmaya başlar; yedi yaşındayken dondurma satar, ilkokuldayken ciğercide, kunduracıda ve bir dişçide çalışır. Hatta ara verdiği ilkokulu ve ortaokulu, yanında çalıştığı dişçinin yardımıyla bitirir[215]. Babasının bir başka kadınla evlenerek kendilerini terk etmesi[216] ve küçük yaşlarda babasız kalması, evde sürekli çıplak dolaşan deli bir abla, bu ablanın, düşmanlarca Manisa'nın yakılması sırasında evde yanarak ölmesi[217], Berk'in çocuk ruhunda onulmaz yaralar açar.

---

[213] Hasan Bülent Kahraman, "İkinci Yeni Şiiri", *Türk Şiiri Modernizm Şiir*, Büke Yay., İstanbul, 2000, s. 101.

[214] İlhan Berk, "Dün Dağlarda Dolaştım Evde Yoktum", *Kanatlı At*, YKY, İstanbul, 1994, s. 180.

[215] Berk, "Çıraklık Yılları", *Uzun Bir Adam*, YKY, İstanbul, 1993, s.37-39.

[216] Berk, "Günaydın Yeryüzü", *Uzun Bir Adam*, YKY, İstanbul, 1993, s. 15-16; Berk, "Yazmak Benim Cehennemim", *Kanatlı At*, YKY, İstanbul, 1994, s. 93.

[217] Berk, "Ev Halkı", *Uzun Bir Adam*, YKY, İstanbul, 1993, s. 32-33.

Kendisinin de sık sık vurguladığı gibi şairin çocukluğu, "*kapalı, sönük, yoksul*"[218] geçmiştir; hatta onun çocukluğu hiç olmamıştır:

"*Nasıl bir çocukluktur bu benimki? Beş yaşım, yıkık dökük, yangınlar, dumanlar içinde bir dünyaydı. Kendini savaşın içinde bulan bir çocukluktu. Ama ya sonrası? Dünya hep o muydu? Öyle olacak. Benim oyuncaklarım ağabeyimle içinde dondurma yapıp sattığımız o dondurma kutusu, o varil, kar, süttü. Sonra da bir ciğerci dükkânı: Dükkânın sandalyeleri, masaları, ateşi, soğanları, ekmekleri, kömürleri. Bunların dışında ben oyuncak bilmiyorum.*"[219]

Berk'in söylediği şu tümceler ise, onun çocukluk ve gençlik yıllarının ne denli yoksulluklar içinde geçtiğini anlatmaya yeter:

"*Benim turuncu'luğum kapalı odalarda (bir tek odada doğup büyüdüm ben), havasız sınıflarda (bir iki yıl Arapça okudum, bir o kadar yıl Muhammet'in öyküleriyle gittim geldim, elimden o tuttu, onun üstünde, onunla gidip gelen bulut, güneşli havalarda beni de güneşten koruyordu), rahlelerde (ortayı bitirene değin masa yüzü görmedim) soluk yüzlü şairleri okumamdan kaynaklanıyor. Gülmeyi yine yirmi yaşında öğrendim, denizi de yine bu yaşta tanıdım, ergenlik sivilcelerim çıkmadan büyümüş buldum kendimi. Turunculuğum, belki de asıl babamın hiç elimden tutmamasından geliyor.*"[220]

Aile içinde yaşanan bu acılar, herhalde İlhan Berk'in şiirine ve poetikasına yansımış olmalıdır. İhtiyatlı olmak ve kesin konuşmamak kaydıyla, onun usa, alışılmış anlama ve dile karşı çıkma temeline dayanan poetikasında, bu acıların payı da düşünülebilir.

Ailede okuyan tek çocuktur. Bu bilgi ise, Berk'in edebiyata ilgisinde ailenin pek payı olmadığını gösterir. Edebiyata ilk ilgi ise, ilkokul beşinci sınıfta okul gazetesini çıkarma görevini alınca başlar ve ortaokul yıllarında sürer. İlk şiirini Manisa Halkevi'nin dergisi *Yeni Doğuş* (Haziran 1935)'ta yayımlar, aynı yıl ilk şiir kitabı *Güneşi*

[218] Berk, "Tanrı Tanımazlığım", *a.g.e.*, s. 64.

[219] Berk, "Benim Hiç Oyuncaklarım Olmadı", *Uzun Bir Adam*, YKY, İstanbul, 1993, s. 29-30.

[220] Berk, *Kanatlı At*, YKY, İstanbul, 1994, s. 53.

Yakanların Selâmı (1935) basılır.Kendi deyişiyle "*Ahmet Haşim ile Nazım Hikmet arasında gidip gelen bir kitap.*"[221]tır bu. Yine de bu ilk yapıtta, başlık dışında asıl etkinin Ahmet Haşim ve Necip Fazıl'a ait olduğunu vurgular[222]. Okul dışında kütüphanede *Hayat* ve *Muhit* dergilerini okur. Necip Fazıl'ın "Kaldırımlar"ından etkilenir[223]. Ancak ortaokul yıllarında kendine en yakın bulduğu şair Ahmet Haşim'dir[224]. Bu yakınlıkta şiirsel akrabalığın yanı sıra belki de Haşim ile annesi arasındaki ilişkinin bir benzerinin İlhan Berk'le annesi arasında bulunmasının payı vardır. Berk, şairliğinin ilk yıllarındaki şiirsel ortam ve kendisini etkileyen şairler hakkında şunları söyler:

" *Beni en çok etkileyen Ahmet Haşim olmuştur. (...) Ahmet Haşim'in hayal dünyası beni çocuk yaşımda, daha ortaokul sıralarında etkilemişti. (...) Benim şiir yazmaya başladığım dönemlerde Ahmet Muhip, Cahit Sıtkı önde geliyorlardı. Ama ben Nâzım'ın yanında meselâ Necip Fazıl'ı yeğlemişimdir. Ben Nâzım'ın şiirinden daha çok Necip Fazıl'ın şiirine daha açık bir insan olarak kaldım. Ahmet Haşim'den sonra beni en çok ilgilendiren Necip Fazıl, Dranas, biraz da Tarancı oldu.*"[225]

Bu bilgiler, İlhan Berk'in şairliğinin ilk yıllarında saf şiire ve sembolist poetikaya yakın durduğuna, 1930'lu yıllarda gücünü yitiren Ulusçu/hececi şiir ile yeni yeni filizlenmeye başlayan Toplumcu Gerçekçi şiire, o denli ilgi göstermediğine işaret etmektedir. Ancak Berk, bu ilk etkilerden sonra yön değiştirir; *İstanbul Kitabı* (1947)'yla dünyaya açılır ve Toplumcu Gerçekçi poetikanın izini sürmeye başlar. Bu yapıta aldığı şiirlerden bir bölümünü İstanbul'da çıkan *Ses* dergisine gönderir, dergiyi çıkaran Abidin Dino ile tanışır, ardından Behice Boran, Niyazi Berkes ve Pertev Naili

[221] Berk, "Dervişali Mahallesindeki Evimiz", *Uzun Bir Adam*, YKY, İstanbul, 1993, s. 51.
[222] Berk, "Yazmak Benim Cehennemim", *Kanatlı At*, YKY, İstanbul, 1994, s. 89.
[223] Berk, "Dervişali Mahallesindeki Evimiz",*Uzun Bir Adam*, YKY, İstanbul, 1993, s. 51.
[224] Berk, "Yazmak Benim Cehennemim", *Kanatlı At*, YKY, İstanbul, 1994, s. 88.
[225] Berk, "Dille Anlamla Cebelleşe Cebelleşe Büyüdüm Ben", *Kanatlı At*, YKY, İstanbul, 1994, s. 161.

Boratav'ın çıkardıkları *Adımlar*'da yazmayı sürdürür[226]. Şair, artık sol çevre içinde yer almaktadır. Berk, bu evrede Marksist ideoloji ile tanışmış, şiirde de Nâzım'ın etkisi altına girmiştir:

"İstanbul Kitabı yazılmaya başladığı sıralar ben o şiirlerden bir bölümünü İstanbul'daki Ses dergisine göndermeye başlamıştım. (...) Abidin Dino ile tanıştım ve bende zaten başlamış olan kalabalıklara yönelme, derginin ideolojik tavrıyla birleşti. Zaten fukara bir ailenin çocuğu olarak yetişmiştim, öylelikle daha bir bağlandım bu dünyaya. İstanbul Kitabı aynı zamanda böyle bir evrenin de sonucudur ve elbette ki Nâzım etkisi de vardır. Nâzım adı, çok konuşulan, yaşanan bir addı."[227]

Bütün bunlar, İlhan Berk'in 1940'lı yıllardan itibaren Marksist ideolojiye bağlandığını ve bu bağlanmaya koşut biçimde şiirde de Toplumcu Gerçekçi poetikayı ve Nâzım Hikmet'i izlediğini göstermektedir. Batı'dan okudukları ise Walt Whitman, Apollinaire, Eluard ve Aragon'dur[228]. Bu etki, poetik anlamda *Günaydın Yeryüzü*, *Türkiye Şarkısı* ve *Köroğlu*'nda sürer; hatta *Günaydın Yeryüzü* adlı yapıtı nedeniyle 'komünistlik propagandası' yaptığı suçlamasıyla yargılanır[229]; ancak şair, 1954'ten itibaren çeşitli dergilerde yayımladığı şiirler ve bunların yer aldığı yapıtı *Galile Denizi*'yle birlikte Toplumcu Gerçekçi poetikanın arkını terk eder ve İkinci Yeni evresine girer, ideolojik anlamda Marksizme bağlılığını ise hep sürdürür:

"-Ben Marksizme hep inandım. Şunu da söyleyeyim, başlangıçta nasıl inandımsa, bu inancımda hiçbir değişiklik olmadı. Kendi ülkemi de düşünerek söylüyorum, onun sosyalizmle kalkınacağına inanıyorum."[230]

Gençlik yılları, İnönü döneminin ideolojik çatışmaları içinde geçen, Toplumcu Gerçekçi poetikanın ve Nâzım Hikmet'in genç

[226] Berk, "Ben Aykırıyım Kendimle Bir Uzlaşmam Yoktur", *a.g.e.*, s. 112.
[227] Berk, "Yazmak Benim Cehennemim", *a.g.e.*, s. 89.
[228] Berk, "Yazmak Benim Cehennemim",*a.g.e.*, s. 88-89.
[229] Berk, "Dille Anlamla Cebelleşe Cebelleşe Büyüdüm Ben", *a.g.e.*, s. 155; Berk, "Yazmak Benim Cehennemim", *a.g.e.*, s. 95.
[230] Berk, "Ben Aykırıyım Kendimle Bir Uzlaşmam Yoktur", *Kanatlı At*, YKY, İstanbul, 1994, s. 113-114.

şairler üzerinde etkili olduğu bir dönemde şiirler yazan ve üstelik "*ezilen bir sınıfın*"[231] çocuğu olmanın acısını duyan, çoğu İkinci Yeni öncüsü gibi öğrencilik yılları yatılı okullarda geçen Berk'in o yılların politik ve poetik ortamından etkilenerek Marksist ideolojiye ve Toplumcu Gerçekçi poetikaya bağlanması doğaldır. Ancak kişilik olarak politikaya pek yatkın olduğu söylenemez. Bu nedenle politikanın hep dışında kalmayı seçmiştir:

"*Her türlü inancı yadsıdım. Dünyaya bakışımda Marksçı düşünce hep ağır bastı. Öte yandan, siyasanın dışında yaşadım, büyük bir ilgi duymadım.*"[232]

Bütün bu bilgiler, İlhan Berk'in, şairliğinin ilk döneminde İnönü döneminin toplumsal/siyasal yapısından etkilendiğini, yoksulluğu derinden yaşayan bir kişiye uygun olarak da dönemin Marksist ideolojisine bağlandığını, bu düşünceye uygun şiirler yazdığını göstermektedir. Dolayısıyla eğer İlhan Berk'in şiirinde yaşadığı dönemin toplumsal/siyasal etkisi aranacaksa bu, ilk dönem ürünleri için geçerli olabilir. Ancak şair, 1954'te yayımlanan "Saint Antoine'ın Güvercinleri"nden itibaren izlediği poetik yolu terk eder ve bütünüyle değişik tarzda şiirler vermeye başlar.

İlhan Berk'in şiirlerindeki değişimde hangi etmen ya da etmenler rol oynamıştır? Bu soruya bulunacak yanıt, aynı zamanda İkinci Yeni'nin doğuşunda rol oynayan etmenleri de saptamaya olanak sağlayabilir. Aslında bu sorunun yanıtını şair, kendisiyle yapılan çeşitli söyleşilerde ve yazılarında verir: Nasıl söylediğinden çok, ne söylediğine, söze, anlama, mesaja dayalı, koro şiir diye nitelediği[233] Toplumcu Gerçekçi poetikanın yanlış olduğunu düşünmeye başlamıştır:

"*Günaydın Yeryüzü, Türkiye Şarkısı, Köroğlu, bu üç kitaptan Galile Denizi'ne geçişte asıl etken, söze dayalı şiirden birden bir soğuma duymamdır. Söze dayalı şiir Orhan Veli'yle ayyuka çıkar. (...) Nâzım zaten baştan beri şiirini söze dayamıştır. Ben birden bo-*

[231] Berk, "Dille Anlamla Cebelleşe Cebelleşe Büyüdüm Ben", *a.g.e.*, s. 156.
[232] Berk, "Tanrı Tanınmazlığım", *Uzun Bir Adam*, YKY, İstanbul, 1993, s. 65.
[233] Berk, "Yazmak Benim Cehennemim", *Kanatlı At*, YKY, İstanbul, 1994, s. 105.

ğulur gibi duydum kendimi. Galile Denizi gerçi 1958'de yayımlandı, ama ben 1954'te söze dayalı şiire karşı çıkmaya başlamıştım. (...) Şiirim böyle değişti, o güne değin süregelen şiire karşı çıkarak, kendi şiirimi yıkıp kurarak."[234]

İkinci Yeni'nin DP baskısıyla ortaya çıktığı, toplumsal sorunları dışladığı, Toplumcu Gerçekçi poetikanın önünü kestiği, başta da belirttiğimiz gibi, Attila İlhan ve Asım Bezirci başta olmak üzere pek çok şair ve yazar tarafından ileri sürülmüş, İlhan Berk'in şiirindeki değişimi de bu nedene bağlamak isteyenler çıkmıştır. Ancak Berk, kendi şiirindeki değişime; dolayısıyla İkinci Yeni'nin doğuş nedenine böyle yaklaşılmasına "*... bu dönemde benim korkarak İkinci Yeni'ye geçtiğim iddiaları ortaya çıkmıştı, komik iddialar.*"[235] sözleriyle tepki gösterir ve şiirindeki değişimin siyasal nedenlere bağlanamayacağını; asıl nedenin şiirsel olduğunu öne sürer:

"*-İkinci Yeni için böyle saptamalar yapıldı. O zamanki politik durumun şairler üzerinde etkisi olmuştur ve o yüzden böyle bir yola sapmışlardır diye...*

(...)

-Hayır, şiirden başka nedeni yoktur. Gırtlağıma kadar gelip dayanmış söze dayalı şiiri vardı Nâzım'ın. Herkes Nâzım gibi yazıyordu. Tepkim bunaydı. Genel olarak da sözsel şiire karşıydı. Garip de bunun içinde."[236]

"*Baskılara gelince, birçok kimse İkinci Yeni'nin Demokrat Parti diktasının sonucu olduğunu yazmıştır. Buna inananlar hâlâ çoğunluktadır. Memet Fuat'ın benim sanat anlayışımın değişmesinde baskıların önemi olduğunu ileri sürüşüne gelince, buna da şaştığımı söylemekle yetineceğim. Günaydın Yeryüzü beraatla (bu beraat da zaman aşımından oldu) sonuçlandıktan sonra, hemen bir yıl sonra Türkiye Şarkısı, iki yıl sonra Köroğlu yayınlandı. Baskılar*

[234] Berk, "Dille Anlamla Cebelleşe Cebelleşe Büyüdüm Ben", *a.g.e.*, s. 151-152.

[235] Berk, ,"Dille Anlamla Cebelleşe Cebelleşe Büyüdüm Ben", *Kanatlı At*, YKY, İstanbul, 1994, s. 155.

[236] Berk, "Yazmak Benim Cehennemim", *a.g.e.*, s. 96.

beni yıldırsaydı, Memet Fuat'ın benim şiirimde sevdiği bu çizgi (ki ben bu kitaplarımı çoktan sildim) sürer miydi?"[237]

Bütün bu sözler, Berk'teki şiirsel değişimin ve İkinci Yeni'ye açılışın, öncelikle toplumsal/siyasal kaynaklı değil, şiirsel kaynaklı olduğunu; şairin yeni bir şiire yönelmesindeki ana etmenin, o dönemin söze/anlama dayalı egemen poetikaları olan Toplumcu Gerçekçiliğe ve Garip şiirine bir tepki olduğunu göstermektedir. Hatta bir başka söyleşide bunu; "*Benim için şiirin yapısında böyle bir cephe değiştirmenin gerekçesi, Birinci Yeni'nin artık işlevini bitirdiği, Nâzım'la gelen şiirin de (ki ikisi de söze dayalı şiirdir) ömrünü tamamladığı düşüncesidir.*"[238] sözleriyle açıkça ifade eder. O hâlde İlhan Berk'in yeni bir şiire yönelmesindeki asıl etmenlerin dönemin toplumsal/siyasal ortamından değil de şiirsel ortamından kaynaklandığı söylenebilir. Dolayısıyla İlhan Berk bağlamında, İkinci Yeni'nin DP baskısının bir ürünü olduğu savı yanlıştır. Ancak toplumsal sorunlardan uzaklaşmasında 1940-1960 arasındaki siyasal baskıların hiç de rol oynamadığı söylenemez. En azından şairin; "*Biz korkak bir kuşaktık. Korkak demiyeyim de, biz korkuyorduk. Bütün öğretmenliğim boyunca korkarak yaşadım. Çünkü ben İstanbul kitabımı yayımladığım andan itibaren damgayı yemiştim. Bu bütün öğretmenliğim boyunca dolaştığım yerlerde sürdü. Bir kenarda yaşadım. Yaşamımı da öyle seçtim.*"[239] sözleri dönemin siyasal baskısını bütünüyle göz ardı etmemek gerektiğine işaret etmektedir. Bu noktada Berk'in bir 'başka' poetikaya, yani İkinci Yeni şiirine yönelmesinde hangi şiirsel kaynaklardan etkilendiği sorulabilir. Kendisinin belirttiğine göre, şairin söze dayalı şiirden kurtulup yeni bir şiire yönelmesindeki ana etkenlerden biri, Fransızca bilmesi[240], Fransız şairlerini izlemesi; özellikle başta Apolli-

[237] Berk, "Ben Darboğazlar Ozanıyım", *Kült Kitap*, YKY, İstanbul, 2001, s. 142.

[238] Ece Ayhan, *Dipyazılar*, YKY, İstanbul, 1996, s. 130.

[239] Memet Fuat, "İkinci Yeni'de Buluşanlar", *İkinci Yeni Tartışması*, Adam Yay., İstanbul, 2000, s. 116-117.

[240] İlhan Berk, Ankara Gazi Eğitim Enstitüsü Fransızca Bölümü'nü bitirmiş, Fransızca öğretmeni olarak çalışmış, 14 Ocak-13 Ağustos 1964'te Fransa'da staj yapmıştır (bkz. Selahattin Özpalabıyıklar, *A'dan Z'ye İlhan Berk*, YKY, İstanbul, Eylül 2003, s. 60.)

naire'i okuması[241]; en önemlisi de Gerçeküstücü şiirdir[242]. Şair, Gerçeküstücülere olan ilgisini; "*Gerçeküstücülüğe ilgim 1950'lerde başladı. André Breton üzerine bir yazım Yeditepe dergisinde 1953'te çıkmıştı. Gerçeküstücülük beni çok etkilemişti. Breton'un 'ham dili ele geçirmek, ordan yazmak' sözü ise beni can damarımdan vurmuştu. Hemen işe sarıldım.*"[243] sözleriyle açıklar. Çoğu Gerçeküstücü olan Michaux, Mallarmé, Lautréamont, E.E. Cummings, T.S. Eliot, Artaud izlediği başlıca Batılı şairlerdir. Hatta kendisiyle yapılan bir söyleşide İkinci Yeni evresine girdiği ilk yapıtı *Galile Denizi*'ndeki şiirler için; "*Galile Denizi'nin dış kökenlerinde Mallarmé, Rimbaud, Artaud, Cummings vardır.*"[244] der. Bunlardan dolayı, İlhan Berk'in yeni bir şiire yönelmesinde -İkinci Yeni'nin doğmasında- dönemin toplumsal/siyasal koşullarından çok, sayılan Batılı şairlerin ve Gerçeküstücü şiirin; hatta yine Gerçeküstücülerden etkilenen soyut resim anlayışının etkisini göz önünde bulundurmak daha doğrudur. Berk'in "Yeni Resim"[245] başlıklı yazısı ve"*Her gün biraz daha düşsever bir ozan olmaya doğru gidiyorum: Usu hor görüyorum. Klee'yi, Max Ernst'i, Miro'yu sevişimi böyle açıklıyorum. Figüratif resime bakamaz oldum.*"[246] sözleri ile *Galile Denizi*'nde bulunan "İvi Stangali"[247], "Paul Klee'de Uyanmak"[248], "Galata Kulesi: İvi Sabahı"[249], "Guernica"[250] başlıklı şiirleri bu etkileri doğrulamaktadır.

---

[241] Berk, "Dille Anlamla Cebelleşe Cebelleşe Büyüdüm Ben", *Kanatlı At*, YKY, İstanbul, 1994, s. 156.

[242] "*Neyse, İkinci Yeni evresinde benim Gerçeküstücülere yönelmem beni buradan kurtardı.*" (Berk, "Yazmak Benim Cehennemim", *a.g.e.*, s. 90.)

[243] İlhan Berk, "Öndeyiş", *Gerçeküstücülük (Antoloji)*, Varlık Yayınları, İstanbul, 2005, s. 6.

[244] Ece Ayhan, "İlhan Berk ile Ece Ayhan İkinci Yeni Akımını Anlatıyor", *Dipyazılar*, YKY, İstanbul, 1996, s. 130.

[245] İlhan Berk, "Yeni Resim", *El Yazılarına Vuruyor Güneş*, YKY, İstanbul, 1992, s. 14-15.

[246] Berk, "Düşsever Olmak", *Kült Kitap*, YKY, İstanbul, 1998, s. 15.

[247] Berk, *Eşik (1947-1975)*, YKY, İstanbul, 2001, s. 211.

[248] Berk, *a.g.e.*, s. 212.

[249] Berk, *a.g.e.*, s. 222.

[250] Berk, *a.g.e.*, s. 232.

1927'de Ankara'da doğan **Ahmet Turgut Uyar**, bir subay olan Hayri Beyin altı çocuğundan beşincisidir. Kendisinin verdiği bilgilerden, orta hâlli bir aileye mensup olduğu anlaşılan şair, çocukluğunun büyük bir bölümünü İstanbul'un orta hâlli ailelerinin oturduğu Molla Aşkî Mahallesinde, Altay ve Edirnekapı semtlerinde geçirir[251]. Uyar, fazla olmasa da sanata, özellikle müziğe ilgi duyan bir aile çevresinde yetişir. Babası ud, ölen büyük ablası keman ve küçük ablası her türlü telli saz çalabilmektedir[252]. İlköğrenimini İstanbul ve kısa süre de Eskişehir'de yapan Uyar, ailenin ekonomik sıkıntılarından dolayı, Konya Askerî Ortaokulu'na başvurmuş, Konya'daki ortaöğrenimi sırasında, 1941'de ilk gurbeti yaşamış; ancak babasının Ankara'da göreve başlaması nedeniyle öğrenimini Ankara'da tamamlamıştır. Ortaokulun ardından Bursa Askerî Lisesine kaydolur, 1946'da bu okulu da bitirdikten sonra yükseköğrenimini Askerî Memurlar Okulunda tamamlar (1947). Ortaokul ve lise yılları yatılı askerî okullarda geçen şair, bu okulların disipline ve otoriteye dayanan yaşamından hiç hoşlanmaz.

Bu bilgiler, Uyar'ın en azından İlhan Berk gibi oldukça yoksul bir aileden gelmediğini, yaşamında o denli büyük acılarla karşılaşmadığını gösterir. Ancak yatılı askerî okullarda geçen bir çocukluk dönemi, Uyar'ın şairlik yaşamında ve düşünce dünyasının oluşumunda altı çizilmesi gereken önemli bir olgu olsa gerektir. Daha açıkçası şair, 1940'lı yıllarda öğrenim gördüğü askerî okullarda, ideolojiden uzak, Atatürk'ün öngördüğü lâik, ulusçu ve halkçı bir eğitimden geçmiştir. Uyar'ın İkinci Yeni öncesinde *Arz-ı Hâl* ve *Türkiyem*'deki şiirlerinde öne çıkan ulusçu ve halkçı öz, büyük olasılıkla bu eğitimin bir yansımasıdır.

1947'de genç yaşta evlenen şair, 1948'de Kars'ın Posof İlçesinde Askerlik Şubesi Muamele Memuru olarak göreve başlar. Anadolu'nun bu ücra köşesinde dört yıl çalışan Uyar, böylece Anado-

[251] Bkz. Turgut Uyar, "Yaşamımda İlkler", *Arz-ı Hâl ve Sonrası* (Haz. Tomris Uyar), Can Yay., İstanbul, 1999, s. 83.

[252] Uyar, *a.g.e.*, s. 84.

lu'yu ve halkın yaşam koşullarını daha yakından tanıma olanağı bulur. 1952-54 yılları arasında ise Samsun'un Terme İlçesinde görev yapar. Şairin gençlik yılları, bir asker-memur olarak Anadolu'da geçmiştir. Bu bakımdan Anadolu, onun şair dünyasındaki bir başka önemli olgudur. O hâlde Uyar'ın yaşamındaki bu olgular; askerî okullardaki lâik, ulusçu, halkçı eğitim ve Anadolu'da geçen askerî memurluk yılları, şairin ilk şiirlerindeki en önemli etkenlerdir denilebilir. Bu nedenle Uyar, İkinci Yeni öncesindeki şiirlerinin çoğunda dil, içerik ve biçim bakımından Ulusçu/hececi poetikanın ve yer yer de Garip şiirinin etkisinde kalır. O hâlde şairin ilk dönem şiirlerinde egemen ideolojinin ve içinde bulunduğu toplumsal çevrenin büyük payı vardır.

Turgut Uyar, 1954'te Ankara'ya atanır. Büyük bir kentte yaşamaya başlaması, şairin şiir anlayışında ve düşünce dünyasında büyük değişimlerin meydana gelmesine neden olur. Uyar'ın şiirlerindeki asıl değişim de Ankara'ya atanmasından sonra meydana gelir ve bu evrede kaleme aldığı şiirlerinin toplandığı *Dünyanın En Güzel Arabistanı* (1959) ile İkinci Yeni'nin poetik çizgisine katılır. Şair, ilk şiirlerindeki yalın, düzgün, anlama dayalı dil ve söylemi, koşuk şiir anlayışını terk eder. İlk iki yapıttaki Anadolu sevgisi, yoksul ama kanaatkâr insan portreleri, doğa, gurbet, yalnızlık, aşk gibi temaların yerini, kentteki yapay çevreden, teknolojiden, kirli ilişkilerden bunalmış bireylerin yaşadığı şok, bu çevreden kurtulma isteği ve doğa özlemi alır. Şiirlerinin dili ise giderek daha örtük, düzyazıya yakın ve öyküsel niteliktedir. Ancak o, usun bütünüyle yadsınmasında, anlamın bütünüyle gizlenmesinde ve dil düzeninin bozulmasında çok uçlara gitmez. Bu noktada şairin şiirlerindeki değişimin asıl nedenini araştırmak gerekmektedir. Eğer onun şiirlerindeki değişimin nedeni saptanırsa, Turgut Uyar bağlamında İkinci Yeni'nin doğuşundaki etmenler de saptanabilir.

Şair, başka bir şiire yönelmesindeki en önemli etmenin, taşradaki iki küçük kasabada (Posof ve Terme) görev yaptıktan sonra büyük bir kente (Ankara) gelmesi ve DP döneminde yaşanan ekonomik ve toplumsal değişmeler olduğunu söylemektedir:

"Demokrat Parti'nin yarattığı para patlamasına değinmek gerek. Para patlamasının getirdiği değerler değişmesine, sarsılmasına. Ben kendi adıma bir subay olarak Terme'den Ankara'ya geldiğimde büyük bir sarsıntı geçirdim, bir hesaplaşmaya girme gereğini duydum." [253]

Bu sözler, DP dönemindeki kapitalistleşme ve kentleşme olgusunun Turgut Uyar'ın şair dünyasında önemli etkiler bıraktığını göstermektedir. Nitekim bu etkiler sonucunda kent, bütün kirliliği, doğadan kopukluğu, çıkarcı ilişkileri, insanları robotlaştıran ve âdeta tutsak hâle getiren yaşama biçimiyle Turgut Uyar'ın şiirinin odağına oturur. O hâlde değişen toplumsal çevre ve koşullar, beraberinde kendine uygun yeni bir şiir yaratmıştır. Bu düşünceyi şair, şöyle dile getirir:

"Kendi adıma beni yazdığım şiiri yazmaya iten neden, çevremin değiştiğini görmemdi. Birdenbire kentleşen dünya, birdenbire karşılaştığım neon lambaları, büyük oteller, birtakım yeni gelişmeleri haber veren durumlar beni artık Orhan Veli şiiri yazmakla kurtaramıyordu."[254]

Yukarıdaki satırlarda, 'toplumsal değişim' yanında, doğrudan bir eleştiri olmasa da, Garip şiirinin yetersizliğine ilişkin görüşler de dikkati çekmektedir. O hâlde Turgut Uyar'ın yeni bir şiire yönelmesindeki ilk etmen, kendisinin de belirttiği gibi 'toplumsal çevrenin değişmesi'dir. Bu bağlamda, taşradan kente geliş, DP dönemindeki kentleşme ve kapitalistleşme olgusu, Uyar'ın yeni bir şiire yönelmesindeki en önemli etmendir. İkinci etmen ise, daha önce öykündüğü Garip şiirinin ve Ulusçu/hececi poetikanın bu yeni koşulları dile getirmedeki yetersizliğini fark etmesidir. Bu bilgiler, Turgut Uyar'daki şiirsel değişimi, dolayısıyla İkinci Yeni'nin doğuşunu DP'nin siyasal baskısına bağlamanın da yanlışlığını gösterir. Hatta şair bu konuda şunları söyler:

---

[253] Attila Özkırımlı, "Turgut Uyar ile Şiirden Hayata", *Arz-ı Hâl ve Sonrası* (Haz. Tomris Uyar), Can Yay., İstanbul, 1999, s. 133-134.

[254] Fatih Özgüven, "Hangi Soruyu Niye?", *Sonsuz ve Öbürü*, (Haz. Tomris Uyar, Seyit Nezir), Broy Yay., İstanbul, 1985, s. 107.

"İkinci Yeni'nin düşürülen idarenin baskısından sinmiş, bu baskıdan yılıp kapalılığa, soyuta yönelmiş şiir olduğunu düşünerek, 'İşte Özgürlük' dediler. 'Yazın bakalım şimdi'. Bu siyasal, toplumsal, tutumbilimsel baskının, ozanın yaşamasını etkilemesi bakımından şiire de geçişmesi, şiirinde etkilenmesi düşünülebilirdi elbet. Ama bunların şiiri doğrudan doğruya etkilediği, kapalılığa, soyuta götürdüğü yanlış bir düşünceydi bizce. Şiir bir yerde kendi kurallarına, kendi biyolojik kurallarına uygun olarak değişiyor yahut gelişiyordu."[255]

Bu satırlarda Uyar, İkinci Yeni'nin ortaya çıkışının DP'nin siyasal baskısıyla açıklanamayacağını belirtir. Şairin şiirleri için de bu değerlendirme geçerlidir. Çünkü Uyar, doğrudan bir baskıyla karşılaşmadığı gibi, içinde bulunduğu resmî ortam gereği de ideolojik çatışmalardan uzak durmuştur. O, İkinci Yeni'ye yönelik eleştirilerden biri olan toplumdan kopuklukla da suçlanamaz. Çünkü Uyar, 1950'li yıllardaki kentleşme olgusunu ve kentleşmenin insan ruhunda yarattığı bunaltıyı şiirlerinde en iyi yansıtan şairlerden biridir. Hatta tersine onun ilk şiirlerinde bireysel duygu ve izlenimlerin ağır bastığı; ancak İkinci Yeni evresine girdiği *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'ndaki şiirlerle birlikte toplumsal sorunlara daha çok açıldığı söylenebilir. Bu noktada yapılacak bir başka saptama ise, şairin yeni bir şiir yazmaya başlamasında, İlhan Berk, Ece Ayhan, Cemal Süreya ve Sezai Karakoç kadar Batı şiirinin ve sanatının etkisinde kalmadığıdır. Bu nedenle Uyar'ın şiirsel değişiminin kaynaklarında öncelikle Batı sanatının, yani Gerçeküstücülüğün, soyut resmin ya da atonal müziğin etkilerini aramak pek doğru değildir. Çünkü o, yazı ve söyleşilerinde ya da şiirlerinde Gerçeküstücü şairlere, soyut ressamlara veya atonal müziğe atıflarda bulunmaz. Dolayısıyla Turgut Uyar'ın çıkışını Türkiye'de ve kendi yaşamında 1950'li yıllarda görülen toplumsal değişime ve bu değişimle örtüşen şiirsel ortama bağlamak gerekmektedir.

[255] Turgut Uyar, "Bir Yıl", *Dost*, S.40, 1961.

Edip Cansever, 1928'de İstanbul'un Beyazıt Soğanağa Mahallesinde dünyaya gelmiştir. İlkokulu Haseki'de, ortaokulu Fatih'teki Gelenbevî Ortaokulunda, lise öğrenimini ise, İstanbul Erkek Lisesinde tamamlar. Cansever, ekonomik sıkıntıları olmayan bir ailenin çocuğudur. Diğer İkinci Yeni öncüleri ile karşılaştırıldığında, ekonomik yönden durumu en iyi olan odur. Üstelik İlhan Berk, Cemal Süreya, Sezai Karakoç ve Ece Ayhan gibi taşra kökenli de değildir. Bu iki olgu, Cansever'in ilk dönem şiirlerine bir biçimde yansımıştır denilebilir. Bu nedenle ilk yapıtı *İkindi Üstü* (1947)'nde kentsoylu bir delikanlının, yokluk nedir görmemiş bir lise öğrencisinin küçük özlemleri, bir kentin sokakları, parkları ve meyhaneleri geniş yer tutar. İnsanlar, İkinci Dünya Savaşının sıkıntılı günlerinde bile rahat ve neşelidirler:

"...
Her şey rahattı, insanlar mesut gibiydi
Her şey rahattı, dondurmanın eriyişi bile
....
Her şey rahattı çocukların adım atışı bile"[256]

"Bütün vitrinler ışıklı,
Bütün caddeler kalabalık,
İyi ve rahat insanlar,"[257]

Bu dizelerde savaş yıllarının sıkıntılarını pek yaşamamış bir gencin ruh hâli göze çarpar, ayrıca şairin o yıllarda öne çıkmaya başlayan Toplumcu Gerçekçi şiire de yakın durmadığını gösterir. Cansever, Mustafa Öneş'in saptadığına göre, ilk yapıttaki 26 şiirden 12'sinde belirgin biçimde Garipçilere öykünmektedir[258].

Şair, ikinci kitabı *Dirlik Düzenlik* (1954)'te arayışlarını sürdürür. Ancak İkinci Yeni'yi haber veren "Masa da Masaymış Ha" ve

[256] Edip Cansever, *Sonrası Kalır I, Bütün Şiirleri*, YKY, İstanbul, 2005, s. 18.
[257] Cansever, *a.g.e.*, s. 30.
[258] Mustafa Öneş, "Cansever'in İlk Şiirleri", *Yeni Dergi*, S. 76, Ocak 1971, s. 31.

"Şekerli Gerçek" adlı şiirleri dışında, yapıtta "...*genellikle, halk şiirinin mâni biçiminden de yararlanılarak 'Garip'çilerden kalma yalın gerçekçiliğin, alaycı ve eleştirel söyleyişin sürdürüldüğü...*"[259] görülmektedir.

O hâlde şairliğinin ilk döneminde Cansever, söze dayalı, anlamlı, yalın, yer yer 'ince alay'a yaslanan, özellikle *Dirlik Düzenlik*'te toplumsal sorunlara daha çok yer veren- şiirler yazmakta ve büyük ölçüde Garipçilere öykünmektedir. Bu açıdan şair, şiire Toplumcu Gerçekçi poetikanın arkında başlayan İlhan Berk'ten ayrılmakta, öykündüğü şiir bakımından Turgut Uyar'a yaklaşmaktadır. Uyar'la benzerliği sıradan insanları ve onların küçük dünyalarını ele almaları ile yer yer göze çarpan Garipçilere özgü 'ince alay'dır. Ancak bu şiirlerde Uyar'ın ilk şiirlerinde egemen dekor olan 'taşra' değil de 'kent' vardır.

Cansever, daha çok da Garip'in izindeki bu ilk dönem şiirlerinden sonra, *Yerçekimli Karanfil* (1957)'le İkinci Yeni'ye eklenir. Bu, aynı zamanda şairin Garip etkisinden de kurtulması demektir. *Yerçekimli Karanfil*'deki şiirlerde, ilk dönemdeki yalınlığın, söze ve anlama dayalı şiirin aksine, yer, zaman ve kişi bakımından belirsizliğe dayanan dizeler yer alır. O da diğer İkinci Yeni şairleri gibi, -İlhan Berk ve Ece Ayhan'daki gibi olmasa da- dili yerinden oynatır ve anlamı bulanıklaştırır; bunun sonucunda söz dizimi bozulur, anlam silikleşir:

"*Bu böyle kimin gittiği? Sen dur ey!*
Belki de ellerimiz mi? Biraz ince, biraz da çok kelimeli!
Bu sanki niye durduğumuz mu? açıkken sevişme bölgeleri
Ay, pencere, göz! Siz git ey!"[260]

Aşağıdaki dizelerde de alışılmış kavrayışın ve algılamanın dışına çıkıldığı, gerçeğin bozguna uğratıldığı dikkati çekmektedir:

[259] Öneş, "Cansever'in İlk Şiirleri, *a.g.d.*, s. 33.
[260] Edip Cansever, "Ey", *Yerçekimli Karanfil*, *Toplu Şiirler I*, Adam Yay., İstanbul, 1992, s. 15.

"Gözlerim bir balığın onu tutma denizlerinde"[261]
"En akıllı tarafımdır balıkla deniz tutmak"[262]

Nitekim *Yerçekimli Karanfil*'in çıkmasıyla bir yazı kaleme alan Demir Özlü, ilk bakışta bu şiirlerde görülen yeniliği, değişimi şu sözlerle saptar:

"Kitapta belirli iki yön var bence. Birincisi, kelimeleri, kavramları alışılmış yerlerinden oynatmak, anlamlarından saptırmak, böylece yeni güzelliklere, görüntülere, anlatımlara varmaya çalışmak."[263]

Bu şiirlerde göze çarpan bir başka özellik de, çağın ve toplumun gereksinmelerine koşut biçimde Cansever'in *"...makine dünyasını çözümlemeye, onun şiirini yapmaya..."*[264] çalışmasıdır. "Alüminyum Dükkân", "Aşkın Radyoaktivitesi", "Güzel Atomların Yaptığı Ayak" gibi şiirleri bu anlayış doğrultusunda kaleme alınmıştır. *"İşte bu yeninin yenisi insan/Dizilmiş kutu/Bükülmüş teneke/Alüminyum dükkân"*[265] dizelerinde makine çağının insanını görmek mümkündür. Hatta Cansever hep eşyayla, eşyanın materyal yanıyla ilgilendiği için Sezai Karakoç onun şiirini "materyalist" olarak niteler[266].

Şair bu yapıtındaki kimi şiirlerinde de, resim tekniğine yaklaşır. Asım Bezirci, Cansever'in "Kesin", "Aaaa", "Horozla Merdiven", "Var Var", "Uyanınca Çocuk Olmak" adlı şiirlerinde resme özgü bir teknik kullanıldığını ileri sürer; hatta ressam Chagall'ın "Femme enceint" (Hamile Kadın)'i ile "Var Var" şiiri, Miro'nun bir "peinture"ü ile de "Uyanınca Çocuk Olmak" arasında benzerlikler bulur[267]. Demir Özlü de *Yerçekimli Karanfil*'deki kimi şiirlerde

---

[261] Cansever, "Kesin", *Yerçekimli Karanfil*, *Toplu Şiirler I*, Adam Yay., İstanbul, 1992, s. 16.
[262] Cansever, "Yangın", *a.g.e.*, s. 20.
[263] Demir Özlü, "Tahtadan Bacak", *Yeditepe*, S. 150, 1958, s. 3.
[264] Erdal Öz, "Edip Cansever'le Konuştum", *A Dergisi*, 1 Kasım 1956, s. 7.
[265] Cansever, "Alüminyum Dükkân", *Yerçekimli Karanfil*,*Toplu Şiirler I*, Adam Yay., İstanbul, 1992, s. 26.
[266] Sezai Karakoç, "Bir Materyalist Şiir", *Pazar Postası*, S. 17, 27 Nisan 1958
[267] Hüseyin Cöntürk-Asım Bezirci, *Turgut Uyar, Edip Cansever*, De Yay., İstanbul, 1961, s. 66.

"*Chagall'ın yeni düzenini, ya da karışıklığını*"[268] keşfeder. Bu arada Cansever'in, gençlik yıllarında Ahmet Hamdi Tanpınar'la tanıştığını, Tanpınar'ın genç şaire uzun uzun resme nasıl bakılacağını anlattığını anımsatmak gerekir[269]. Kısacası Cansever'in resme ilgi duymasında Tanpınar'ın etkisi düşünülebilir.

Bütün bu bilgiler, Edip Cansever'in *Yerçekimli Karanfil*'le birlikte yeni bir şiir yazmaya yöneldiğini göstermektedir. Ancak şairi böyle bir şiir yazmaya yönelten asıl neden, hemen belirtmeli ki, doğrudan siyasal baskılar değil de 1950'li yıllarda başlayan toplumsal değişmelerin; kentleşmenin, kapitalistleşmenin, sanayileşmenin yarattığı 'bunalım' ve 'umutsuzluk' havasıdır. Kısacası özellikle Attilâ İlhan'ın dile getirdiği 'İkinci Yeni, DP diktasının ürünüdür' savı, Edip Cansever bağlamında da geçerli olamaz. Şair, başlangıçta daha çok Garip şiirinin etkisinde kaldığına ve sonradan bu çizgiden uzaklaştığına göre, İkinci Yeni'nin çoğu öncüsü gibi, ilkin şöyle ya da böyle Garip'in şiir anlayışında bir eksiklik, bir yetersizlik görmüş olmalıdır. Nitekim onun "*İkinci Yeni, yenileşen şiire özgü bir deyimdir. Buysa, çeşitli yazarların çeşitli görüşleriyle açıklandı. Bana kalırsa son yılların şiiri bir bıkkınlığı O. Veli şiirinin aşırı yalınlığı karşısındaki usancı gösteriyor (...) İkinci Yeni bir karşı çıkışın değil, bir yetersizliğin sonucudur.*"[270] tümceleri bu düşünceyi pekiştirmektedir. Ayrıca Cansever, "*Garipçilerin toplumculuk anlayışları, şiir ölçüleri, aşırı yalınlıkları, öz bütünüyle nükte tutkunlukları, salt günlük insanı konu olarak seçmeleri, en önemlisi de 'halkın dilini, halkın beğenisini bulmak' eğilimleri yeni şiirden çok uzaklarda duruyor şimdi. Çünkü halk diline bunca yaslanmanın, düzyazıyla şiir dilinin daha ayrı, daha olanaklı bir dil olduğunu unutmanın, onları nasıl bir çıkmaza soktuğu iyice biliniyor artık.*"[271] tümceleriyle, bir

[268] Özlü, "Tahtadan Bacak", *Yeditepe*, S.150, 1958, s. 3.

[269] Cansever, "Yaşam Öyküsü", *Gül Dönüyor Avucumda*, Adam Yay., İstanbul, 2000, s. 28.

[270] Cansever, "Umutsuzlar Parkında Bir Umutlu ile Konuşma" (Konuşan: Asım Bezirci) *a.g.e.*, s. 76.

[271] Cansever, "Soruşturmaya Yanıt",*a.g.e.*, s. 46.

anlamda Garip şiirinin eksiklerini de belirtir. Gerçi şair, İkinci Yeni'nin Garip şiirine doğrudan bir tepki olarak doğmadığını söylese de, şu sözleriyle yeni şiirin önceki şiire karşı doğduğunu, ona daha geniş olanaklar getirdiğini kabul etmiş görünmektedir:

"Yeni şiir dil bakımından hem bir önceki şiire tepki, hem de onu genişleten, şiire yeni olanaklar kazandıran bir davranıştır..."[272]

O hâlde Cansever'i yeni bir şiir yazmaya yönelten nedenlerin başında, Garip şiirinin yetersizliği gelmektedir denilebilir.

Bunun dışında, Cansever'in yeni bir tarza yönelmesinde Batı şiirinin, özellikle Gerçeküstücülerin etkisi var mıdır? Şiirleri ve poetik denemeleri göz önüne alındığında, buna olumlu yanıt vermek zordur. Çünkü Cansever, birkaç ressam dışında şiirlerinde ya da poetik denemelerinde, Batılı şairlere, özellikle Gerçeküstücülere atıfta bulunmaz; onlardan düşünceler aktarmaz, alıntılar yapmaz. Oysa özellikle İlhan Berk ve Ece Ayhan'da Gerçeküstücülerden, non-figüratif resim sanatından ve atonal müzik tekniğinden etkilenme çok barizdir. Bu nedenle, İkinci Yeni'nin poetik temelindeki Gerçeküstücülük, usu yadsıma, bilinçdışına yönelme gibi poetik düşünceler Cansever'in dünyasında pek yer etmemiştir denilebilir. Buna karşın şairin şiirleri üzerinde 'nesnel karşılık (nesnel bağlılaşık)' kuramı açısından T.S Eliot'un etkisinden söz edilebilir[273]. Bunun yanı sıra Cansever'in şiirindeki değişimin kaynaklardan biri de o yıllarda Türk edebiyatında giderek etkilerini artıran 'varoluşçuluk felesefesi'dir. Çünkü, Ahmet Oktay'ın da saptadığı gibi, bu şiirlerde sıkça karşımıza çıkan yalnızlık, umutsuzluk ve iletişimsizlik duygusunun temelinde varoluşçuluk felsefesi vardır[274]. Son olarak 1950'li yıllardaki toplumsal değişim, sanayileşme, bireyleşme, kentleşme, kapitalist anlayışın yaygınlaşmaya başlaması, doğal

[272] Cansever, "Soruşturmaya Yanıt", *a.g.e.*, s. 47.

[273] Edip Cansever, "Şairin Kanı" (Yazar: Ahmet Oktay), *Gül Dönüyor Avucumda*, Adam Yay., İstanbul, 2000, s. 239. Cansever, ", *a.g.e.*, s. 93-94.

[274] Cansever, "Şairin Kanı" (Yazar: Ahmet Oktay), *Gül Dönüyor Avucumda*, Adam Yay., İstanbul, 2000, s. 238.

olarak kendine uygun bir şiiri de beraberinde getirmiş, şairi etkilemiş olmalıdır. Nitekim bir söyleşide yer alan şu tümceler, şairin yeni bir şiire yönelmesinde toplumsal koşulların ve makineleşmenin rolünü şöyle açıklar:

"*Toplumun gereksinmeleri beni makine dünyasını çözümlemeye, onun şiirini yapmaya götürüyor. Biz, bilimin en gelişmiş çağındayız şimdi. Yeni fiziğin kuralları etkiyi silip süpürüyor. Göğe uydular salınıverecek nerdeyse. (...) İnsanın uzayları düşünmesi, günlük işleri sırasına giriyor artık.*"[275]

Bu durumda, Cansever bağlamında, İkinci Yeni'nin DP diktasının ürünü olduğu ve doğrudan Batı şiirinden –özellikle Gerçeküstücülerden- etkilendiği savları kabul edilemez. Hatta Batı şiirinden etkilenme varsa da, bu daha çok diğer İkinci Yeni şairleri aracılığıyla olmuştur denilebilir. Ancak onu değişik bir şiir yazmaya yönelten ana etmen, diğer pek çok İkinci Yeni şairi gibi, kendilerinden önceki şiirin –özellikle Garip'in- yetersizliğinin farkına varmış ve yeni bir tarzın gerekliliğine inanmış olmasıdır. Bunların yanı sıra varoluşçuluk felsefesi ve 1950'li yıllardaki büyük toplumsal değişiklikler de Cansever'in yeni bir şiire yönelmesindeki başlıca etmenlerdendir.

Cemal Süreya (1931-1990), yalnız şiirleriyle değil yaşamıyla da İkinci Yeni'nin en dikkat çekici şairidir. Çocukluğu bir sürgünle başlar: Altı yaşındayken ailesi Erzincan'dan Bilecik'e sürülür ve birkaç ay sonra annesini kaybeder. Ardından üvey anne, yatılı okul, yalnızlık ve yoksullukla geçen bir çocukluk ve gençlik dönemi yaşar. Kırsal kökenli yoksul bir ailenin oğludur. Sürgün acısı, anne özlemi, üvey anne zulmü, yoksulluk ve yatılı okul yalnızlığı, Cemal Süreya'nın şiirlerinin derinlerindeki hüznü besleyen biyografik olgulardır.Süreya, kendisinin yazmaya ve okumaya yönelmesinde de bu olguların önemli rol oynadığını belirtir:

[275] Cansever, "Edip Cansever'le Konuştum" (Konuşan: Erdal Öz), *Gül Dönüyor Avucumda*, Adam Yay., İstanbul, 2000, s. 72.

"Yazma ve okuma mahkûmiyetini besleyen kırılma duygusuydu. Çok varlıklı bir ailenin el üstünde tutulan çocuğuyken, bir hayvan vagonunda yüz yıllık bir yolculuğa çıkmıştım. Sonra annesizlik. Temel kırgınlık bundandı."[276]

Örneğin anne özlemi; *"Annem çok küçükken öldü/beni öp sonra doğur beni"*[277] dizelerinde, üvey anne baskısı, *"Kuyuya sarkıtan kadın/Saçından kavrayıp kız kardeşimi"*[278] dizelerinde dile getirilir. Hatta şiirlerinde göze çarpan 'ıstırap'ın ve 'humour'un kaynağında büyük ölçüde Süreya'nın yaşamındaki acı olaylar vardır denilebilir. Çünkü şair, sık sık humoura başvurarak, bir bakıma yaşamın acılarına ve toplumsal adaletsizliklere başkaldırır. Kendisi de *"...sıkıntı ve bunalım ise hep humor'a atmış beni."*[279] diyerek şiirlerindeki humorun nedenini açıklar.

Kırsal kökenli yoksul bir ailenin çocuğu olan Cemal Süreya'nın *"İlkokulun bir bölümünü ve ortaokulu büyük kültür merkezlerinden uzakta, yoksul ve okumaya alışmamış bir çevrede geçirdiğim için okuma işine düzenli bir biçimde başlayamadım. Elime ne geçerse okudum. Pek bir şey de geçmiyordu, elbet."*[280] deyişinden de anlaşıldığına göre, edebiyata ilgi duymasında ya da edebiyatı tanımasında ailenin bilinçli olarak bir etkisi yoktur. Şair, yazılı kültürle değil de daha çok sözlü kültürle ve geleneksel edebiyatla –halk edebiyatının çeşitli ürünleri bağlamında- ilkin ailesi aracılığıyla tanışır. Süreya bu konuda şunları söyler:

"Aileme gelince: Ailem sözel bir aileydi. Amcam okurdu. Babam, pek bir şey okumazdı. Ama konuşmayı severdi. Konuşmayı çok seven bir ailenin çocuğuyum... Yalnız, şiir itisini annemden aldığımı söyleyebilirim. Daha çok küçükken, beş yaşındayken, annem

---

[276] Cemal Süreya, "Aşk Meşru Bir Şey Olamaz, O da Şiir Gibi Meşrulaşınca Ölür", *Güvercin Curnatası*, YKY, İstanbul, 2002, s. 106.

[277] Süreya, "Beni Öp Sonra Doğur Beni", *Sevda Sözleri*, YKY, İstanbul, 1995, s. 84.

[278] Süreya, "11 Beyit", *a.g.e.*, s. 267.

[279] Süreya, "Şair Bir Tavırdır ve Şiirinin de Üstünde Bir Yerdedir...", *Güvercin Curnatası*, YKY, İstanbul, 2002, s. 119.

[280] Süreya, "Cemal Süreya'ya Üç Soru", *a.g.e.*, s. 128.

bana Kerem ile Aslı öyküsünü, bütünüyle, manzum yerleri de dahil, oturup okurdu. (...) 'Ateş Kerem, tutuş Kerem, yan Kerem' hep ondan kalmıştır... Bende böyle bir şey uyanmıştır."[281]

İlk okumalarına ise, yine aile çevresinin etkisi altında olsa gerek, "*din kitapları, halk kitapları, cenk kitapları...*"[282]yla başlar. Bu durumda şairin çocukluk dönemindeki bilinç evreninde, aileden aldığı geleneksel sözlü kültürün yer ettiği düşünülebilir. Ancak Süreya'nın asıl edebiyatla yüz yüze gelmesi, yoksulluğun olanaksızlığı nedeniyle dağınık okumalar biçiminde, ilkokul üçten sonra başlar. Bilecik Yatılı Ortaokulu'nda, ilk şiir denemelerini yazar[283]. 1947'de ortaokulu bitiren şairin ortaokul yılları 'hececi'lere öyküdüğü dönemdir. Süreya, o yıllarda hececi şiire ilgi duyması konusunda şunları söyler:

"*Hececilere gelince, onlar ortaokul anılarım. Andığınız dizeyi bir ironi parçası olarak alınız. Şimdi de seviyorum onları, çadır tiyatrosunu sever gibi.*"[284]

Ve ardından lise yılları (Haydar Paşa Lisesi)... Lise yıllarında aruzla şiirler yazar. Kendi kendine Osmanlı Türkçesini öğrenmiştir. Şiirlerinde Divan edebiyatının temalarını işlemektedir. Yeni şiir duyarlılığının ise henüz dışındadır[285]:

"*Lisedeyken eski şiir yandaşıydım. Ortaya çıkan yeni şiir bana güzel gelmedi. Birinci Yenici'ler yani. Lisede onların farkında değildim, tam anlayamadım, tam da izleyemedim diyebilirim.*"[286]

Burada altı çizilmesi gereken cümleler, şairin 1950'de liseyi bitirdiğinde bile, artık o yıllarda tükenmeye başlayan Garip şiirini yeterince tanımadığı, bildiği kadarıyla da bu şiirden hoşlanmadığıdır. O hâlde Cemal Süreya, 1940'lı yıllarda egemen olan Garip Hareke-

[281] Süreya, "Aslında Hiç Parmak Kaldırmadım", *a.g.e.*, s. 225.
[282] Süreya, "Aslında Hiç Parmak Kaldırmadım", *a.g.e.*, s. 225.
[283] Süreya, "Aşk Meşru Bir Şey Olamaz, O da Şiir Gibi Meşrulaşınca Ölür", *a.g.e.*, s. 106.
[284] Cemal Süreya, "Şiirin Labirentinde", *Güvercin Curnatası*, YKY, İstanbul, 2002, s. 98.
[285] Süreya, "Aşk Meşru Bir Şey Olamaz, O da Şiir Gibi Meşrulaşınca Ölür", *a.g.e.*, s. 106.
[286] Süreya, "Şiir Bir Karşı Çıkma Sanatıdır", *a.g.e.*, s. 204.

tini atlamıştır ve bu poetik arka hiç girmemiştir denilebilir. Nitekim kendisi, "*yeni şiirin Garip dönemini atladım ben. Daha doğrusu Garip'in çıkışında ortaokuldaydım. Yeni şiirle gerçek ve ciddî anlamda, yükseköğrenim yıllarında yüz yüze geldim.*"[287]

Cemal Süreya, 1950'de Haydar Paşa Lisesi'ni bitirince Ankara'da Siyasal Bilgiler Fakültesi'ne kaydolur. İlk şiirlerini bu fakültede öğrenci olduğu yıllarda yayımlamaya başlar. Aslında yeni şiirle de gerçek ve ciddî anlamda fakülte yıllarında yüz yüze gelir. Garip'i de gerçek anlamda bu yıllarda; yani Garip'in kötü örneklerinin ve kopyalarının çoğaldığı 1950'li yılların başında tanır. Ancak belki de bu kötü kopyalarla karşılaşması yüzünden Garip şiirini benimsemez. Yeni şiirden, tat alarak, severek okudukları ise, kendi sözlerine göre Oktay Rifat, Melih Cevdet, Dağlarca, Necatigil, Tarancı, Külebi, Cumalı, Aksal, A. Kadir, A. Arif ve Attilâ İlhan'dır[288]. İlk şiiri "Şarkısı Beyaz"ı 1953'te *Mülkiye Dergisi*'nde yayımlar ve sonra aynı dergide "Di Gel" ve "Çıkmaz Sinir" çıkar. Şairin şiirleri, *Mülkiye* yanında, *XX. Asır*, *Yeditepe*, *Yenilik*, *Şiir Sanatı*, *Şimdilik* gibi dergilerde de yayımlanmaya başlamıştır. "Adam","Sizin Hiç Babanız Öldü mü?", "Gül", "Yüzükoyun, "Güzelleme", "Üçgenler", "Sigarayı Attım Denize", "Şu da Var", "Nehirler Boyunca Kadınlar Gördüm", "Üvercinka" 1953'ten itibaren çeşitli dergilerde yayımladığı başlıca ilk şiirleridir. Bundan sonra Süreya, söz konusu ilk şiirlerinden seçmeleri bir araya getirdiği ilk yapıtı *Üvercinka* (1958)'yla İkinci Yeni'ye adımını atar.

Başta da belirtildiği üzere, Cemal Süreya'nın şairliğinde acemilik dönemi kısa sürmüş; hatta olmamıştır denilebilir. Kendisinin söylediği gibi, Cemal Süreya kendinden önceki hazır veya egemen poetikaları tanımaya pek fırsat bulamamış; daha doğrusu yeni şiirle ciddî anlamda ancak 1950'li yıllarda, fakültedeyken tanışabilmiştir. Bu bakımdan şair, o dönemin egemen şiir poetikaları olan

287 Süreya, "Şiirin Labirentinde", *a.g.e.*, s. 98.
288 Süreya, "Şiirin Labirentinde", *a.g.e.*, s. 98.

Garip'i de Toplumcu Gerçekçileri de atlamıştır denilebilir. Bu iki poetikayı tanıdığında ise; yani 1950'li yıllarda Türk şiiri artık yeni bir yola doğru yönelmiş bulunuyordu. Kendisi de bunu, "*Yeni şiirle gerçek ve ciddî anlamda yükseköğrenim yıllarında yüz yüze geldim. O zaman da ustalar yeni plânlara kaymışlardı,..*."[289] sözleriyle vurgular. Dolayısıyla Süreya, söz konusu hazır ve egemen poetik arklara hiç girmeden, İkinci Yeni'nin açmakta olduğu yeni yolu karşısında görmüş ve birkaç ilk denemeden sonra da İkinci Yeni'ye dahil olmuştur. O hâlde, onun yeni şiire yönelmesinde, kendinden önceki hazır poetikalara tepkisinin rol oynadığı söylenemez. Çünkü şair, daha önce ne Ulusçu/hececi şiirin, ne Garip'in, ne de Toplumcu Gerçekçi poetikanın izini sürmüştür. Ancak o, daha sonra fakülte yıllarında tanıdığı Garip şiirinin yetersizliğini fark etmiş olmalıdır. Cemal Süreya'nın, ilk şiirlerinde Batı şiirinin, Gerçeküstücülerin, atonal müziğin, non-figüratif resmin de doğrudan bir etkisi düşünülemez. Bununla birlikte çevresindeki şair ve sanatçıların etkisiyle Batı sanatını ve şiirini daha yakından tanımaya başlar. Örneğin kendisinin de daha sonra sıkça kafa yorduğu şiir-resim ilişkisinin kaynağında resim tutkusu vardır. Süreya, hem kendisinin hem de kuşaktaş olduğu şairlerin resme ilgisini şöyle açıklar:

"*Birkaçımızda büyük resim tutkusu vardı. Boyuna albümler karıştırırdık. Söz gelimi Edip Cansever'le ben. Sezai Karakoç resme başka bir açıdan bakardı, ama bakardı. (...) Ece'nin resme önem verdiğini biliyordum. Metin Eloğlu zaten ressamdı. Karıştırırdık albümleri (ne albümler ama): Chagall ne yapmış? Yüksel Arslan? Arkadaşımızdı Yüksel Arslan. Edgü de arkadaşımız... Edip'le resmin sorunları üzerine çok konuştuk. Onun Kapalı Çarşı'da Sandal Bedesteni'ndeki dükkânının üst katındaki masanın bir bölümünde resim albümleri Himalayalar gibi yükselirdi. (...)*

1950'de miydi? Michel Seuphor'un Soyut Resim Sözlüğü'nü (Dictionnaire de La Peinture Abstraite) almıştım. Kitabın gerçek-

[289] Süreya, "Şiirin Labirentinde", *Güvercin Curnatası*, YKY, İstanbul, 2002, s. 98.

ten çok önemli (benim için bugün daha önemli) önsözünü, Edip'e çevirerek okumuştum. (...) Yine de figürü tam anlamıyla yitirmemiş sanatçılar (Kandinsky vb.) ilgimizi çekiyordu. Bir de her şeyin ötesinde Klee. Çok başkaydı, hayatımızda bizim Klee. Klee'yi anlayabiliyorduk."[290]

Bu satırlar, Cemal Süreya'nın da fakülte yıllarından sonra, İlhan Berk, Ece Ayhan, Edip Cansever ve Sezai Karakoç gibi, Batı sanatına, özellikle de resme ilgi duyduğunu ve yeni şiire yönelmesinde daha çok non-figüratif ressamlardan etkilendiğini göstermektedir. Nitekim şairin kendi ifadesine göre, "Yazmam Daha Aşk Şiiri" başlıklı şiirini Chagall'ın etkisinde kalarak yazmıştır[291]. 1950'li yılların sonuna doğru; daha doğrusu İkinci Yeni şairleri *Pazar Postası*'nda buluştuktan sonra Cemal Süreya, Batı şiirinden; özellikle de Gerçeküstücülerden daha sık söz etmeye başlar. Örneğin Osman Mazlum takma adıyla yazdığı "Artıra Artıra Rimbaud" (*Pazar Postası*, 27 Ekim 1957)[292] başlıklı yazısında, kendi kuşağının izlemesi gereken asıl şiir yolunun Rimbaud tarafından açıldığını belirtir ve bu bağlamda Lautréamont'un, Cendrars'ın, A. Jarry'nin, Apollinaire'in, Max Jacop'un Eluard ve Lorca'nın adlarını sayar[293]. Saydığı şairlerin çoğunun Gerçeküstücü olduğu göz önüne alınırsa, Cemal Süreya'nın da o yıllardan itibaren bu tarz şairleri benimsediği söylenebilir. Hatta bir söyleşide belirttiğine göre onu etkileyen Batılı şairlerin başında Guillaume Apollinaire gelmektedir[294].

Bu durumda onu farklı bir şiir yazmaya yönelten etmenler arasında, 1950'li yılların başında Türk şiirindeki tıkanma ve buna kar-

---

[290] Cemal Süreya, "705. Gün", *Günler*, YKY, İstanbul, 1996, s. 278.

[291] Süreya, "Chagall'ın Şiirleri", *Toplu Yazılar I*, YKY, İstanbul, 2000, s. 239.

[292] Aynı yazı için bkz. Cemal Süreya, "Artıra Artıra Rimbaud", *a.g.e.*, s. 226.

[293] Cemal Süreya, 1957'de *a dergisi*'nde Hilmi Yavuz'un kendisiyle yaptığı söyleşide, şiirle ilgili görüşler ileri sürerken, Gerçeküstücülerin şiire ilişkin anlayışlarından onaylar biçimde örnekler vermesi, o yıllarda bu akımdan en azından poetik anlamda etkilendiğini gösterir (bkz. Cemal Süreya, "Cemal Süreya ile Konuştum", *Güvercin Curnatası*, YKY, İstanbul, 2002, s. 17-18.)

[294] Cemal Süreya, "Şiir Bir Karşı Çıkma Sanatıdır", *Güvercin Curnatası*, (Haz. Nursel Duruel), YKY, İstanbul, 2002, s. 206.

şılık başlayan arayışlar ile bu arayışların sonucunda gelen Batı sanatı etkisi sayılabilir. Bizce Cemal Süreya'nın ilk şiirlerindeki öz, biçim ve dille ilgili niteliklerin oluşumunda DP döneminin siyasal veya toplumsal baskısından çok şairin kendi yaşamından, mizacından ve edebiyat çevresinden kaynaklanan etkiler de göz ardı edilmemelidir.O hâlde Cemal Süreya'nın yeni şiire yönelmesinde, 1950'li yıllardaki yeni şiirsel arayışların ve onlarla birlikte Batıdan gelen sanatsal etkilerin ve biyografik olguların farlı derecede önemli birer etmen olduğu söylenebilir. Bunun yanı sıra, kendisinin de gerçek anlamda yeni tanıdığı Garip şiirinin 1950'li yılların başında tıkanması ve kötü kopyalarının çoğalması, Cemal Süreya'nın bu tarz şiirden uzak durmasına yol açmıştır. Bütün bu etmenlere onun humoura yatkın mizacı ve yaşamından kaynaklanan acılar da eklenince, şairin niçin uçurumu yurt edindiği anlaşılır[295]. Ancak karşılaştırma yapılırsa, Cemal Süreya yeni şiire ne İlhan Berk gibi Toplumcu Gerçekçi poetikayı izleyerek ya da doğrudan Gerçeküstücülerin etkisinde kalarak, ne Turgut Uyar gibi toplumsal çevrenin değişimiyle ya da ulusçu/hececi şiirin veya Garip Hareketi'nin izini sürdükten sonra bu şiirlerin yetersizliğinin farkına vararak, ne de Edip Cansever gibi Garip şiirinden yola çıkarak varmıştır. Bu bakımdan Süreya, öncülsüz ve ustasız Ece Ayhan'ın yanında yer alır. Ama Cemal Süreya'nın, kendinden önceki poetikaları izlememiş olsa da ulaştığı şiire, yine Türk şiir geleneğinden geldiği unutulmamalıdır.

Ece Ayhan (1931-2002), hem yaşam öyküsü, hem şiiri, hem de şiire geldiği yer bakımından İkinci Yeni içinde daha ayrı bir yerde durur. Yaşam öyküsünde altı çizilmesi gereken en önemli olgu yoksulluktur. O da çocukluğuna, İlhan Berk, Cemal Süreya ve Se-

[295] "Divan Nâzım Hikmet İkinci Yeni
Kaç gündür adını düşünüyorum
Ne demiş uçurumda açan çiçek
Yurdumsun ey uçurum"
Cemal Süreya, "Uçurumda Açan", *Sevda Sözleri*, YKY, İstanbul, 1995, s. 150.

zai Karakoç denli, belki de onlardan fazla yoksulluk içinde adım atmıştır. Süreya ve Karakoç gibi 'parasız yatılı"lardandır. Ayhan, malmüdürlüğü yaparken 1933'te istifa eden, ailesinin geçimini bundan sonra bir avukatın yanında arzuhâlcilik yaparak sağlamaya çalışan bir babanın çocuğudur. Aile öylesine yoksuldur ki, ilkokulda başöğretmen Ece Ayhan'ın çıplak ayaklarına bir çift takunya alır. Şairin ailesi, bundan sonra Çanakkale'den ayrılarak İstanbul'a yerleşir. Baba Behzat Beyle anne Ayşe Hanım, geçimsizlik nedeniyle boşanırlar (1941). Bundan sonra Ece Ayhan'ın elektriksiz ve susuz evlerde geçen çocukluğu başlar. Ortaokul ve liseyi çok zor koşullarda bitiren Ayhan, 1953'te Ankara Siyasal Bilgiler Fakültesi'ne kaydolur. Ayşe Hanım, oğlunu başka bir kentte okutacak maddî olanağa sahip değildir. Bu nedenle Ece Ayhan'ın yükseköğrenim yılları da büyük sıkıntılar içinde geçer. Belki de yoksulluğu yüzünden şair, mülkiyete ve her türlü otoriteye hep karşı çıkar, İkinci Yeni'yi, kendisi gibi parasız yatılı okuyan ve öğrenimlerini devlet bursuyla tamamlayabilen -Sezai Karakoç, Cemal Süreya'yı da kastederek- bir 'parasız yatılılar' hareketi olarak adlandırır. Şiirindeki muhalefetin, iktidar (otorite) karşıtlığının, anarşik tavrın, verili dili, anlamı ve alışılmış söylemi yıkma çabasının ardında belki de büyük ölçüde çocukluğundan gelen olumsuzlukların ve yaşadığı toplumsal çevrenin, kendi deyimiyle 'kötülük toplumu'nun beslediği bu 'asî' mizaç yer almaktadır.

İlk şiir denemesi, ortaokul yıllarında, oturdukları ahşap evin üst katında öldürülen bir kişinin kanlarının alt kata damlaması üzerine kaleme aldığı "Damlalar Damlalar"dır. Lise yıllarında şiirle daha yakından ilgilenir. Kendi evleri elektriksiz ve susuz olduğu için, ders çalışmak üzere çoğu kez arkadaşı Aslan Ebiri'nin evine gider. İki arkadaş daha o yıllarda Pound, Eliot, Beckett ve Cummings'in şiirlerini orijinalinden okumaya çalışırlar. Fakülte yıllarında, Batı şiiri ve müzikle daha yakından ilgilenir. Batılı şairlerden Lautréamont, Apollinaire ve Rimbaud'yu okur. Bu arada ev arkadaşları Ünal Birkan ve Aydoğan Tuncer aracılığıyla müzikle haşır neşir olur. Ayhan,

1953'te Ankara'da fakülteye başladığı yıllardan itibaren müziğe olan ilgisini sürdürür. İlhan Mimaroğlu'nun Pazar sabahları verdiği, teksir açıklamalı plak konserlerini izler. İlhan Usmanbaş, Bülent Arel, Faruk Güvenç, Bülent Ecevit ve arkadaşlarının kurduğu Helikon Derneği, orada akşam verilen müzik dersleri, Üner Birkan ve Sezer Birsal gibi arkadaşlarıyla beraber kurdukları Üniversiteliler Müzik Derneği, şairin müziğe olan ilgisini gösterir[296].

İkinci Yeni içinde Ece Ayhan'ı hem şiirleri, hem de izlediği poetik yol bakımından ayrı tutmak gerek. Çünkü o, teorik ve pratik anlamda Türk şiir geleneğinin duraklarına hiç uğramadan İkinci Yeni'ye ulaşmıştır. Daha doğrusu, İkinci Yeni'ye gelmeden önce ne Ulusçu/hececi şiiri, ne Garip'i, ne de Toplumcu Gerçekçi şiiri izlemiştir. Her şeyden önce onu şiire getiren asıl kaynak, müziktir. Kendisi de bunu; "*Ben şiirden değil, müzikten geliyorum.*"[297] diyerek belirtir. Daha başta bu yönüyle diğer İkinci Yeni şairlerinden ayrılır. Ayhan'ı İkinci Yeni şiirinin hemen yanı başına getiren müzik ise, atonal müziktir. Nitekim Konur Ertop'un, şiirinin kaynaklarında müziğin yeriyle ilgili sorusuna Ece Ayhan'ın verdiği şu yanıt bu düşünceyi desteklemektedir:

"*Yapı olarak başlangıçta müzikten yararlandım çok. Şimdilerde ise, örgensel olarak, sezilir-sezilmez bir biçimde kullanıyorum müziğin olanaklarını.*"[298]

Ece Ayhan'ın şiiriyle atonal müzik arasında nasıl bir ilgi kurulabilir? Ece Ayhan'ın yazdığı 'değişik' şiirleri ve dolayısıyla İkinci Yeni şiirinin ortaya çıkmasındaki atonal müzik etmenini kavrayabilmek için kısaca bu soruyu yanıtlamak gerekir. Ton dışı müzik de denilen atonal müzik, alışılmış, verili müzik dilini (tonaliteyi), kakışmalar veya ses uyumsuzluklarıyla bozan bir tarzdır. Dolayı-

[296] Ece Ayhan, "Yeni Müziğe Doğru", *Şiirin Bir Altın Çağı*, YKY, İstanbul, 1993, s. 84.; Ece Ayhan, *Hoşça Kal, İlhan Berk'e* Mektuplar, YKY, İstanbul, 2004, s. 187.

[297] Ayhan, "Cemal Süreya'yla Çırılçıplak, Başıbozuk Ama Uygarca", *Şiirin Bir Altın Çağı*, YKY, İstanbul, 1993, s. 166.

[298] Ayhan, "Ece Ayhan Anlatıyor" (Konuşan: Konur Ertop), *Yalnız Kardeşçe*, Evrim Sanat Galerisi Yay., İstanbul, 1984, s. 96.

sıyla bu müzik tarzının temel niteliği, geleneksel müzik sesini, tonalite düzenini, havasını deforme etmek, ton düzenini rastlantıya bırakmaktır. İkinci Yeni de dili kullanımı, biçimi, anlamı ve dolayısıyla alışılmış mantık ve algılama biçimini ters yüz etmesiyle geleneksel şiir düzenini bozmuştur. Bu bakımdan her iki tarz da 'verili olan'a, 'alışılmış'a, 'sanatsal otorite'ye bir karşı çıkış niteliği taşır. Ece Ayhan'ın şiirlerindeki 'başkalık'ın temelinde de **her türlü otoriteye karşı çıkma** anlamında atonallik yatar. Şair, "*Ben bu sarışın şiirleri sevmiyorum yahu, sevemiyorum vesselâm.*"[299] diyerek otoritenin belirlediği verili, alışılmış şiir anlayışına karşı çıkar. Kendisi "*Doğrusunu söyleyeyim ben baştan beri 'atonal'im.*"[300] sözleriyle de atonalliği bu anlamda kullanır.

Aslında Ayhan, bir yazısında İkinci Yeni'nin kaynaklarını sayarken, müzisyenlerden, ressamlardan, sinemacılardan, heykeltraşlardan adlar vererek bir anlamda bu şiir hareketinin ve özellikle de kendisinin sanatsal kaynaklarını sıralamaktadır:

"*Elbet 'İkinci Yeni' yalnız, minkale, pergel ve gönye değildi. Helikon; Bülent Arel, İlhan Usmanbaş, İlhan Mimaroğlu, Faruk Güvenç, Üner Birkan, 'mobil' yontuları, atonal müzik, 12 ton müziği, Arnold Schoonberg, Ablan Berg, Wozzeck, Anton von Webern, Bagateller, Stravinsky, Bartok, Richard Strauss, Hindemith, Mahler; Bunuel, Visconti, Yeni Dalga, Cahiesr du Cinéma, A. Resnais, Godard, L. Malle, Truffaut, R. Enrico, Marcel Camus, J. Rouch; bir anlamda karikatürde Kafka'nın karşılığı Chass Adams; Kleist'in Micheal Kohlhaas'ı –dünyada en beğendiğim anlatı, kronik, Kandinsky, Miro, Klee; Lautréamont*"[301]

Bütün bunlar, şairin 'başkalık' taşıyan bu şiire varmasında öncelikle Batılı sanatların (Gerçeküstücü şiir, atonal müzik, non-figüratif resim, mobil yontular, Gerçeküstücü sinema) etkisi olduğunu

[299] Ece Ayhan, "Kafamızı Kurcalayan Kimi Sorular Üzerinedir", *Dipyazılar*, YKY, İstanbul, 1996, s. 25.
[300] Ayhan, "Haklılığın İnadı", *Şiirin Bir Altın Çağı*, YKY, İstanbul, 1993, s. 135.
[301] Ayhan, "Ayağa Kalkarak İkinci Yeni Akımı", *a.g.e.*, s. 17.

göstermektedir. Söz konusu sanat anlayışlarının kaynağında ise, büyük oranda 'Gerçeküstücülük' yatmaktadır denilebilir. Esas itibariyle verili düzeni, düşünceyi, sanatı, şiiri, özellikle de verili dili yıkmak bağlamında şair, Gerçeküstücülerle aynı görüşleri paylaşır. O hâlde Ece Ayhan'ın bu tür şiirler yazmaya yönelmesinde Gerçeküstücü akımın payı önemlidir. Kendisi açıkça belirtmese de, Gerçeküstücülerden etkilendiği şu satırlarından anlaşılmaktadır:

"Gerçeküstücülükle, doğrudan doğruya herhangi bir bağıntım var mı bilmiyorum? 1952-1953 yıllarında Jean Rousselot'nun o güzel antolojisini elimden düşürmezdim hiç. Lautréamont'a çok düşkündüm. Harrar'lı Rimbaud'ya da."[302]

Yazılarında söz ettiği Batılı yazar, şair ve yapıtların Gerçeküstücüler olması da ayrıca dikkati çekicidir. Bu bağlamda Aloysius Bertrand'ın *Gaspard de la Nuit,* Henri Michaux'nun *Un Barbar en Asié*'si[303], Lautréamont'un *Maldoror'un Şarkıları*[304], sıkça sözünü ettiği şair ve yapıtlardır. Bunların yanı sıra Apollinaire için de, *"Apollinaire'in şiir tarihimizde, özellikle de İkinci Yeni içinde belirli bir yeri ve etkinliği vardır."*[305] der.

Verdiğimiz bu bilgiler, Ece Ayhan'ın İkinci Yeni tarzında şiirler yazmaya yönelmesinde Gerçeküstücülüğün önemli bir etmen olduğunu; dolayısıyla Ayhan bağlamında İkinci Yeni'nin doğmasında daha çok Batılı kaynakların ve özellikle Gerçeküstücülerin etkisinin aranması gerektiğini göstermektedir.

Bu etmenle beraber Ayhan, kimi yazı ve söyleşilerinde İkinci Yeni'nin aynı zamanda kendisinden önceki şiire tepki olarak doğduğunu da söyler. Şaire göre, İkinci Yeni'nin ortaya çıkışındaki en önemli etmenlerden biri de, şiirimizin içine düştüğü bunalımdır. *Pazar Postası*'nda "İkinci Yeni İçin Ozanlar Ne Diyor?" başlıklı soruşturmaya bu konuyla ilgili şu yanıtı vermiştir:

---

[302] Ayhan, "Haklılığın İnadı", *Şiirin Bir Altın Çağı*, YKY, İstanbul, 1993, s. 135.
[303] Ayhan, "Kitap Kurtçukları", *a.g.e.*, s.71.
[304] Ayhan, "Maldoror'un Şarkıları", *a.g.e.*, s. 77.
[305] Ece Ayhan, "Dünya Gülü", *a.g.e.*, s. 79.

"Bu yır akımının ortaya çıkmasında, üç şıkta saydığınız nedenlerin üçünde de bir gerçeklik payı var. Ama asıl değerlendirebildiğim kadarı şu daha çok: bu yır, yırımızın içine düştüğü bir bunalımın itmesi ile oluşmuştur. Belki başlangıçta buradan devinmiştir."[306]

Bu görüşlere koşut biçimde o, Garip şiirini de asıl gerçeklikten; hatta toplumdan uzak, yapay bir şiir olarak niteler ve bu şiir hareketine tepkisini şu sözlerle ortaya koyar:

"Çağın büyüttüğü ve akıttığı bokulukların, düşürülmüş çocukların bir yeraltısına inmemiştir Orhan Veli. Ülkesinin us dışı lağımlarında, gömütlerinde yatmamıştır örneğin. Özel bir takvime göre ise, bir bin yılların şiirleri oralardadır, insanın her türlüsünden kalıtsız ve yırtık uzandığı. Çöp tenekeleri, catacombes'lar, kurutulmamış bataklıklar, yargılamalar, kovuklar ve zindanlar varken, o 'yaşama sevinci' ne oluyor arkadaş!"[307]

Şair, yukarıdaki satırlarında Garip şiirinin, içinde yaşadığı toplumun asıl sorunlarından habersiz olduğunu; hatta tam aksine yapay bir 'yaşama sevinci' temasını işleyerek yaşadığı çevrenin gerçeklerine ters düştüğünü belirtir. Bu durumda Ece Ayhan'ın yeni bir şiire yönelmesinde kendinden önceki şiirin tıkanması ve önceki egemen poetik çizgilere tepkisi de düşünülmelidir. Zaten İkinci Yeni de ona göre 'verili olan'a ve otoritenin, kendi deyimiyle 'sarışınlar'ın belirlediği her şeye karşı çıkma hareketinden başka bir şey değildir. Şu sözler, Ayhan'ın İkinci Yeni'yi verili olana bir **karşı çıkma** hareketi olarak değerlendirdiğini gösterir:

"Başlayan, gerçekte tam bir ayaklanmaydı. İlk kez soldan sağa yazılıyordu. Ayak basmamış bir ülkeye çıkanlar gibiydik âdeta. (...) Yapıtlardaki örneklere iyice bakılmalıdır. Tasarımlar uçurumlara dek götürülmüştür. Bir yandan da manyetofon'a, mobil'lere, dodekafoni'ye düşkündük."[308], *"Algılamaklar, imgelemeler değişsin is-*

[306] "İkinci Yeni İçin Ozanlar Ne Diyor?" (Yanıt veren: Ece Ayhan), *Pazar Postası*, S.5, 27 Ocak 1957.

[307] Ayhan, "Bir Resim Olarak Orhan Veli", *Dipyazılar*, YKY, İstanbul, 1996, s. 68.

[308] Ayhan, "Ece Ayhan'ın İkinci Yanıtı", *Dipyazılar*, YKY, İstanbul, 1996, s. 83.

tedik. Dil nerde kalır? Bu yüzden Atonal bir devrim olarak nitelendiriyorum ben olup bitenleri."[309]

Görüldüğü üzere Ece Ayhan İkinci Yeni'nin doğuşunda daha çok sanatın kendi değişim koşullarının rol oynadığını savunmakta, Asım Bezirci ve Attila İlhan'ın, "İkinci Yeni DP diktasının ürünüdür" savına şiddetle karşı çıkmaktadır. Bir söyleşideki şu cümleler, Ayhan'ın bu konudaki görüşünü açıkça ortaya koymaktadır:

"*Ama bir şiirin Demokrat Parti iktidarına sağlanışı ise gülünç yalnızca. Sorunlara hiç yaklaşamayışın insandaki anlatımı. Asım Bezirci ortaya attı galiba. Sonra Attila İlhan yineledi. Yinelenen şey kalırmış.*"[310]

Özetlersek, Ece Ayhan, kendinden önceki egemen şiir poetikalarının arklarından gelmeyen bir şairdir. Onun İkinci Yeni şiirine varmasındaki en önemli etken, Batı şiiridir; özellikle de geleneksel şiir anlayışlarına karşı çıkan Gerçeküstücülerdir. Düzyazı şiirin öncülerinden Aloysius Bertrand ve Comte de Lautréamont, atonal müzik, Gerçeküstücü sinemacı Luis Bunuel onu etkileyen başlıca sanatçılardır. Bu bakımdan Ece Ayhan bağlamında İkinci Yeni şiirinin doğuşunu DP baskısına bağlamak yanlıştır. Çünkü onun şiirleri hiçbir zaman toplumsal sorunlardan ve toplumdan kopuk değildir; aksine Ayhan, Türk şiirinde toplumsal sorunları en çok işleyen ve üstelik bu sorunlarla ilgili olarak en uçta yer alan muhalif bir şairdir. Bu bakımdan verili olan bütün şiir anlayışlarına karşı çıkmayı amaç edinen Ece Ayhan'ın yeni bir şiire yönelmesinde, biyografik olguların, dönemin toplumsal koşullarının ve şiirsel ortamının önemli bir payı olsa gerektir. Çünkü şairin poetik görüşlerinin odağında aslında 'verili olan'a ve 'otoritenin belirlediği' bütün şiir anlayışlarına karşı çıkmak vardır. Bu çerçevede Ece Ayhan, "sivil şiir" dediği İkinci Yeni tarzındaki şiire her türlü 'şiir iktidarı'na karşı çıkmak düşüncesiyle yönelmiştir denilebilir. Şiirlerindeki protest tavır da bunun en açık kanıtıdır.

---

[309] Ayhan, "Ece Ayhan'ın İkinci Yanıtı", *a.g.e.*, s. 84.
[310] Ece Ayhan, "Ece Ayhan Anlatıyor", *a.g.e.*, s. 73.

1933 yılında Diyarbakır'ın Ergani kasabasında doğan ve Ece Ayhan'ın *"Sezai Karakoç, 1955-56 yıllarında Ankara'da Muzaffer Erdost'un yönetiminde Pazar Postası haftalık gazetesi çerçevesinde oluşan ve bir görüşe göre de tarihimizde ilk kez 'parasız yatılılar'ın, taşra doğumluların, hiçbir zaman 'umran' görmemişlerin bir 'sıçrama'sı olarak özetlenebilecek İkinci Yeni Akımından önemli bir şairdir."*[311] diyerek İkinci Yeni'nin en önde gelen şairlerinden biri olarak gördüğü **Sezai Karakoç**, doğduğu coğrafya bakımından İkinci Yeni içerisinde en çok Cemal Süreya'ya yakındır. Cemal Süreya ile daha yakın ilişkiler kurmasında da, aynı bölgeden olmanın, bu bölgenin kültüründen beslenmenin payı düşünülebilir. Karakoç, çoğu yönüyle İkinci Yeninin diğer şairlerinden keskin çizgilerle ayrılır. Aslında ayrılık daha baştan yetiştiği kültürel çevre ve aile ortamından gelir. O, İlhan Berk, Cemal Süreya , Ece Ayhan, Turgut Uyar ve Edip Cansever'den farklı olarak, liseyi bitirinceye değin çocukluk ve gençlik yıllarını Ergani, Maraş ve Gaziantep'te geçirmiştir. Saydığımız diğer İkinci Yeni şairleri –İlhan Berk, Cemal Süreya, Ece Ayhan taşra kökenli olmalarına karşılık, ondan önce bir biçimde çocukluk veya gençlik yıllarında İstanbul'da bulunmuşlardır; bir anlamda büyük kente ve buradaki kozmopolit yaşama âşinadırlar. Ancak Karakoç, fakülte yıllarına değin duru bir Anadolu kültürü içinde yetişir. Dinsel inançlara ve geleneklere bağlı bir yaşamın sürdürüldüğü bir Güneydoğu Anadolu kasabasında ve aile ortamında geçen çocukluk, onun şiirinin en önemli kaynaklarından biridir. Kuşkusuz şiirlerindeki metafizik, dinsel ve folklorik öğeler, büyük ölçüde yetiştiği bu kültürel çevreden gelir. Nitekim kendisi de anılarında Anadolu'dan gelme bir şair oluşunun altını şu satırlarla çizer:

"Öyle, diğer bir çok yazar, şair gibi İstanbul'larda tanınmış yazar, bilgin, şair ya da devlet adamı (paşa vb.) bir aileden gelme

[311] Ece Ayhan, "Sıkı Bir Düşünür ya da Bir Uçbeyi", *Bir Şiirin Bakır Çağı*, YKY, İstanbul, 2002, s. 74.

olarak doğmadım. Anadolu'luyum; Güneydoğu Anadolu'danım. Ailemiz, halkımızın içinde diğer aileler gibi bir aile."[312]

Bu kültürel çevreye koşut biçimde, dinsel inançlara ve geleneklere bağlı bir aile ortamında yetişmesi, Karakoç'un dünya görüşünün ve dolayısıyla şiirinin oluşumunda önemli bir etkendir. Öyle ki babası, beş vakit namazını kılan, orucunu tutan, her ramazan hatim indiren "*dindar bir kişi*"[313]dir ve kış gecelerinde çocuklarına Gazavatnâmeler, Siyer-i Nebî gibi kitaplar okur. Okunan bu ve benzeri kitaplarda, genellikle İslâm tarihindeki ünlü kahramanların cenk hikâyeleri anlatılır[314]. Şair, ayrıca kendi kendine Osmanlı yazısını okumayı öğrenir ve ilkokul yıllarında Namık Kemal'in, Abdülhak Hâmid'in, Ziya Paşanın, Mehmet Âkif'in, Tevfik Fikret'in ve Ziya Gökalp'ın şiirleriyle tanışır[315]. İşte Karakoç'un şiirsel evreninin çocukluk dönemine ait temel öğe, bu dinsel ve geleneksel kültürdür.

Şair, ilkokuldan sonra ortaokulu Maraş, liseyi de Gaziantep'te 'parasız yatılı' olarak' bitirir. Dolayısıyla o da İkinci Yeni'nin 'parasız yatılı'larındandır. Ortaokul ve lise dönemi Karakoç'un kişiliğinin ve dünya görüşünün biçimlendiği yıllardır. Ortaokul yıllarında namazını kılması, dünya görüşünün kaynağında dinin ne ölçüde yer tutmaya başladığını göstermesi bakımından önemlidir[316]. Yine o yıllarda kendi kendine Arapça ve Farsça öğrenir. Attar'ın *Pendnâme*'si, Mehmet Âkif'in *Safahat*'ı, Arif Nihat Asya'nın *Kanatlar ve Gagalar*'ı, Namık Kemal, Ziya Paşa ve Ziya Gökalp okuduğu başlıca yapıt ve şairlerdir[317]. Bunların yanı sıra 1940'lı yılların baskılı ortamına karşın, yeni çıkmaya başlayan ve dinsel dergiler olan *Hakka Doğru, Tanrı Kulu, İslâmiyet* ve *Sebilürreşat*'ı, ulusçu nitelikteki *Orhondan Sesler, Altınışık, Kızılelma* gibi dergileri elinden geldiğince izler[318]. Kendisinin de belirttiği gibi daha çocuk dene-

[312] Sezai Karakoç, "Hatıralar", *Diriliş*, 8 Ağustos 1988, s. 11.
[313] Karakoç, "Hatıralar", *a.g.d.*, 21 Kasım 1988, s. 9.
[314] Karakoç, "Hatıralar", *a.g.d.*, 9 Ocak 1989, s. 9.
[315] Karakoç, "Hatıralar", *a.g.d.*, 16 Ocak 1989, s. 11.
[316] Karakoç, "Hatıralar", *a.g.d.*, 30 Ocak 1989, s. 12.
[317] Karakoç, "Hatıralar", *a.g.d.*, 13 Şubat 1989, s. 8.
[318] Karakoç, "Hatıralar", *Diriliş*, 6 Şubat 1989, s. 13.

cek yaşlarda din, onun yaşamında ve düşünce dünyasında önemli bir yer kaplamıştır. Nitekim bu eğilimini; "*Ama ben kutsal İslâmla ilgili ne bulsam okumak istiyordum.*"[319] sözleriyle belirtir. Yine bu eğilimleri dolayısıyla şiirlerinde önemli bir yeri olan Necip Fazıl Kısakürek'in dergisi *Büyük Doğu* ile tanışır. Bu dergi ve Kısakürek, Karakoç'un din odaklı dünya görüşünün oluşumunda ve şairliğinin ilk döneminde önemli izler bırakır. Gaziantep'teki lise yıllarında da *Büyük Doğu*'yu ve Necip Fazıl'ın yazılarını ilgiyle izler[320]. Büyük Doğu Cemiyetine üye olur[321]. Lise bittikten sonra da *Büyük Doğu* ile ilgisini sürdürür. İstanbul'da derginin idarehanesinde şair Necip Fazıl'la tanışır[322]. Karakoç, 1950'de Ankara Siyasal Bilgiler Fakültesine kaydolduktan sonra, Necip Fazıl ve Büyük Doğu Cemiyeti ile daha yakın ilişkiler kurar. Necip Fazıl her Ankara'ya geldiğinde Ulus'taki İstanbul Kıraathanesinde onu dinlemeye gider[323]. 1940'lı yılların ağır baskı içinde geçen yıllarında Necip Fazıl'ın düşünceleri ve *Büyük Doğu*'nun çıkışı, Cumhuriyet dönemindeki İslâmcı düşüncenin gelişmesinde önemli bir olgudur ve bu olgu, dönemin bir bölüm gençlerinde olduğu gibi Sezai Karakoç'un da düşünsel ve sanatsal evreninde derin izler bırakmıştır. Nitekim Karakoç, ilk şiirlerinde hem hece şiirinin sesi ve biçimiyle, hem dinsel ve metafizik özüyle üstadının izinde yürüyen bir şair gibidir. Lise çağlarında yazdığı ve Mehmet Leventoğlu takma adıyla *Büyük Doğu*'da yayımladığı "Sabır" başlıklı şiirde Necip Fazıl şiirinin sesi ve özü çok açıktır . Bu bakımdan Sezai Karakoç, diğer İkinci Yeni şairlerinden farklı olarak, her şeyden önce dinsel ve geleneksel kültür içinde yetişmiş, İslâmcı düşüncenin arkında gelişmiş, şairliğinin ilk döneminden itibaren Necip Fazıl'ın dinsel ve metafizik nitelikli poetikasını izlemiştir. Dolayısıyla hem düşünsel hem de poetik açıdan geldiği ark, diğer İkinci Yeni şairlerinden oldukça

[319] Karakoç, "Hatıralar", *a.g.d.*, 6 Şubat 1989, s. 13.
[320] Karakoç, "Hatıralar", *a.g.d.*, 7 Nisan 1989, s. 11-12.
[321] Karakoç, "Hatıralar", *a.g.d.*, 27 Mart 1989, s. 11.
[322] Karakoç, "Hatıralar", *a.g.d.*, 28 Nisan 1989, s. 9.
[323] Karakoç, "Hatıralar", *a.g.d.*, 19 Mayıs 1989, s. 5-8.

farklıdır. Bu bakımdan Karakoç'un İkinci Yeni'ye ulanış nedenlerini saptayabilmek için onu diğer İkinci Yeni şairlerinden ayrı değerlendirmek ve şu sorulara yanıt bulmak gerekmektedir: Şairliğinin ilk döneminden itibaren düşünsel ve poetik kaynakları oldukça farklı olan Karakoç'u, kendinden oldukça farklı olan diğer İkinci Yeni şairleriyle –bütünüyle aynı olmasa da- aynı poetik çizgide buluşturan asıl etmenler nedir? İkinci önemli soru da, onun şiiri hangi 'başkalık'ları nedeniyle İkinci Yeni içinde değerlendirilebilir?

Bu soruları yanıtlamadan önce Karakoç'un dinsel ve geleneksel kültür yanında, Batı kültürü ve sanatıyla kurduğu ilişkileri de gözden geçirmek gerekmektedir. Çünkü onun şiirleri bir yönüyle Müslüman Doğu'dan, diğer yönüyle de Batı'dan beslenmiştir. Ortaokul çağlarındayken Arapça ve Farsça öğrenen, *Pendnâme*'yi, *Mesnevî*'yi, *Hüsn ü Aşk*'ı ve Neffî'nin şiirlerini okuyan, düşünsel anlamda Necip Fazıl'ın ve *Büyük Doğu*'sunun izinde yürüyen Karakoç, daha bir lise öğrencisiyken kendi çabalarıyla Batı edebiyatından yapıtlar okumaya ve Fransızca öğrenmeye başlar. Anılarında belirttiğine göre "*Şekspir'in bütün tiyatrolarını, Duhamel'in bazı eserlerini, Andre Gide'in Dünya Nimetleri'ni, Verter'i ve daha birçok klasiği lise 1'den itibaren hızla...*"[324] okur. Stendhal'ın *Kırmızı ve Siyah*'ı, Proust, Choderlos de Laclos'un *Tehlikeli Alâkalar*'ı, Dostoyevski'nin *Karamazov Kardeşler*'i[325], J.J Rausseau'nun *Emile*'i bu dönemde okudukları arasındadır[326]. Bunun yanı sıra Fransızcadan küçük parçalar çevirir[327]. Fransızcaya ve Batı edebiyatına ilgisi fakülte yıllarında da artarak devam eder; *Grand Larousse du Vingtiéme Siécle, Dictionnaire de L'Academie Française* gibi ansiklopedi ve sözlükler yardımıyla Fransızcasını ilerletmeye çalışır; Fransız Kültür Merkezinden yararlanır[328]. Bu arada Verlaine ve

[324] Karakoç, "Hatıralar", *Diriliş*, 13 Mart 1989, s. 6.
[325] Karakoç, "Hatıralar", *a.g.d.*, 20 Mart 1989, s. 8.
[326] Karakoç, "Hatıralar", *a.g.d.*, 27 Mart 1989, s. 11.
[327] Karakoç, "Hatıralar", *a.g.d.*, 14 Nisan 1989, s. 11.
[328] Karakoç, "Hatıralar", *a.g.d.*, 19 Mayıs 1989, s. 5-6.

Mallarme gibi şairlerin şiirlerini okur[329]. O yıllarda Kızılay'da bulunan Millî Kütüphane, Karakoç'un sık sık gittiği, Fransızca dergileri, Dostoyevski ve Tolstoy'un yapıtlarını okuduğu bir yerdir[330]. 1953-54 yıllarında okuduğu başlıca şairlerse Saint-John Perse, Claudel, Apollinaire, Max Jacop, Jean Cocteau, Henri Michaux gibi Gerçeküstücülerdir[331]. Şair 1955'te çıkardığı *Şiir Sanatı* adlı dergide Apollinaire, Claudel, Prévert ve Guilievic'ten çeviriler yapar.

Bütün bunlar Karakoç'un Müslüman Doğu kültürü ve edebiyatı yanında, Batı edebiyatını ve modern Batı şiirini de izlediğini göstermektedir. Özellikle Apollinaire, Claudel, Max Jacop, Henri Michaux, diğer İkinci Yeni şairlerince de okunmuş şairler olması bakımından dikkati çeker. Dolayısıyla Sezai Karakoç'un şiirinde mistik karakterli Türk şiir geleneğinin etkileri yanında, modern Batı şiirinin izlerini de görmek olasıdır.

Bu bilgilerden sonra şairin 1950'li yıllarda hangi edebî çevrelerle ilişki kurduğu sorusunu yanıtlamaya çalışmak gerek. İlkin Karakoç'un sıkı bağlar içinde olduğu ve hem şiirsel, hem de düşünsel anlamda beslendiği ana kaynak kuşkusuz *Büyük Doğu* dergisi ve Necip Fazıl Kısakürek'tir. Bununla beraber başlangıçta şiirlerini bu dergide yayımlamaya cesaret edemez. Çünkü *Büyük Doğu* davasının dergisidir; onda sanat ve şiire çok az yer verilmektedir ve Karakoç kendisini ona lâyık da görmez[332]. Ancak kendi deyişine göre, çeşitli arkadaşları aracılığıyla kimi ilk şiirlerini *Hisar* dergisinde yayımlar. Bu dergide yayımlanan şiirleri "Rüzgâr" (*Hisar*, S.9-10, Ocak-Şubat 1951), "Monna Rosa" (*Hisar*, S.26, Haziran 1952) ve "İşaret" (*Hisar*, S.49, Mayıs 1954)'tir. Oysa Karakoç, o yıllarda şiir geleneğimizi muhafaza etmeyi amaçlayan; ancak Garip'in şiiri yozlaştırmasına ve Mavicilerin sosyalizm kaynaklı toplumsal gerçekçi anlayışına karşı durmanın dışında yeni bir şiir anlayışı ortaya koyamayan Hisarcılara pek de sıcak bakmaz. Bu yaklaşımını ve Hisarcılara yakın durmayışının nedenlerini şu satırlarında bulmak olasıdır:

[329] Karakoç, "Hatıralar", *a.g.d.*, 16 Haziran 1989, s. 8.
[330] Karakoç, "Hatıralar", *a.g.d.*, 11 Ağustos 1989, s. 10.
[331] Karakoç, "Hatıralar", *a.g.d.*, 18 Ağustos 1989, s. 10.
[332] Karakoç, "Hatıralar", *a.g.d.*, 26 Mayıs 1989, s. .

"O zamanlar çıkmakta olan Hisar'a gelince, ideolojik hiçbir yanının bulunmaması, sanatta da yeniye tepkiden ibaret kalması, onu tam benimsememe engel oluyor. İslâmın ve geçmiş edebiyatımızın sonsuz kaynaklarından yararlanma gibi bir gelenekçilik söz konusu değildi dergide. Sadece Orhan Veli akımına bir tepki olarak kalıyordu derginin fonksiyonu. Romantik şiirler yayınlanıyordu. Büyük bir yetenek atılımı görülmüyordu. Deneme mahiyetinde gönderdiğim bir şiir yayınlanmıştı ama, benim Hisarla kaynaşmam mümkün değildi."[333]

Şair, *"Ankara'da edebiyat dergisi olarak Hisar çıkıyordu. Ancak, sağcılık görüntüsüne rağmen onunla fikirce bağdaşmam mümkün değildi."*[334] sözleriyle de Hisarcıların şiir anlayışına neden sıcak bakmadığını açıklar.

Karakoç, o yıllarda hâlâ revaçta olan Garip'ten ise bütünüyle uzakta kalır. Kendisi de *"ben sevmezdim Orhan Veli'nin tarzını, tutumunu, yani akımını."*[335] sözleriyle bunu açıkça belirtir. Çünkü Garip Hareketi ona göre, mutlak değerleri inkâr ve reddeden, var oluşa açlığın açısından bakan, katı realizm ekolüdür, şiirsel geleneği reddeder, gerçekçilik bu şiirde sözde kalmaktadır, sütçü ve simitçiden bahsedişi de, onlara hep apartman dairesinden bakıp da içlenen bir burjuva çocuğunun duygulanmasından öteye gidemez[336], şairâneliği, lirizmi şiirden kovmak ister, düz anlatıma dayalıdır. İşte bu nedenlerle Karakoç, Orhan Veli akımını 'ruhça ve sanatça' kendisine çok yabancı bulur[337] ve bilinçli olarak bu şiiri atlar. Dolayısıyla şairin yeni bir şiire yönelmesinde Garip Hareketinin kısırlaştırdığı, beş duyuyla algılanabilen gerçekle sınırlandırdığı şiire bir tepki de yatar. Nitekim anılarında *Şiir Sanatı* adlı dergide Cla-

[333] Karakoç, "Hatıralar", *Diriliş*., 23 Haziran 1989, s. 7.
[334] Karakoç, "Hatıralar", *a.g.d*., 26 Mayıs 1989, s. 8.
[335] Karakoç, "Hatıralar", *a.g.d*, 7 Temmuz 1989.
[336] Turan Karataş, *Doğunun Yedinci Oğlu, Sezai Karakoç*, Kaknüs Yay., İstanbul, 1998, s.10-11.
[337] Karakoç, "Hatıralar", *a.g.d*., 23 Haziran 1989, s. 7.

udel, Prévert ve Guillievic'ten çeviriler yayımlamasının bir nedenini de "*Orhan Veli akımının kısırlaştırdığı şiir havasını, tekrar geniş lirik plana çekmek...*"[338] sözleriyle açıklar. Aslında Karakoç'un, Garip Hareketine ne dünya görüşü, ne de poetik anlayış bakımdan uymasına olanak vardır. Çünkü şiirde metafizik gerçeğin peşinde olan, geleneği modernize etmeyi amaçlayan bir şairin, beş duyuyla algılanan gerçeğin, günlük yaşamın ve 'alelâde'nin peşinde koşan, geleneği tümüyle yadsıyan Garip şiirine tepki göstermesi elbette doğaldır.

"Yağmur Duası", "Mona Roza", "Şehrazat", "Karaçay'ın Türküsü: Danseden İki Kardeş", "Kar Şiiri", "Şahdamar", "Karayılan" ve "Köşe", Karakoç'un 1951-1955 yılları arasında *Hisar*, *Mülkiye* ve *İstanbul* dergilerinde çıkan başlıca şiirleridir. Bu yıllar arasında şiirlerinin çoğunu yayımladığı bir başka dergi, "*Mehmet Kaplan'ın başyazarlığını ve bir bakıma da yönetmenliği yaptığı*"[339] *İstanbul*'dur. Karakoç, ideolojik anlamda bu dergiyle de fazla bağdaşamaz; ancak onu düşünce zenginliği ve yayımlanan şiirler bakımından *Hisar*'dan daha iyi bulur. Şairin bu dergiyle ilgili düşünceleri ise şöyledir:

"*... bu dergi, sanat ağırlıklı olmakla beraber, genel anlamda sağcı bir hava taşıyordu. Hisar'dan daha canlıydı. Fikir bakımından da daha zengindi. İdeolojik bakımdan beni tatmin etmiyordu. Bununla birlikte, ona şiirlerimi gönderdim. Göndermezsem herhalde şiir yazmamın devam edemeyeceğini şuuraltından hissetmiş olmam bunda etken olmuştur. (...) Şiirlerim arka arkaya yayınlandı dergide. (...) Hatır işi şiirler de yer alıyordu dergide. Yine de Hisar'dan ve o yıllarda İstanbul'da Abidin Mümtaz Kısakürek'in çıkardığı Türk Sanatı dergisinden iyiydi.*"[340]

Karakoç'un 1950'li yılların ikinci yarısından itibaren şiir ve yazılarını yayımladığı bir başka yayın organı *Pazar Postası*'dır. An-

[338] Karakoç, "Hatıralar", *a.g.d.*, 22 Eylül 1989, s. 10.
[339] Karakoç, "Hatıralar", *a.g.d.*, 11 Ağustos 1989, s. 12.
[340] Karakoç, "Hatıralar", *Diriliş*, 11 Ağustos 1989, s. 12.

cak *Büyük Doğu* idealine sahip şairin, sol görüşlü bir gazete olan Cemil Sait Barlas'ın *Pazar Postası*'na da sıcak baktığı söylenemez. Anılarında belirttiğine göre, şiirlerinin bu gazetede yayımlanması da ilkin kendi isteği dışında gerçekleşmiştir. Bu gazetede yayımlanan ilk şiiri olan "Balkon" (*Pazar Postası*, 25.08.1957) kendinden habersizce arkadaşı Cemal Süreya tarafından *Pazar Postası*'na verilmiştir[341]. Karakoç, "Balkon"un sol bir gazetede yayımlanmasını hiç de hoş karşılamaz ve tepkisini şu cümleleriyle dile getirir:

"*Değil Pazar Postası gibi sol bir dergide, sağcı görünen, fakat yine de fikir ayrılığı bulunan dergilerde bile şiirini yayınlatmayan benim Pazar Postası'nda görünmem, ilk anda bana bir facia gibi geldi.*"[342]

Bu satırlar, şairin o yıllarda *Pazar Postası*'na bakışını yansıtması bakımından önemlidir. Ancak Karakoç, 1957'nin Ağustos ve Eylül aylarında da *Pazar Postası*'nda görülür; gazetenin "Sanat-Edebiyat" sayfasında "Deniz" (*Pazar Postası*, 29.09.1957), "Yoktur Gölgesi Türkiye'de" (*Pazar Postası*, 29.09.1957), "Sabun" (*Pazar Postası*, 27.10.1957), "Festival" (*Pazar Postası*, 9 Mart 1958), "Kutsal At" (*Pazar Postası*, 23 Mart 1958) vd. başlıklı şiirleri yayımlanır. Bununla da kalmaz, aynı gazetede "Pergünt Üçgeni" (*Pazar Postası*, 20.10.1957), "Pergünt Piramidi" (*Pazar Postası*, 24.11.1957), "Pergünt Heykeli" (*Pazar Postası*, 01.12.1957), "Şiirde İnsan" (*Pazar Postası*, 29.12.1957) başlıklı yazıları çıkar. Şair, 1958'de de kimi poetik yazılarını ve şiirlerini *Pazar Postası*'nda yayımlar. Hatta bu yıl Edip Cansever'in *Yerçekimli Karanfil* adlı şiir kitabı üzerine yayımladığı "Bir Materyalist Şiir" (*Pazar Postası*, 27 Nisan 1958, 4 Mayıs 1958)) başlıklı yazısı nedeniyle tartışmaların çıkmasına neden olur. Sezai Karakoç'un bu eleştirisi üzerine *Pazar Postası*'nda çıkan yazılar ve kendisinin bunlara verdiği yanıtlar şunlardır:

[341] Karakoç, "Hatıralar", *a.g.d.*, 08 Aralık 1989, s. 7.
[342] Karakoç, "Hatıralar", *a.g.d.*, 08 Aralık 1989, s. 7.

Ülkü Tamer "Karakoç'un Yanıldığı" (*Pazar Postası*, 13 Temmuz 1948), Sezai Karakoç "Tilki" (*Pazar Postası*, 10 Ağustos 1958), "Halis Acarı "Bir Materyalist Şair" (*Pazar Postası*, 17 Ağustos 1958), Cemal Süreya "Şiiri Unutanlar" (*Pazar Postası*, 24 Ağustos 1958), Ülkü Tamer "Karakoç Kendine Karşı" (*Pazar Postası*, 24 Ağustos 1958), Hüseyin Cöntürk "Bir Eleştirel Usul" (*Pazar Postası*, 31 Ağustos 1958), Sezai Karakoç, "Varan üç: Mösyö İstatistik" (*Pazar Postası*, 19 Ekim 1958), Metin And "Dışarıdan Birisi" (*Pazar Postası*, 26 Ekim 1958).

Şairin *Pazar Postası*'nda yayımladığı en son yazı Attila İlhan'a karşı yazılan "Sorumlu" (*Pazar Postası*, 2 Kasım 1958) başlıklı eleştiridir.

Bütün bunlar, Sezai Karakoç'un her ne denli dünya görüşü bakımından bağdaşmasa da İkinci Yeni'nin harekete dönüşme aşamasında diğer öncü şairlerle beraber *Pazar Postası*'nda yer aldığını ve en azından biçim bakımından aynı başkalıkta buluştuğunu ve kimi kez aynı poetik savunma alanını paylaştığını göstermektedir.

Görüldüğü üzere Sezai Karakoç, şairliğinin ilk döneminde *Hisar* ve *İstanbul* gibi dergilerde şiir yayımlamakla beraber, bu dergilerin yansıttığı dünya görüşü ve şiir anlayışıyla uyuşamamaktadır; çünkü her şeyden önce kendisiyle bu dergiler arasında ideolojik anlamda bir ortaklık bulamaz ve şiirleri hem öz, hem de dil, söylem ve biçimce özellikle Hisarcılar tarafından yadırganır[343]. Onun şiiri ne özce, ne de dil ve biçimce Hisarcıların anlayışına uyar. Çünkü o, daha baştan beri dinsel ve metafizik bir özün peşindedir; bu anlamda geleneğe yönelmenin gerekliliğini görmüştür; ancak 'gelenekçi' değil 'yenilikçi'dir; yeni bir dil ve biçimin ardındadır. Dil ve biçimce modern Batı şiirini izler. Şairin yöneldiği gelenek ise, ulusal sınırları da aşan dinsel bir uygarlık temeline dayanır. İşte bu nedenlerle yalnızca Garip şiirine veya Mavicilere tepki göstermekten öte-

[343] Şairin anılarında belirttiğine göre "Köpük" adlı şiiri Hisarcılar, özce 'gerici', biçimce 'ilerici ve modern' bulduklarından yayımlamamışlardır. Bkz. Sezai Karakoç, "Hatıralar", *Diriliş*, 23 Haziran 1989, s. 8.

ye geçemeyen, yeni bir şiire ulaşma yeteneğine sahip bulunmayan, esas itibariyle ulusal kaynaklarla sınırlandırılmış geleneği 'muhafaza' amacı güden Hisarcılarla anlaşamaz. Karakoç'un amacı, geleneği âdeta müze vitrinlerinde hayranlıkla seyreder gibi 'muhafaza ve müdafaa etmek' değil, 'diriltmek', yaşatmaktır. Hisarcılarla, hatta *İstanbul* dergisi çevresiyle çok yakınlaşamamasının nedenlerini bu noktalarda aramak gerekir. Ancak ilk şiirlerinde Necip Fazıl'ın sesinin peşinden giden, "Rüzgâr", "Yağmur Duası" ve "Mona Roza"nın ilk üçünü heceyle yazan şair, hece ölçüsüne dayanan bu sesin Necip Fazıl'la son bulduğunun da farkındadır. Ona göre aruz, Mehmet Âkif ve Yahya Kemal'le, hece de –halk şiiri dışında- Necip Fazıl'la ömrünü tamamlamıştır[344]. Bu nedenle Karakoç, ilk şiirlerini heceyle yazmasına karşın, dünya şiirinin akışından kendisini hariç tutamayarak serbest şiire geçer[345]. Kendisinin de altını çizerek belirttiği gibi üçüncü "Mona Roza"da heceden serbest şiire geçiş oldukça belirgindir[346]. Bundan sonra şair yine Necip Fazıl'ın "Poetika"sında işaret ettiği 'metafizik öz'ün izini sürmeye devam etmekle beraber; onun etki alanı dışına çıkmakta, öncelikle dil, söylem ve biçimce Kısakürek'ten ayılmaktadır. Hatta bu ayırım daha sonra giderek 'öz'de de iyice hissedilir. Necip Fazıl, poetikasında her ne denli metafiziği işaret ederek Türk şiirinde büyük bir atılım yapmışsa da, şiiri metafizikle fizik arasında gider gelir; hatta onun şiirinde fizikle metafizik arasında gidip gelen bir insanın tereddütleri ve hafakanları ağır basar. Daha açıkçası Kısakürek'in şiirlerine metafizikle fizik, akılla kalp arasında kalmış, mistisizmi bir türlü içselleştiremeyen bir insanın bunaltısı ve hafakanları egemendir. Oysa Karakoç, üstadının işaret ettiği metafizik ve mistik dünyaya özgü dingin bir şiir söyler. Şairin ilk dönemine ait "Rüzgâr" (*Hisar*, Ocak-Şubat 1951) ile yeni bir şiire yöneldiği döneme ait "Deniz" (*Pazar Postası*, 29 Eylül 1957) başlıklı şiirleri peş peşe okundu-

[344] Karakoç, "Hatıralar", *a.g.d.*, 23 Haziran 1989, s. 8.
[345] Karakoç, "Hatıralar", *a.g.d*, 23 Haziran 1989, s. 8.
[346] Karakoç, "Hatıralar", *a.g.d.*, 23 Haziran 1989, s. 8.

ğunda Necip Fazıl'a özgü sesten uzaklaştığı öncelikle yeni bir ses ve dile ulaştığı hemen hissedilmektedir:

Rüzgâr

"Uçurtmamı rüzgâr yırttı dostlarım!
Gelin duvağından kopan bir rüzgâr.
Bu rüzgâr yüzünden bulutlar yarım;
Bu rüzgâr yüzünden bana olanlar...

O ceviz dalları, o asma, o dut,
Gül gül, mektup mektup büyüyen umut:
Yangından yangına arta kalan put;
Muhabbet sürermiş bir rüzgâr kadar."[347]

Deniz

"Balkona çıkarız geceleri
Denize bakarız uzun uzun
Görmek için gözlerini
Ta uzaklarda yaşıyan annemizin

Odada bir ses havagazı
Bu ne uzun havagazı
Kaybolan denizi
Ölenlerin ve ölmeyenlerin

Konuşmuyoruz
Kelimelerini aldı gitti
Aramızda büyüyen suda
Unutarak ellerini

[347] Sezai Karakoç, "Hatıralar", *Diriliş*, 26 Mayıs 1989, s. 6.

Belimiz eğik ve ışıklı
Gün doğarken suda
Ve çocuklar suya inen
Üzgün incir yaprakları"[348]

Bu örneklerden de anlaşılacağı gibi Karakoç da, özce değil ama, dil ve biçimce İkinci Yeni tarzına yakın 'başka' şiirler üretmeye başlamış ve İkinci Yeni'nin poetik arkına 'metafizik öz'ü yansıtan 'özgün' bir şair olarak dahil olmuştur. İşte o, -ayrı tutulacaksa- ancak asıl bu dinsel ve metafizik özle İkinci Yeni'den ayrı tutulabilir; bununla beraber dil, ve biçimce onlara yaklaştığı söylenebilir; ancak dili ve anlamı alt üst etmede diğer kimi İkinci Yeni şairleri denli aşırılıklara kaçmaz. Hatta anılarında Ece Ayhan için söylediği şu sözler, Karakoç'un çoğu İkinci Yeni şairinin benimsediği rastlantısallığa, söz dizimini bozmaya, sözcüklerin yerleriyle oynamaya hiç de sıcak bakmadığını göstermektedir:

"*Ece Ayhan da bu yıllarda Mülkiye'ye geldi. Ece Ayhan hep gazinoda arkadaşlarıyla oturur, şiirini âdeta onlarla birlikte yazardı. Her mısraını, her kelimeyi, sanki bir matematik sorununu ya da bir satranç durumunu tartışıyorlarmış gibi arkadaşlarıyla konuşur görünüyordu. Bazen bir kelimeyi bir yerden kaldırıp öbür yana alırlardı. (...) Evet, çay kaşığı, çay bardağı, sigara tablası neyse ve nasıl masada, gayri ihtiyarî bir yerden alınıp öbür tarafa konuyorsa Ece Ayhan ve arkadaşlarınca mısralar ve kelimeler de rahatlıkla yer değiştiriyorlardı. Kapalı Çarşı, Çapalı Karşı oluyor; Bilmem ne bakışlı kara kedi, Bakışsız Bir Kedi Kara oluyordu. Ve yine kelimeler üzerinde oynanarak, Apaş Paşa oturdu şapa gibi mısralar yazılıyordu.*"[349]

Aslında Sezai Karakoç'un İkinci Yenicilerle buluştuğu ortak nokta yalnızca biçimdir. Nitekim kendisi de "*benim İkinci Yeniyle ilgim, aynı dönemde şiir yazmam, belki biçim bakımından bazı or-*

[348] Karakoç, "Deniz", *Pazar Postası*, 29 Eylül 1957, s. 6.
[349] Sezai Karakoç, "Hatıralar", *Diriliş*, 8 Eylül 1989, s. 12.

tak yanların bulunmasından ibaretti."[350] diyerek İkinci Yeniyle ilgisinin yalnızca biçim bakımından kurulabileceğini söyler. Buna karşın Karakoç, metafiziğe odaklı poetikasıyla İkinci Yeni şairlerinden bütünüyle ayrılır. Görüleceği üzere İkinci Yeni şairlerinin çoğu, özellikle dille oynayarak, söz dizimini bozarak, alışılmamış bağdaştırmalar, benzetmeler, deyim aktarmaları, dilsel sapmalar, şaşırtmacalar yaparak, alışılmış imge kurgusunu, algılama biçimini ve gerçek düzenini yıkma çabasındadırlar. Ancak bu şairlerin çoğu, algılama biçimini yıkmayı başarmakla beraber, şiirlerinde yeni bir gerçek kuramazlar; ya da kursalar bile bu kurdukları gerçek de 'verili olan'ın türevinden başka bir şey değildir. Kısacası Karakoç dışındaki İkinci Yeni şairlerinin çoğu, Ece Ayhan'ın 'algı ortalaması' dediği kavrama biçimini alt-üst etmiş; ama bu alt-üst edişten yeni bir dünya, yeni bir gerçek çıkaramamıştır. Çünkü yine yadsıdıkları gerçeğin içinde kalmışlardır. Yaptıkları sadece 'algılama ortalaması'na başkaldırmak, bu algılama biçimini alt-üst ederek yıkmaktır. Oysa Karakoç, beş duyuyla algılanan gerçeğin dışına çıkar ve yeni bir gerçek kurar; neo-realizm dediği aslında metafizik gerçekten başka bir şey değildir. Onu İkinci Yeni'ye yaklaştıran en büyük neden, verili gerçeği yadsımak olabilir; ancak Karakoç, asıl metafiziğin peşinde koştuğu için İkinci Yeni'den bütünüyle farklıdır. Bu durumda başta sorduğumuz "Şairliğinin ilk döneminden itibaren düşünsel ve poetik kaynakları bütünüyle farklı olan Karakoç'u, diğer İkinci Yeni şairleriyle –bütünüyle aynı olmasa da- aynı poetik çizgide buluşturan asıl etmenler nedir?" ve "Onun şiiri hangi 'başkalık'ları nedeniyle İkinci Yeni içinde değerlendirilebilir?" sorularının yanıtı şöyle verilebilir:

Sezai Karakoç, verili gerçeği, alışılmış algılama biçimini, buna dayalı poetikaları –ki bu poetikalar Tanzimat'tan itibaren öne çıkan pozitivist felsefenin ürünü 'söze ve duyusal gerçeği yansıtmaya dayalı' egemen poetikalardır- yadsıma konusunda İkinci Yenicilerle

[350] Karakoç, "Hatıralar", *a.g.d.*, 8 Aralık 1989, s. 8.

ortak noktada buluşur; ancak o, yadsıdığı duyusal gerçeğin karşısına mistik felsefenin benimsediği 'metafizik gerçek'i koyarak kuşakdaşlarından tümüyle ayrılır. Karakoç dışındaki İkinci Yeniciler, alışılmış algılamanın dışında başka bir gerçekliğin varlığını fark etmişlerdir –aslında bu nedenle 1950'li yıllarda Toplumcu Gerçekçilerin ve Toplumsal Gerçekçilerin boy hedefi hâline gelirler-; işte bu fark ediş sonucunda şiirlerinde özellikle dille oynayarak duyusal algılamayı bozarlar; ama yalnızca bozar ve alt-üst ederler. Oysa Karakoç, benimsediği felsefenin 'gerçek'ini bilmektedir; amacı alt-üst etmek değildir, aksine varolduğuna inandığı bu gerçeğe ulaşmak, yeni bir dil ve biçimle bu Gerçek'i yansıtmaktır. Tabii ki, onun varmak istediği gerçeğe akıl ve mantıkla ulaşılamaz. Bu, mistik felsefenin ana ilkelerinden biridir. Karakoç da bunun farkındadır. O, büyük olasılıkla asıl bundan dolayı; yani İkinci Yenicilerin akıl üstü ve mantık dışı eğilimleri, şiirde akıl ve mantığı devre dışı bırakma istekleri nedeniyle, bu şiirsel değişime sempati ile yaklaşmış olmalıdır. Ayrıca söz konusu şairlerin çoğu, şöyle ya da böyle modern Batı şiirinden –özellikle Gerçeküstücülerden- etkilenmişler; en azından dil, söylem ve biçim bakımından onlara öykünmüşlerdir. Karakoç da Batılı kaynaklar bakımından bu etkilenmenin içindedir. O hâlde Sezai Karakoç'u İkinci Yeni arkında buluşturan asıl neden, o yıllarda da yürürlükte olan **egemen gerçeklik anlayışına; dolayısıyla o yılların egemen poetikalarına tepki**dir. Bu tepki, genel anlamda Garipçilerin ya da Toplumcu Gerçekçilerin poetikalarına yönelik eleştirilerde kendini gösterir. Özellikle İlhan Berk ile Ece Ayhan'ın yazı ve söyleşilerinde bu tepkiyi açıkça görmek olasıdır. Karakoç, tepki konusunda ve biçimsel yeniliklerde onlarla birleşir; ancak amaç konusunda apayrı bir yoldadır. Çünkü onun amacı, dinsel ve metafizik bir gerçekliktir. Bundan dolayı Sezai Karakoç'un şiiri, -eğer illâ da İkinci Yeni içinde değerlendirilecekse- İkinci Yeni'nin metafizik boyutlu kolu[351] olarak değerlendirilebilir.

[351] Ahmet Ada, "İkinci Yeni ve Monna Rosa", *Virgül*, Şubat 1999, s. 17.

Bütün bu değerlendirmelerden sonra şöyle bir sonuca varılabilir:

Ece Ayhan'ın saptamasıyla "... *hemen hepsi de parasız yatılı ve taşra çocukları...*"[352] olan İkinci Yeni şairleri, kendi aralarındaki kimi farklılıklara karşın esas itibariyle verili şiire, verili dile, verili gerçeğe, verili düşünceye, verili tarihe, verili imgeleme, alışılmış kavrayış biçimine ve 'algı ortalaması'na başkaldırmışlardır. Bu başkaldırının özünde, kendilerinden önceki egemen şiir anlayışlarına; dolayısıyla egemen politikanın Tanzimat'tan sonra kültürü ve doğal olarak şiiri, kendine uygun bir tarzda biçimlendirmesine de bir tepki vardır. Gerçekten de Tanzimat'tan sonra Türk şiiri, genelde egemen politikanın güdümünde yalnızca 'söze/anlama/iletiye dayalı' bir 'araç' olarak görülmüştür. Gerçi kimi kez de egemen politikaya muhalefet için kullanılmışsa da, sonuçta şiir bir düşünsel 'araç' olarak kullanılmaya mahkûm edilmiştir. Bu egemen poetikalar, yanlış bir biçimde şiirin yalnızca 'izlek/bildiri' düzeyindeki oluşum basamağını göz önüne almış, yüzey yapı (dil) basamağını göz ardı etmiştir. İşte İkinci Yeni şairleri otoritenin belirlediği 'izlek/bildiri' işlevi öne çıkan bu şiir anlayışına tepki göstermiş; önceki şiirde ihmal edilen yüzey yapı (dil)ya önem vermiş, aynı zamanda verili şiiri; dili, düşünceyi, tarihi, kavrayış biçimini alt üst etmiş, şiirdeki 'öz'ü de değiştirmiş ve yeni bir gerçek peşine düşmüşler, en azından alışılmış gerçekliğin dışında başka bir gerçekliğin de var olduğuna işaret etmişlerdir. Dolayısıyla Sezai Karakoç'un bu şiir hareketi için neo-realist demesi oldukça yerinde bir saptamadır. Çünkü İkinci Yeni şairleri, o zamana değin geçerli olan bir şiiri, dil, biçim ve içerik bakımlarından bozmakla kalmazlar; aynı zamanda yeni bir şiir, yeni bir gerçek yaratmaya girişirler. Sezai Karakoç dışındakiler, yaratmaya çalıştıkları yeni gerçeği yine yadsıdıkları ya da deforme ettikleri gerçeğin içinde kalarak kurma uğraşındadırlar. Oysa Karakoç, metafizik bir gerçeğin peşindedir. Bu noktada Sezai

[352] Ece Ayhan, "Pazar Postası ve Mahşerin Dört Atlısı", *Bir Şiirin Bakır Çağı*, YKY, İstanbul, 2002, s. 22.

Karakoç ile diğer İkinci Yeni şairleri arasında önemli bir ayrılık varsa da, bu şiirin dili, söylemi, biçimi, mantığı, anlam anlayışı; kısacası gerçek tanımı, gerçeğe bakışı ve gerçeği yansıtma biçimi öncekilerden oldukça farklıdır.

Bu bilgilere göre İkinci Yeni'nin doğuşundaki ana etmenlerden ilki, kimilerinin ileri sürdüğü gibi DP döneminin toplumsal/siyasal baskısı değildir; aksine o güne değin süregelen egemen poetikaların gerçeklik anlayışına, dili kullanımına, biçim tarzına gösterilen tepkidir. Daha açıkçası İkinci Yeni, siyasal baskıdan kaçan değil, tersine verili dile, akla, tarihe, düşünceye, alışılmış algılama biçimine karşı çıkarak siyasal veya sanatsal vb. iktidarın her türlüsüne başkaldırmışlardır. İktidarın aracı olmayı kabul etmemek, onun dilini kullanmamak, alışılagelen şiiri yadsımak toptan bir iktidara başkaldırmak demektir. Bu bakımdan İkinci Yeni'nin doğuşunu yalnızca DP iktidarına bağlamak oldukça sığ bir yaklaşımdır.

İlhan Berk'in Toplumcu Gerçekçiliği, Edip Cansever ve Turgut Uyar'ın Garip şiirini, yine Turgut Uyar'ın Ulusçu/hececi şiiri, Sezai Karakoç'un hececi şiirin biçim özelliklerini terk etmesi, bu tepkinin; söz konusu şairlerin başlangıçta izledikleri önceki poetik yolları yetersiz gördüklerinin en açık işaretidir. Nitekim bu şairlerin hemen hepsi, çeşitli yazılarında veya söyleşilerinde, başlangıçta izledikleri, ancak daha sonra bıraktıkları poetikaları terk etmelerinin nedenini, onların yetersizliğine bağlamaktadır. O hâlde İkinci Yeni, dönemin toplumsal ve siyasal koşullarının değil, Tanzimat'tan beri süregelen egemen düşüncenin ve şiirsel koşulların ürünüdür. Bu şiirsel devrimde, modernizme başkaldıran Gerçeküstücü akımın büyük etkisi olduğu yadsınamaz.

Önceki poetikaları yıkmak ve yeni bir şiir kurmak için İkinci Yenicilerin yöneldikleri en önemli kaynak, Batıdaki Gerçeküstücülerdir. Onlar, duyusal organlarla algılanan gerçek dışında, düşlenebilecek şeylerin de gerçek alanına girebileceklerini savundular. Böylece, alışılmış gerçeklik evreninin dışında, bilinçaltını, bilinçdışını ve düşü keşfettiler. Gerçeküstücülerin akıl ve mantığı devre dışı bırak-

ma çabaları, serbest çağrışıma, bilinçaltının sağaltılmasına, bilinçdışının sınırsız dünyasına ve rastlantısallığa dayalı bir şiir kurmaya çalışmaları, biçimde koşuk şiir anlayışını yıkmaları; hatta şiirin en önemli birimi dizeyi alışılmış çerçevenin dışında kullanarak 'düzyazı şiir' yazmaları pek çok İkinci Yeni şairini etkilemiştir. Aloysius Bertrand, Lautréamont, Mallarmé, Paul Claudel, Saint-Pol Roux, Pierre Reverdy, Saint-John Perse, Max Jacob, Antonin Artaud, E.E Cummings, Dylan Thomas, Paul Eluard, Henri Michaux, René Char, etkilendikleri ve adlarını sıkça andıkları başlıca şairlerdir.

Bu şiir hareketinin doğmasındaki üçüncü en önemli etmen ise, Türkiye'de 1940-1950'li yıllarda görülen toplumsal değişmelerdir. Yukarıda verilen bilgiler anımsanırsa İkinci Yeni şairlerinin çoğu, çocukluk ve gençlik dönemlerini 1930-1950'lı yıllar arasında geçirmişlerdir. Dolayısıyla onlar, imparatorluktan ulus devlete, Doğudan Batıya, Saltanattan Cumhuriyete geçişin yarattığı kültürel ikilemi, 1940'lı yıllarda İkinci Dünya Savaşı'nın neden olduğu ekonomik krizi, toplumsal baskıyı, köy yaşamından kent yaşamına, tarım toplumundan sanayi toplumuna, kapitalistleşmeye geçişin yarattığı toplumsal ve bireysel sorunları, geleneksel değerlerle modern değer ve düşünceler arasında kalmanın neden olduğu bunalımı –az ya da çok- yaşamışlardır. Daha da önemlisi söz konusu şairlerin hepsi, yeni bir otoritenin belirlediği, biçimlendirdiği ya da egemen olduğu toplumsal ve kültürel bir ortamda –şiirsel ortamda da- yetişmişlerdir; hatta onlar, Atatürk devrimleriyle yetişen ilk sanatçı kuşağındandır. Dikkat edilirse, İkinci Yeni Hareketi'nin özünde kendilerinden önceki poetikalara topyekün bir başkaldırma ve alışılmış şiirin bütün yapısını alt-üst etme çabası öne çıkar. İşte bu, otoriteye ve onun biçimlendirdiği poetikalara başkaldırmaktan başka bir şey değildir. Çünkü 1950'li yıllarda çok partili yaşama geçişle beraber, toplumsal/siyasal otoritenin gücü bir nebze zayıflamış; şairler verili poetikanın ve otoritenin güdümünün dışında bir poetika aramaya koyulmuşlar; daha da açıkçası egemen politikanın 'aracı' olmaktan çıkarak 'özerk', Ece Ayhan'ın deyişiyle 'sivil' bir

sanatçı olmanın gerekliliğini görmüşlerdir. Tabiî bunda, İkinci Yeni şairlerinin çoğunun yoksul, taşra kökenli, çocukluklarını babadan veya anadan yoksun olarak geçirmiş, aile yaşamlarında büyük acılarla karşılaşmış olmalarının payı da düşünülmelidir. Bunun sonucundadır ki, Ece Ayhan politik ve poetik otoritenin belirlediği her şeye, onların araçlarını bozarak karşı çıkar; kendi deyişiyle 'sarışınların yazdığı şiir'i yıkmak ister; bunun için alışılmış dil, anlam, imge ve biçim düzenini bozar; bunu tarihte de yapar; kendi deyişiyle yine 'sarışınlar'ın, yani iktidarın yazdığı tarihe başkaldırır, tarihi sorgular, 'orta ikiden ayrılmak zorunda kalmış çocuklara' şiirler yazar, bedenini satarak geçinen Çanakkaleli Melahat'i bir onur abidesi olarak görür; kısacası onunki sorgulayıcı ve protest bir şiirdir, bunun bir nedeni de saydığımız toplumsal ve biyografik olgulardır. Turgut Uyar, 1950'li yıllardaki toplumsal değişmeyi, kentleşme ve kapitalistleşmenin insan ruhunda yarattığı bunalımı, doğadan ve geleneksel yaşama biçiminden kopuşun şokunu, kent insanının yalnızlığını çarpıcı biçimde dile getirir. Onun şiirlerinde kentin kalabalıkları, yapaylığı, kirli ve sahte ilişkileri, yorucu ve yıpratıcı yaşamı içine hapsolmuş bireyin bunaltısı, yalnızlığı, doğaya dönme arzusu geniş yer tutar. Bu bakımdan Uyar'ın şiirleri, 50'li yıllarda hızlanan kentleşmeyi ve bunun doğurduğu toplumsal/bireysel şoku yansıtan lirik bir ayna gibidir. Karakoç ise, egemen politika ve poetikaya karşı çıkışını, metafizik gerçeğe ve dinsel nitelikli bir uygarlık geleneğine yönelerek gösterir. Amacı, inandığı 'Gerçek'i sanatsal düzlemde 'diriltmek'tir. Cemal Süreya, otoriteye başkaldırışını genellikle humoura ve şaşırtmacalara başvurarak yapar, bir şiirde sürpriz çıkışlarla âniden ana izleğin yolundan ayrılır ve aynı şiirde değişik tonlar kullanır, böylece alışılagelen okur rahatlığını sarsar, algılama biçimini ve mantığı şaşırtır, inceden inceye alay ederek otoriteden hıncını alır. Artık okur, bu yeni şiiri eski şiirin mantığıyla kavrayamaz, rahat değildir; çünkü yeni şiir bilmece gibidir, doğrusal bir çizgide ilerlemez, sonu önceden kestirilemez, tonalite aniden değişebilir, Ece Ayhan'ın deyişiyle 'sıkı'dır, doğa ve

nesnelerle bağını zayıflatmıştır; hatta koparmak ister, daha önce hiç tanımadığı bir alanı; bilinçdışını ve bilinçaltını topraklarına katmıştır. Doğal olarak bu şiir, bilindışının ve bilinçaltının diliyle konuşur. Okur, daha önce karşılaşmadığı bu yabancı ülke (bilinçdışı, düş) ve tanımadığı bilinçdışı dili karşısında afallamıştır.

İKİNCİ BÖLÜM
İKİNCİ YENİ ŞİİRİ

A. İkinci Yeni Hareketi'nin Türk Şiirine Getirdiği Yenilikler

Bir önceki bölümde, İkinci Yeni Hareketi'nin tarihçesi; doğduğu toplumsal/siyasal ve edebî ortam ile doğuş nedenleri üzerinde durduk. Bu bölümde ayrıntıya inmeden İkinci Yeni şiirini inceleyecek, İkinci Yeni'nin pratikte Türk şiirine getirdiği yenilikleri saptamaya çalışacağız. Çünkü İkinci Yeni ile birlikte Türk şiirinin büyük bir değişime uğradığı hep söylenegelmiştir. Önceki bölümde de İkinci Yeni'nin 'kendinden önceki şiir'e karşı bir hareket olduğu, öncülerin 1954'ten itibaren 'başka' şiirler yazarak Türk şiirini değiştirdikleri belirtilmiştir. Bu bölümde şiirdeki değişimi pratikten örnekler vererek sunmaya çalışacağız. Sonuçta bunlar, daha sonraki bölümlerde pratikle poetikanın birbiriyle ne ölçüde uyuştuğunu görmemize de olanak sağlayacak.

A.1. Şiir Dilinin Değişmesi

İkinci Yeni, Türk şiirini temellerinden sarsan, alışılagelen şiir anlayışını kıran bir şiir hareketidir. Özde bu hareket, evrene bakış, algılama ve düşünme biçimi, dil mantığı ve şiir biçimi bakımından önceki şiirle bir hesaplaşma ve hatta alışılageleni yıkma niteliğiyle öne çıkar. Bu bakımdan İkinci Yeni, Türk şiirinin değişmesinde ve modernleşmesindeki –daha doğrusu modernizmin duyularla sınırlı

gerçeklik anlayışına tepki anlamında- en önemli kırılma noktalarından biridir.

Edebiyatın asıl malzemesi dildir. Dil, her şeyden önce bir algılama ve bu algıları dışa vurma aracıdır. Bu bakımdan dil, algılama biçimini yansıtan bir ayna gibidir. Dolayısıyla algılama biçiminin değişmesi doğrudan dile yansır; çünkü algılama biçimi değişince doğal olarak dil de değişir. Aslında insanda iki türlü algılama biçimi vardır. Bunlardan ilki duyusal algılama, ikincisi ise sezgisel veya duygusal algılamadır. Duyusal organlara bağlı olarak çalışan algılama, nesnel gerçeklik tanımına uygun bir dil doğurur. Bu, doğa ve nesneye doğrudan bağlı, onları 'yansıtma' işlevi gören akıl ve mantığın dilidir. Akıl ve mantığın dili, duyusal algılamanın doğurduğu bir dildir. XX. yüzyıl başlarından itibaren ise, 'görecelik (relativité)' kavramıyla beraber 'somut ve tek gerçek' anlayışı sarsılır ve bu durum, aklın ve onun doğurduğu dilin egemenliğini de yıkar. İşte bu, Rimbaud, Lautréamont ve Mallarmé gibi şairlerin kullanmaya başladıkları bilinçdışı dilidir. Bu yeni dil, resimde Kandinsky'de, müzikte Schoenberg'de görülür. Bilinçdışının dili, sezgiseldir, duyusal algılamanın sınırlarını aşar ve kurallarını yıkar; söz dizimi, imgelem bu dilde sınır tanımaz, alt üst olur; çünkü söz konusu dil, doğa ve nesnelerle bağlarını koparmıştır. İşte bu, mantık dışı dildir. Şiir de bir çeşit algılama biçiminin özel bir dille dışavurumudur aslında. Şairin, algıladıklarını ifade etmek için kullanabileceği tek araçtır dil. Bu bakımdan Claude Lévi Strauss, "*Nasıl ressam eşyayla karşı karşıyaysa, şair de dille karşı karşıyadır.*"[1] der. Ancak şairlerin dil karşısındaki tavrı, diğer insanlarınkinden farklıdır. Şair, herkesin kullandığı bir dil yığınından yeni bir dil yaratmak zorundadır. Bunun için didinir, sözcükleri asıl anlam köklerinden kopartır, onlara başka anlamlar katar, sessel değerlerinden, hatta biçimlerinden yararlanarak değişik anlam ve çağrışımlar

[1] Oğuz Demiralp, "Yaklaşık Olarak Ece Ayhan Şiiri", *Mor Külhani*, (Haz. Orhan Kahyaoğlu), neKitaplar, İstanbul, 2004, s. 221.

uyandırmaya çalışır, söylediklerini daha etkili kılmak için söz dizisinin sırasını değiştirir vs. Octavio Paz da "*Şiirsel yaratış, dile saldırı ile başlar. Sözcükler önce tahrip edilir. Şair onları alışılmış bağlantılarından kopartıp alır; konuşma dilinin şekilsiz dünyasından ayrılan sözcükler sanki yeni doğmuşçasına, biricik hale gelirler.*"[2] sözleriyle bunu anlatmaya çalışır. Çünkü şiir, her şeyden önce bir dil sanatıdır, dille kurulan bir yapıdır. Cemal Süreya da, "*Şiir dil işidir. Dilde yangınlar yaratmak sanatı.*"[3] biçimindeki sözleriyle aynı düşünceyi ifade eder.

İkinci Yeni'nin getirdiği en önemli yenilik, önceki şiirin algılama biçimini yıkmak; bir anlamda dili yalnızca duyusal evrenin yansıtıcısı olma işlevinden kurtarmaktır. Algılama biçiminin değişmesi, beraberinde kendine özgü bir dili de getirdiği/getireceği için İkinci Yeni şiirinde değişen en önemli öğe, 'önceki şiir dili'dir. Hasan Bülent Kahraman da "*2. Yeni esas itibariyle dile ve onun açılımlarına dayanan bir şiirsel arayıştır.*"[4] sözleriyle bunu vurgular. "*Şiirde devrim yapmak, doğrudan doğruya şiirin yapısında, dilinde devrim yapmak demektir.*"[5] diyen İlhan Berk de şiirde yapılacak asıl yeniliğin dile dayanması gerektiği kanısındadır. Bu görüşler doğrultusunda hareket eden İkinci Yeniciler, -yanlışlığı veya doğruluğu tartışılabilir olmakla beraber- alışılagelen gerçekliği yıkmak ve yeni bir gerçeklik, yeni bir mantık/düşünme ve algılama biçimi kurmak için ilkin dilin değiştirilmesi gerektiğini düşünmüşler, bu nedenle öncelikle dili ele almışlar, deyim yerindeyse dili didik didik etmişler, alışılmış dil mantığını ve kurallarını bozarak ya da yıkarak öncekinden başka bir şiir dili; dolayısıyla öncekinden farklı

---

2 Özdemir İnce, *Yazınsal Söylem Üzerine*, Can Yay., İstanbul, 1993, s. 61.

3 Cemal Süreya, "Şair Bir Tavırdır ve Şiirinin de Üstünde Bir Yerdedir", *Güvercin Curnatası* (Haz. Nursel Duruel), YKY, İstanbul, 2002, s. 123.

4 Hasan Bülent Kahraman, "İkinci Yeni Şiiri", *Türk Şiiri, Modernizm, Şiir*, Büke Yay., İstanbul, 2000, s. 104.

5 Feridun Andaç, *İlhan Berk'le Şiirin Anayurdunda*, Dünya Kitapları, İstanbul, 2004, s. 61.

bir gerçeklik yaratmaya çalışmışlardır[6]. Nitekim Oğuz Demiralp de bir yazısında İkinci Yeni şairlerinin en önemli yönünün "*şiiri bir dil sorunu yapmaları*"[7] olduğunu vurgular. Ancak bu şiir hareketinde dil aracılığıyla ele alınan ve belli ölçülerde de olsa yıkılan asıl anlayış, akla ve duyusal algılamaya dayalı 'alışılmış gerçeklik' kavrayışıdır. Kısacası İkinci Yeni'yi öncekilerden ayıran ve başka kılan en temel değişim, ilkin şiir dilinde kendini göstermiştir. Asım Bezirci, *2. Yeni Olayı* adlı yapıtında İkinci Yeni şairlerinin şiir dilinde yaptıkları değişimi, "Değiştirim, Karıştırım, Özgür Çağrışım, Soyutlama, Anlamsızlık, Us Dışına Çıkma, Güç Anlaşılma, Okurdan Uzaklaşma" gibi başlıklar altında örneklerle göstermeye çalışmıştır. Kimi İkinci Yeni şairleri de içinde bulundukları hareketi değerlendirirken, şiir dilindeki değişime özellikle işaret ederler. Örneğin İlhan Berk, "*Hem ben İkinci Yeni'yi yazılagelen dili bozma olarak anlıyorum.*"[8], "*İkinci Yeni, bunun için dile, ilk dile sarılıyor.*"[9], "*İkinci Yeni, belki de şiiri tersinden okumaktır. İkinci Yeni mısrayı özellikle kırmak, dili bozmak, bir deformasyon yaratmak ister.*"[10], "*İkinci Yeni'nin getirdiği yeni bir dildir.*"[11] gibi sözleriyle İkinci Yeni'nin getirdiği en önemli yeniliğin şiir dilinde görüldüğünü belirtir. Nitekim kendi şiirinden yola çıkarak İkinci Yeni evre-

---

6 Bence bu, İkinci Yeni'nin en önemli yanlışıdır. Çünkü asıl değişiklik önce algılama biçiminde meydana gelir. Algılama biçiminde bir değişiklik olursa, bu doğal ve zorunlu olarak dile yansır. Dolayısıyla algılama biçimin değişmesi dilin değişmesine bağlı değildir; tam tersine algılama biçimi değişirse kendiliğinden dil de değişir; yani dilin değişmesi algılama biçiminin değişmesine bağlıdır. İkinci Yeni, şiirsel oluşumun yüzey yapısı (dil)ndan başlayarak, ters bir yönden şiiri değiştirmeye başladığı için, yer yer kof bir sözcük fetişizmine düşmüştür.

7 Oğuz Demiralp, "Yaklaşık Olarak Ece Ayhan Şiiri", *Mor Külhani*, (Haz. Orhan Kahyaoğlu), neKitaplar, İstanbul, 2004, s. 219.

8 Ece Ayhan, "İlhan Berk ile Ece Ayhan İkinci Yeni Akımını Anlatıyorlar", *Dipyazılar*, YKY, İstanbul, 1996, s. 135.

9 İlhan Berk, "İkinci Yeni", *El Yazılarına Vuruyor Güneş*, YKY, İstanbul, 1992, s. 35.

10 Berk, "Dille Anlamla Cebelleşe Cebelleşe Büyüdüm Ben", *Kanatlı At*, YKY, İstanbul, 1994, s. 159.

11 Berk, "İkinci Yeni'nin İlkeleri ya da Salt Şiir", *Şairin Toprağı*, Simavi Yay., İstanbul, 1992, s. 105.

sindeki ilk yapıtı *Galile Denizi* (1958)'nde yeni bir dile ulaşmak istediğini şöyle açıklar:

"*İkinci Yeni olayında benim asıl belli olan yönüm, dilde deformasyondur. Ben İkinci Yeni'de dille haşır neşir oldum, dille gidip-geldim. Dikkat edilirse Galile Denizi'nde dil birdenbire altüst olmuştur. Bilerek dili bozmak istedim. Dilin bu bozulma etkisini de İncil'den öğrendim.*"[12]

Cemal Süreya da "Aslan Heykelleri" başlıklı şiirindeki;"*Yeni sözler buldum bir nice seni görmeyeli /Daha geniş bir gökyüzünde soluk aldıracak şiire*"[13] dizelerinde yeni bir şiir dili arayıp bulduğunu belirtmektedir.

Bilindiği gibi Ece Ayhan, şiir dilini değiştirmede İkinci Yeni şairlerinin en önde gelenidir. O da İkinci Yeni'nin şiirde yaptığı değişime değinirken, dile özel bir yer ayırır ve "*Biz genel olarak dili değiştirdik, grameri, sentaksı değiştirdik.*"[14] diyerek İkinci Yeni'nin asıl dilde değişiklikler yaptığını vurgular. Bir söyleşide ise, İkinci Yeni'nin bu alanda getirdiği yeniliği şöyle anlatır:

"*...1956'da bu dil topraklarında barındırılmayacak, yaşatılmayacak şeyler oluşturulmaya başlar. (Müsvettelerde), şiir, yeri gelince, hiç çekinilmeden, sağdan sola, aşağıdan yukarı, çeyrek'ten sola... bile yazılabiliyordu. Şiirin zihinlerinin elleri en az 12'ye çıkmıştı; dodekofoni. Türkçe'de o güne kadar akıllara gelmeyen 'değiştirim'ler (biçimsizleştirme anlamında değil) hafiften hafiften yeni içerikler gereği örülüyordu. 'Söz dizimi' de altüst edilmişti olmuştu*"[15]

Ayhan'a göre İkinci Yeni şairleri, sözcükleri birer kuş yavrusu gibi avuçları içine almışlar, değiştirimlerle, söz dizimi değiştirmeleriyle, eski çağrışım yapılarını yıkmışlar[16]; böylece "*yeni bir dilbilgisi ve yeni bir söz dizimiyle, yeni bir istifle de*"[17] kuşanmışlardır.

---

[12] Feridun Andaç, *İlhan Berk'le Şiirin Anayurdunda*, Dünya Kitapları, İstanbul, 20004, s. 51.

[13] Ece Ayhan, "Özgünlük Amuda Kalkmak Değildir", *Aynalı Denemeler*, YKY, İstanbul, 2001, s. 40.

[15] Ece Ayhan, "Şairlerin Elinde Şiirden Başka Şeyler de Vardır", *Dipyazılar*, YKY, İstanbul, 19996, s. 48.

[16] Ayhan, "Şairlerin Elinde Şiirden Başka Şeyler de Vardır", *a.g.e.*, s. 50.

[17] Ayhan, "Ayağa Kalkarak İkinci Yeni Akımı", *Bir Şiirin Bakır Çağı*, YKY, İstanbul, 2002, s. 15.

İkinci Yeni'nin bir başka şairi Edip Cansever'e göre de İkinci Yeni bir önceki şiire dil bakımından bir tepki niteliği taşır:

"Yeni şiir dil bakımından hem bir önceki şiire tepki, hem de onu genişleten, şiire yeni olanaklar getiren bir davranıştır."[18]

Bütün bunlar, İkinci Yeni'nin, alışılagelen şiir dilini değiştirmeyi amaçladığına işaret eder. Kısacası İkinci Yeni, her şeyden önce alışılmış şiir dilinden bir kopuştur. Söz konusu bilgilerden sonra, bu değişimi şiirlerden örnekler vererek gösterebiliriz. Ancak biz bu bölümde alışılagelen şiir dili sapmalarından söz etmeyeceğiz; çünkü biliyoruz ki şiir dili, 'doğal dil'den farklı ve edebî dil içinde kendine özgü kullanımlara sahip bir dildir. Oysa İkinci Yeni'yle beraber gelen dilsel değişim, alışılagelen şiir dilinden de bir sapmadır[19]. Bu durumda İkinci Yeni, Ulusçu/hececi şiir ile Toplumcu Gerçekçi şiirin ve Garip Hareketi'nin iletme ve düşünce aktarma amacı güden, alışılmış dil mantığına, algılama ve hayal etme biçimine, yalın ve düzgün ifadeye dayalı mimetik diline karşı çıkar ve bu dili çeşitli sapmalar yoluyla bozar. Ancak şiir dilindeki bu bozmanın asıl amacı, alışılagelen 'gerçeklik' anlayışını yıkmak ya da bu gerçeğin sınırlarını aşmaktır. Kuşkusuz bunda en önemli pay, bilinçdışını ve düş alanını sanata açmalarından dolayı Gerçeküstücülere aittir. Gerçeküstücülerin bu alanı sanata açmalarıyla gerçeğin tanımı ve sınırları genişlemiş, bununla birlikte yeni bir dil de gelmiştir. Bu, bilinçdışının dilidir, gerçekötesi bir dildir. Ece Ayhan, "*Benim*

---

[18] Edip Cansever, "Soruşturmaya Yanıt", *Gül Dönüyor Avucumda*, Adam Yay., İstanbul, 2000, s. 47.

[19] İkinci Yeni şiirindeki dilsel sapmalar hk.da bkz. Bedrettin Cömert, "İkinci Yeni Akımının Şiirimizdeki İşlevi", *Eleştiriye Beş Kala*, Ayko Yay., İstanbul, 1981, s. 300-315; Ramazan Kaplan, "Bir Dil Hareketi Olarak İkinci Yeni", *Millî Eğitim Dergisi*, S. 88, 1989, s. 19-23; Ünsal Özünlü, "Şiir Dilinde Sapmalar", *Edebiyatta Dil Kullanımları*, Multilingual, İstanbul, 2001, s. 141; Doğan Aksan, *Şiir Dili ve Türk Şiir Dili*, Şafak Matbaacılık, Ankara, t.y, s. 166-183; Süheyla Dönmez, *İkinci Yeni Hareketinde Dil Problemi*, Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 1993; Hulusi Göçgel, *İkinci Yeni Şiirinin Çevresinde Ece Ayhan*, Trakya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Basılmamış Doktora Tezi, Edirne, 2002, s. 142-143.

kurmaya çalıştığım dile gerçekliği kurcalamak isteyen Gerçekötesi bir dil denebilir belki, tabi denebilirse."[20] sözleriyle bunu açıklar. Aslında İkinci Yeni'ye yönelik anlamsız şiir, soyut şiir, toplumdan kopuk şiir suçlamalarının temelinde de dildeki –bir anlamda gerçeği algılama anlayışındaki- bu sapmalar yatmaktadır. İkinci Yeni şiirindeki sapmalar, değiştirimler, sözcüğün en küçük birimi olan sesten başlayıp, alışılmamış sözcüklerin türetilmesine ve söz dizisinin bozulmasına değin varır.

Bu bilgilerden sonra İkinci Yeni'nin dilde gerçekleştirdiği değişimi örneklerle göstermeye geçebiliriz:

a) Sessel sapmalar

İkinci Yeni şiirinde "*değişik amaçlarla ortak dildeki göstergelerin ses açısından değiştirilmesi(ne)*"[21] sıkça rastlanır. Sessel sapmalar Türk şiirinde genellikle bölge ağızlarını yansıtmak veya sözü ölçüye uydurmak için yapılır. İkinci Yeni şiirinde de, değişik çağrışımlar uyandırmak için bu türden sapmalara başvurulduğunu görüyoruz. Ancak bu tür sapmalar İkinci Yeni'den önce de görüldüğü için, bunları alışılagelen şiir dilinden bir sapma olarak değerlendirmek güçtür. Bu bakımdan örneğin aşağıdaki dizelerde "koymak" diye yazılması gereken fiildeki **ünsüz düşmesi** alışılagelen sessel sapmalardan olduğu için, bunları yalnızca İkinci Yeni'ye özgü bir yenilik diye değerlendiremeyiz:

"*Aldı bir yaşamadan bir yaşamaya* ***kodu*** *nasıl*" (İ.B. "Balad", *Eşik*, s. 240.)

"*Hep böyleydin sen tam ölümden konuşacağız* ***komazdın*** *gelip dururdun önümüzde*" (İ. B. "Bâbil", *Eşik*, s. 254)

"*Diyorum, bir şeye karşı* ***komaktır*** *günümüzde aşk*" (E.C. "Gözleri", *Yerçekimli Karanfil*, s. 31.)

20 Ece Ayhan, "Şiirimiz Karadır Abiler", *Aynalı Denemeler*, YKY, İstanbul, 2001, s. 33.
21 Doğan Aksan, *Şiir Dili ve Türk Şiir Dili*, Şafak Matbaacılık, Aıkara, t.y, s. 178.

Aynı biçimde **orta hece ünlüsünün düşmesi** de bir sessel sapma olarak şiirlerde yer alır. Örneğin;

"bizim ***orda kaysılar"*** (T.U. "Elli İki Hane", *Büyük Saat*, s. 445)

"*ben koşarım* ***aşağlara,*** *koşarım*" (T.U. "Bir Barbar Kendin Tartar Bir Barbar Aşağlarda", *Büyük Saat*, s. 212.)

"***Yukarsı yukarda,*** *aşağısı aşağıda biraz*" (E.C. "Horozla Merdiven", *Yerçekimli Karanfil*, s. 27.) gibi dizelerdeki orta ünlü düşmesi de bir sessel sapma olmasına karşılık İkinci Yeni'ye özgü bir dil değişikliği değildir. Daha doğrusu bu tür sessel sapmalara alışılmış şiir dilinde sıkça rastlandığı için dilde bir değişim olarak kabul edilemez.

b) Yazımsal sapmalar

İkinci Yeni şiirinde sözcüklerin, yazım kurallarına uygun olarak yazılmadığı da sıkça görülmektedir. Bilindiği gibi dize başlarındaki sözcüklerin büyük harfle yazılması bir kuraldır. İkinci Yeni şairlerinin bir bölümü bu kurala uymaz. Aşağıdaki dizelerin bir bölümünün küçük harfle başladığı görülmektedir:

*"**kurşun** eritip fesleğen dökmeye eski uzak bir yaz akşamı*
***bir** yaşlı baba çıkar gelir bir uykudaki akış tükenir*" (T.U., "Tükenen'e", *Büyük Saat*, s. 353.)

"*Dipsiz kuyularda analarının kahrı*
***azalmış galata'da** iki deli çocuk*
***bacakları** uzamış rıhtımda*" (E.A., "Gül Gibi Kanto", *Bütün Yort Savul' lar!*, s. 54.)

Kimi kez de dize içinde küçük harfle yazılması gereken sözcüklerin büyük, büyük harfle yazılması gereken sözcüklerin küçük yazıldığı görülür:

"*Bir çocuk bir göğü büyür, senin yanın sıra getirip bırakır/Bir su düşer* ***Esmer***" (İ. B., "I. Balad", *Eşik*, s. 272)

"*Bu denizi biliyorum: Mısır papirüslerinin* ***Gök-adamları*** *getirip bıraktı*" (İ. B., "III. Ara Balad", *Eşik*, s. 275)

"*Sarı, o* ***Çokgüzel,*** giriyor kentime" (İ.B., "Şiir", *Eşik*, s. 311)

"*-Uzar şimdi bizden bir gece* ***Upuzun***" (İ. B., "Şiir", *Eşik*, s. 311)

"*Ölü. Kalırım artık* ***Yılgın Unulmaz***" (İ.B., "Ülke", *Eşik*,s. 314)

Benzer örneklere Turgut Uyar'ın şiirlerinde de rastlanmaktadır:

"*Bir* ***Kalır*** *uzun resimlerde anısı sakallarımızın*

Urban içinde ***Üşüyüp Üşüyüp*** *kaldığımızın*" (T.U., "Çok Üşümek", *Büyük Saat*, s 203)

Her yerde gençtir o ***Büyük Su***", (T.U., "Yavaşça Oluyor Ellerime", *Büyük Saat*, s. 205)

"*Ey* ***Susam!... EY Karanlık!... EY Borçlarını Ödemeyenler!...***" (T.U., "Bir Barbar Kendin Tartar Bir Barbar Aşağlarda,", *Büyük Saat*, s. 212)

"*Ne güzel gözlerin vardı* ***Kara*** *at!*" (T.U., "Terziler Geldiler", *Büyük Saat*, s. 223)

Ece Ayhan'dan alınan şu örneklerde ise, büyük harfle yazılması gereken sözcükler küçük yazılmıştır:

"*İşte* ***kel hasan*** *bu* ***kel hasan*** *karanlığı süpürürmüş*" (E.A., "Kınar Hanım'ın Denizleri", *Bütün Yort Savul'lar!*, s. 38)

"***isa'dan*** *önce bu kentte*" (E.A., "Kudüs Fareleri", *Bütün Yort Savul'lar!*, s. 39)

"*bir de* ***kudüs*** *fareleri*" (E.A., "Kudüs Fareleri", *Bütün Yort Savul'lar!*, s. 39)

"*bir ölü* ***macar*** *cambaz buldu beni buldu beni*" (E.A., "Bir Ölü Macar Cambaz", *Bütün Yort Savul'lar!*, s. 40)

"*ilk sekiz yılını* ***çin'de***" (E.A., "Cambazlar Çadırı", *Bütün Yort Savul'lar!*, s. 43)

"*neden* ***ibrahim'in ismail'in ishak'ın*** *anaları gibi*" (E.A., "Denizkızı Eftalya", *Bütün Yort Savul'lar!*, s. 50)

"*Düşünmek istemek* ***pera'da***" (E.A., "Kanlı Nigâr", *Bütün Yort Savul'lar!*, s. 51)

İkinci Yeni'de verili dile karşı çıkma, sözcüklerin ayrı ya da bitişik yazma kurallarını alt üst etme biçiminde de görülmektedir. Aşağıdaki örneklerde beş altı sözcüğün kurallara aykırı olarak birbiri ardınca ulandığı, birleşik yazıldığı göze çarpmaktadır:

" *Eskir* ***onüçaltmışdörtsıfırüç***" (İ.B., "I. Balad", *Eşik*, s. 270)

"*Atlarını gökyüzünün* ***üçyüzbindörtyüzkırkaltı*** *Bir isim*" (İ.B., "I. Balad", *Eşik*, s. 271)

"***yüzündengölgesigeçiyorbüyükbirkuşun***" (İ.B., "Aşklar Aşklar İçinde I", *Akşama Doğru*, s. 77)

"***gelecek'tiraşkondanötetarihyoktur***", (İ.B., "Aşklar Aşklar İçinde IV", *Akşama Doğru*, s. 80)

"***karanlığımdabiralatgibigibiboynun***" (İ.B., "Aşklar Aşklar İçinde VII", *Akşama Doğru*, s.83)

"***hiçbirşeyinadınanmadanbaşlarım***" (İ.B., "Âşıkâne", *Eşik*, s. 359)

"**İhtiyarintiharırmak**" (İ.B., "İhtiyarintiharırmak", *Eşik*, s. 289)

"*Denizin sofalarında* ***enuzakyosunları*** *aralıyorum*" (İ.B., "g", *Eşik*, s. 294)

"*...****ölümsıkıntuslakgülünçlüğü*** *renkli camların*" (T.U., "Bir Barbar Kendin Tartar Bir Barbar Aşağlarda", *Büyük Saat*, s. 214)

"***Üçyüzonsekizbinyediyüzseksensekiz*** *parça gemi donattılar*" (T.U., "Akabakan", *Büyük Saat*, s. 207)

Bütün bu örnekleri, alışılmış şiir dilini bilinçli bir biçimde bozma çabası olarak değerlendirebiliriz. Ancak bu örneklerin çoğunda, sapmaların bir anlamla ya da bir çağrışımla örtüşemediği, dolayısıyla kurulan şiirin, oluşum basamaklarının en üstündeki yüzey yapıdan alt yapıya inemediği görülmektedir.

c) Sözcüksel sapmalar

İkinci Yeni şiirinde alışılmış şiir dilini bozmada en sık karşılaşılan sapmalardan biri sözcük biriminde görülür. İkinci Yeni şairlerinin çoğu, şiirlerinde çeşitli çağrışımlar uyandırmak için alışılmamış sözcükler türetirler. Örneğin Cemal Süreya "*Gözleri göz değil **gözistan***" (C. S., "Bun", *Sevda Sözleri,* s.37) dizesindeki **göz** sözcüğüne, ülke anlamına gelen Farsça **-istân** ekini getirerek göz ülkesi anlamında alışılmamış bir sözcük türetir. Bunun gibi Süreya'nın ilk şiir kitabının adı **Üvercinka** dahi "güvercin"i çağrıştıran "üvercin" ile İslâv kadın adlarına getirilen ve küçültme eki olan "ka" ekinin birleştirilmesiyle türetilmiş alışılmamış, kullanılmayan bir sözcüktür. Yine Cemal Süreya'nın "*Çakırpençe hekimler tarafından en eski bahnamelere/ düşürülmüş bir **beğençe** gibidir*" (C.S, "Yırtılan İpek Sesiyle", *Sevda Sözleri*, s. 88) dizesindeki **beğençe**, "*Şu senin **dolayık** sesin var ya*" (C.S., "Var", *Sevda Sözleri*, s.158) dizesindeki **dolayık**, "***Renksemez** camgöz/hep arka pencereden baktı*" (C.S., "Behçet Necatigil Şiirlerini Nereye Yazardı", *Sevda Sözleri*, s.191) dizelerindeki **renksemez**, "*Uzaklarda bir yeri **aynatmasından** belli*" (C.S, "Sıcak Nal", *Sevda Sözleri*, s.199) dizesindeki **aynatmasından, "***Uzatırdı **mevsimölçerlerini***" (C.S., "Karne", *Sevda Sözleri*, s.159) dizesindeki **mevsimölçer** sözcükleri Cemal Süreya'nın çeşitli ekler ya da birleştirmeler yoluyla türettiği yeni, alışılmamış sözcüklere örnektir.

Ece Ayhan, alışılmış şiir dilini bozmada İkinci Yeni'nin en uçtaki şairidir. Onun şiirlerinde de sözcük sapmalarına sıkça rastlanır. ***"üzgüye** çalan bir pusluluk*" (E.A., "Ortadoksluklar", *Bütün Yort Savul'lar*, s. 95), "*Dirim kısa ölüm uzundur **cehennette** herhal ağabeyler*" (E. A., "Mor Külhani", *Bütün Yort Savul'lar*, s. 124), "*Topağacından **aparthanlarda** odası bulunamaz*" (E.A., "Mor Külhani", *Bütün Yort Savul'lar*, s. 125), "*Düzlüğü **Azize Sofya***" (E.A., "Cankurtaran", *Bütün Yort Savul'lar!*, s. 182), "***Ustangul** Türkçesi*" (E.A., "Hangi Şiir Topal Çocuklarını Toplar Sokaktan?", *Bütün Yort Savul'lar*, s. 144), "*Kendini doğuruyordu bir cinaedi. **Dimdoğ-***

ru (E.A., "Ortadoksluklar", *Bütün Yort Savul'lar*", s. 100), "*Boğazlar üzerine bir* ***ankabakışı*** *Çamlıca'dan*" (E.A., "Anka", *Bütün Yort Savul'lar!*, s. 207.) dizelerindeki **üzgü** cehennem ve cennet sözcüklerinin yarısının birleştirilmesiyle türetilmiş **cehennet**, apartman ve han sözcüklerinin bir kısmının birleştirilmesiyle türetilmiş **aparthan**, Ayasofya yerine **Azize Sofya**, İstanbul Türkçesi yerine türetilmiş **Ustangul** Türkçesi, dimdik ve doğru sözcüklerinden türetilmiş **Dimdoğru,** kuşbakışı yerine türetilen **ankabakışı**, Ece Ayhan'da sıkça rastlanan sözcük sapmalarına örnektir.

Bu tür sözcüksel sapmalara Edip Cansever ve Turgut Uyar'ın şiirlerinde de rastlanır:

"*Çocuğu* ***çocukluyor*** *bu düdüğün kırmızısı*" (E.C, "Horozla Merdiven", *Yerçekimli Karanfil*, s. 27), "*Bakınca bir şiir* ***canlıyorum*** *dünyaya*" (E.C., "Kaybola", *Yerçekimli Karanfil,* s. 28),

"*Üst üste* ***yergökyüzüne*** *içki şişelerine*" (T.U., "Kankentleri", *Büyük Saat*, s. 189) dizesinde **yergökyüzü**, "*Bu* ***karanslak*** *bir şeydi*" (T.U., "Islaktı Tütünlerle Sülünler", *Büyük Saat*, s. 210) dizesinde karanlık ve ıslak sözcüklerinden türetilmiş ve iki sözcüğün anlamını da çağrıştıracak biçimde **karanslak** sözcüğü, "*O zaman bütün* ***İstanbulistan, Vizansiyadan*** *kalan sarıdaydı*" (T.U., "Akabakan", *Büyük Saat*, s.207) dizesinde İstanbul sözcüğüne –istân eklenerek yapılan **İstanbulistan,** Bizans yerine kullanılan **Vizansiya** sözcükleri, sözcük sapmasına örnektir.

Verdiğimiz bu örneklerde görüldüğü gibi İkinci Yeni şairlerinin büyük bir bölümü, -ancak Sezai Karakoç bu tür sapmalara pek ilgi duymamıştır- değişik çağrışımlar yaratmak amacıyla sözcükler türetme yoluna dahi gitmişler, pek kullanılmayan sözcüklere şiirlerinde yer vererek alışılmış şiir dilini bozmuşlardır. Bu sözcük sapmalarından **Üvercinka, gözistan, aparthan, cehennet, ankabakışı, dimdoğru, yergökyüzü, karanslak vb.** sözcüğün anlamını genişlettikleri, bir çağrışım uyandırdıkları için yüzey yapıda kalmamış, alt yapıyla (izlek, derin tasarım, derin yapı) bütünleşmiştir; ancak yine de **renksemez, üzgü, bıkıntı, üşüntü, yalnızlıyorum** vb.

sözcük sapmaları şiirin yüzey yapısında kalmıştır ve yalnızca dilsel türetme bağlamında değerlendirilebilir.

d) Ters çevirme

İkinci Yeni şairlerinin bir bölümü, alışılmış şiir dilini bozmak, dil mantığını, kavrayış biçimini yıkmak için çoğu kez ters çevirmelere başvurmuşlardır. Ters çevirme kimi kez, tek bir sözcüğün harflerinin yerini değiştirerek, kimi kez iki ya da daha fazla sözcükten meydana gelmiş sözcüklerin, tamlamaların sırasını değiştirerek yapılmaktadır. Bu tür ters çevirmelere, İkinci Yeni şairlerinden en çok Ece Ayhan'da rastlanır[22]:

"*Bakıldı ki kum saati, ters çevrilmiş, çıt, usul* ***isa asi*** *olmuş*" (E. A., "Açık Atlas", *Bütün Yort Savul'lar*, s. 132) dizesinde, **isa** sözcüğündeki harf dizimi ters çevrilerek **asi** yapılmıştır. "***Çapalı Karşı***" (E.A., "Çapalı Karşı", *Bütün Yort Savul'lar*, s. 62) başlığında, "Kapalı Çarşı" sözcüklerinin harflerinin yeri değiştirilmiştir. " *Dahi '****dikeni seven gülüne katlanır*** *bir kadın'dan* " (E.A., "Orta İkiden Ayrılan Çocuklar İçin Şiirler", *Bütün Yort Savul'lar*, s. 126) dizesindeki "gülü seven dikenine katlanır" atasözünde sözcükler tersyüz edilerek "dikeni seven gülüne katlanır" biçimine çevrilmiştir. "***Yüzüklerinde altın parmaklar takılıymış*** *ve*" (E.A., "Apaş Paşa Şapa Oturdu", *Bütün Yort Savul'lar!*, s. 56) dizesinde "parmaklarında altın yüzükler takılıymış" denilmesi gerekirken tam tersi söylenmiş, dilsel ve anlamsal mantık alt üst edilmiştir, aynı işlem "*Ayrılırken esrikti,* ***elinde potin ayağında şemsiye***" (E.A., "Ortadoksluklar", *Bütün Yort Savul'lar*, s. 112) dizesinde de görülmektedir. Bu dizede söz dizimi anlamsal ve mantıksal açıdan "elinde şemsiye ayağında potin" şeklinde olmalıdır. "**Bakışsız Bir Kedi Kara**" (E.A., "Bakışsız Bir Kedi Kara", *Bütün Yort Savul'lar*, s. 75), as-

[22] Ece Ayhan'ın şiirlerinde ters çevirme hk.da bkz. Mustafa Durak, "Bir Bakışsız Kedi Kara...", *Mor Külhani* (Haz. Orhan Kahyaoğlu), nekitaplar, İstanbul, 2004, s. 135-174.

lında "kara kedi" biçiminde dizilmelidir; ama Ayhan, sıfat tamlamasındaki düzeni tersyüz ederek **kedi kara** biçimine sokmuştur. "*Düzgün sürmüş **güzeligeliş***" (E.A., "Ortadoksluklar", *Bütün Yort Savul'lar*, s. 99), dizesindeki "gelişigüzel" olması gereken sözcük dizimi ters çevrilmiştir. Aynı biçimde "*...gizli gemilerle bir **yarı gece** Üsküdar'a taşınmıştır.*" (E.A., "Bir Hamam Aranıyor", *Bütün Yort Savul'lar*, s. 189) dizesindeki **yarı gece**, "gece yarısı"nın ters çevrilmişidir. Benzer bir ters çevirmeye "*Bir ay girerken yüreğine geceleri **rastıkları kaşlı** hiç*" (E. A., "Kanlı Nigâr", *Bütün Yort Savul'lar*, s. 51) dizesinde "kaşları rastıklı" yerine **rastıkları kaşlı** biçiminde rastlanmaktadır. "***Babadan doğma** bir çırılçıplak*" (E.A., "Ortadoksluklar", *Bütün Yort Savul'lar*, s. 101) dizesinde "anadan doğma" yerine **babadan doğma** biçimi kullanılarak bir ters çevirme yapılmıştır. Benzer yöntemle, 'alınyazısı' diye kullanılan sözcük, "***Ayakyazısından** leh ovalarında dolaştırılacaktır alırdı*" (E.A., "Ortadoksluklar", *Bütün Yort Savul'lar!*, s. 113) **ayakyazısı** biçimine çevrilmiştir.

Bu tür ters çevirmelere Ece Ayhan kadar olmasa da Cemal Süreya'da örneğin "*Bir yanda Sirkeci'nin **tiren dolu kadınları***" (C.S., "Elma", *Sevda Sözleri*, s. 25) dizesinde "kadın dolu trenleri" olacak yerde **tiren dolu kadınları** biçiminde, Sezai Karakoç'ta "*Ölüm bana günde iki kere **göz kaş eder***" (C. S., "Köpük", *Şiirler III*, s. 8) dizesinde "kaşgöz etmek" deyimi **göz kaş etmek** biçiminde kullanılmıştır.

Bu örneklerde görülen ters çevirmeler, aslında alışılmış şiir dilini bozma, anlama biçimini değiştirme; bir anlamda dilsel otoriteye karşı çıkma amacına yöneliktir; hatta bu yolla okurun bilincinde anlık şok etkisi yaratıldığı, okurun şaşırtıldığı da söylenebilir. Böylece çoğu İkinci Yeni şairi, söz konusu dil sapmalarıyla, şiirin alışılmışın dışında bir dille yazılabileceğini kanıtlama çabasındadır. Ece Ayhan ise, bu konuda diğerlerinden daha uca giderek alışılmış 'algı ortalaması'na meydan okumakta, kökleşmiş algılama biçimini sarsarak yıkmaya çalışmaktadır.

e) Sözdizimsel sapma

İkinci Yeni şiirinde, önceki şiirden farklı olarak söz diziminin bozulduğu, böylece sözcüklerin birbiriyle hem dilbilgisel, hem de anlamsal bakımdan koparıldığı görülmektedir. Kuşkusuz bu, tümceyi oluşturan sözcükler arasında kopukluk ve boşlukların meydana gelmesine yol açmakta, şiiri anlamayı zorlaştırmaktadır.

Söz dizimi sapmalarına İlhan Berk'in şiirlerinden de şu örnekler verilebilir:

"***S bir kadın balkonunda baksam ne zaman olurdu***" (İ.B., "Balad", *Eşik*, s. 240), "***Beato'nun bir yedi ekmeği*** *birkaç küçük balığı* ***hep bir on yirmi balıkları*** *vardı*" (İ.B., "Galile Denizi", *Eşik*, s. 243), "***Çin gülleri bir yerden ordan geliyordum***" (İ.B., "Atımı İstedim Evin Göğü Gerindi", *Eşik*, s. 249), "***O çok günler*** *Çin denizlerinde gittim*" (İ.B., "Atımı İstedim Evin Göğü Gerindi", *Eşik*, s. 249), "***Güzel ağzın belli*** *çarşılardan geçmişsiniz*" (İ.B., "Sahi Siz mi Geldiniz Saksılarım Işıdı", *Eşik*, s. 260), "***Sabahla ne güzel durdunuz aşkıma/Yaşamamdan padişah uyanıyorsunuz***" (İ. B., "Sabahla Ne Güzel Durdunuz Aşkıma", *Eşik*, s. 261), "***Her gün siz bakıncaydı güzel kentlerim***" (İ.B., "Sabahla Ne Güzel Durdunuz Aşkıma", *Eşik*, s. 261), "***Sesini dönmeyim bütün yalnızlığım***" (İ.B., "Troya'da Siz Sözü Güzeldi Eskiden", *Eşik*, s. 263), "*Bir yerdeyim,* ***oranı iniyorum***" (İ.B., "Yazıt, I", *Eşik*, s. 269), "*Ve biz* ***belki çadırları kurarız aşk***" (İ.B., "I. Balad", *Eşik*, s. 271), "***Durur bir gemi çekik***" (İ.B., "I. Balad", *Eşik*, s. 271), "*Senin vaktin* ***bizim göçümüzü büyümektir***" (İ.B., "I. Balad", *Eşik*, s. 272), "***Bir aşkı gitmek var****, şimdi sen osun*" (İ.B., "Şiir", *Eşik*, s. 311).

Benzer söz dizimi sapmalarına Edip Cansever'in şiirlerinde de sıkça rastlanır:

"*Bu sanki* ***niye durduğumuz mu...*** *?*", "*Gözlerini gözlerime,* ***siz bak ey***", "***Ben miyim şimdi nerede ben çok ey***" (E. C., "Ey", *Yerçekimli Karanfil*", s. 15), "*Vay ışıklar vay! Hep birden* ***çinkoya mavi***", "*Çok ağrıyan yerlerim* ***pembeye mavi***", (E.C., "Var Var", *Yerçekimli Karanfil*, s. 19), "***Birden güzele yer ederiz...***" (E.C., Tü-

fek", *Yerçekimli Karanfil*, s. 23), "*Bakınca **bir şiir canlıyorum dünyaya***", "***Üç köle uzanık** bir dünyayı imzalayaraktan*" (E.C., "Kaybola", *Yerçekimli Karanfil*, s. 28-29), "*Göz oluyorlar birden, **bu gözler de yatağa iç yapanları/masaya üst yapanları bunlar***", "*Okşama gözleri vardı **gel git eden parmaklarıma***", (E.C., "Bakmalar Denizi", *Yerçekimli Karanfil*, s. 34), "***Sen**, hey, **duvarlar gibi öldürülmek***" (E.C., "Amerikan Bilardosuyla Penguen", *Yerçekimli Karanfil*, s. 39), "*Vardır ya, **hepimiz bir yerlerde olmak/Ben işte onu...***" (E.C., "Çember", *Yerçekimli Karanfil*, s. 44), "*Bir ay yeni bir ay yapıyordu **odaya girdiğini***" (E. C., "Petrol", *Yerçekimli Karanfil*, s. 81), "***Bu kaç kapılı bir konyak***" (E.C., "Konyak", *Yerçekimli Karanfil*, s. 86), "*Çok gördüm **bir kadındır atlanıp gözlerinden***" (E.C., "Acı Bahriyeli", *Yerçekimli Karanfil*, s. 87), "*Biriyim, cesurum, **var mısın ellerime***" (E.C., "Sesli Harfler", *Yerçekimli Karanfil*, s. 89), "***Çocuklar ekmek yiyorlar gibidir sesin***" (E.C., "Başım Dönüyor İkimizden", *Yerçekimli Karanfil*, s. 99).

Turgut Uyar'daki söz dizimi bozmalarına ise, şu dizeler örnek verilebilir:

"***Neyimiz varsa balıktan değil** neyimiz varsa tütünden*" (T.U., "O Zaman Av Bitti", *Büyük Saat*, s. 192), "***Hiçbir şeylerim hep tamam olsa bile***" (T.U., "Kanadalı Menekşeli İyi Uzun Balkon", *Büyük Saat*, s. 194), "***Sularsa akmak** bir gün bir gün bir gün*" (T.U., "Kurtarmak Bütün Kaygıları", *Büyük Saat*, s. 206), "***Otları büyümek** bir gün*" (T.U., "Kurtarmak Bütün Kaygıları", *Büyük Saat*, s. 206), "***Sen bir susun**, bağırmak benim işim"* (T.U., "Dünyada", *Büyük Saat*, s. 197), "*indik ve yorgun argın ve **saygımız idi yok***" (T.U., "Ahd-i Atik", *Büyük Saat*, s. 244), "***her şeyi git, her şeyi git her şeyi***" (T.U., "Durma Sonsuzluğu", *Büyük Saat*, s. 593)

Kuşkusuz İkinci Yeni içinde alışılmış dili bozup yeni bir şiir dili ve böylece yeni bir algılama tarzı yaratmak isteyen en önde gelen şair Ece Ayhan'dır. O, bu konudaki tutumunu söz dizimini bozarak da gösterir:

"*İşte kel hasan bu kel hasan karanlığı süpürürmüş/**ters yakılmış güldürmemek için serkldoryan sigaralarıyla***", "***gibi bir üzünç sökün edermiş akşamları ağlarken kuyulara***" (E.A., "Kınar Hanımın Denizleri", *Bütün Yort Savul'lar!*, s. 38), "***en eski ipek saçlarıyla uzamış topuklarına kesilmiş/göz kapakları***" (E.A., "Denizkızı Eftalya", *Bütün Yort Savul'lar!*, s. 50), "***o çirkinim tasviri efkâr bir zindan/vakitlere açıktır kepengi aşkı memnu/teyzesine yazlığa giden kim çocuk/pire kasketini deve kimler giyer acaba/zehir dükkânları çiçek çiçekçi pera'da***" (E.A., "Ut", *Bütün Yort Savul'lar!*, s. 55), "***Kurmalıydı bir bağıntı çapraz***" (E.A., "Ortadoksluklar XXV", *Bütün Yort Savul'lar!*, s. 111), "***Ah karpuzun içindeki kesmece delikanlım İstanbul***" (E.A., "Usta İşi", *Bütün Yort Savul'lar!*, s. 138), "***Giriyor bir kumru içeri camdan çatlak***" (E.A., "Kadınlar Yağmuru", *Bütün Yort Savul'lar!*, s. 180), "***Konuşuluyordu mahallelerde iç ve dış...***" (E.A., "Pes Ben de Cumhuriyetçiyim", *Bütün Yort Savul'lar!*, s. 210).

İkinci Yeni'nin bir diğer şairi Cemal Süreya da az olmakla beraber şiirlerinde söz dizimini bozmaktadır:

"***Bir sürü güvercin havalan.****Saçların*" (C.S., "Türkü", *Sevda Sözleri*, s. 24), "***Bir de var sen koynumda yatıyorsun***" (C.S., "Şu da Var", *Sevda Sözleri*, s. 29), "***Gibi bir Erzurumlu yanından geçen minarelerin***" (C.S., "Süveyş", *Sevda Sözleri*, s. 30), "***Ama yok aslan heykelleri var köpek***" (C.S., "Aslan Heykelleri", *Sevda Sözleri*, s. 31), "***Onları ne denli sevdiğimin aslan heykelleri***" (C.S., "Aslan Heykelleri", *Sevda Sözleri*, s. 31).

Sezai Karakoç'ta az da olsa sözdizimsel sapmalara rastlanmaktadır:

"***Bir kadını havlıyor****, taşıyor o ıssız köpekler ki*" (S.K., "Köpük, *Şiirler III*, s. 7) dizesinde **kadını havlamak,** "*Bu köpekler **neyi havlıyor hangi kadını***" (S.K., "Köpük", *Şiirler III*, s.8) dizesinde **neyi havlıyor** dizimi yerine dilbilgisel olarak, **kadına havlıyor, neye havlıyor** denirse doğru olabilir. Aynı biçimde "*Bu horozlar **neyi ürperiyor** çocukları mı*" (S.K., "Köpük", *Şiirler III*, s.8) dize-

sinde **neyi ürpermek, çocukları ürpermek** dizimi de dilbilgisel açıdan olanaksızdır.

Bu örneklerde görüldüğü gibi, Sezai Karakoç dışındaki İkinci Yeni şairlerinin çoğu, -daha çok da Ece Ayhan, İlhan Berk ve Edip Cansever- alışılmış söz dizimini bozmakta, böylece sözcükler arasında anlamsal ve dilbilgisel bağ kurulamamakta, bu durum da şiirin anlaşılmasını güçleştirmektedir. Gerçi şiiri düzyazıdan ayıran en önemli niteliklerden biri, devrik tümceyle yazılmasıdır. Ancak İkinci Yeni şiirindeki bu tür sapmalarda, devrik tümceden de öte, çoğu kez sözcüklerin birbirine ulanamadığı ya da öğelerden biri/birkaçı eksik olduğundan tümcenin tamamlanamadığı veya devrik tümcenin iki türlü anlaşılabildiği görülmektedir. Dolayısıyla bu tür sapmaların büyük bir bölümünü devrik tümce olarak kabul etmek mümkün değildir. Okur, bu tür dizelerle karşılaştığında ilk anda şaşırmakta, rastlantısal olarak dizilmiş izlenimi veren söz yığını karşısında bocalamakta, bu söz dizimini alışılmış mantıkla kavrayamamakta ve çeşitli olasılıkları düşünerek, bir bilmece çözer gibi düzyazının mantığıyla yeniden düzene sokmaya, şiiri anlamlandırmaya çalışmaktadır. Oysa İkinci Yeni şiiri, alışılmış dil mantığıyla çözülemez. Dolayısıyla bu şiirleri anlamlandırabilmek için düzyazı mantığının dışında yeni bir alımlama estetiğine gereksinim vardır.

Ancak burada İkinci Yeni'ye yönelik bir eleştiriyi de dile getirmekte yarar var. Bu örnekler, İkinci Yeni şiirindeki yeniliğin, birkaç şair dışında Zolkovski'nin şiirin yapısal oluşumunu gösteren şemasındaki yüzey yapı (dil) düzeyinde odaklandığına işaret etmektedir. Alexandre Zolkovski'nin şemasına göre[23] izlek, derin tasarım ve derin yapı şiirin soyut yapısıdır. Özdemir İnce bu toplama alt yapı adını verir. Soyut yapının dil ve söz aracılığıyla koşuk tarzında kurmaca olarak ifadesi ise yüzey yapıda gerçekleşmektedir. Bu şemaya göre şiirin oluşumu soyuttan somuta doğru tamamlan-

[23] Özdemir İnce, "Şiirsel Söylemin Bir Yapı Çözümlemesi Üzerine", *Tabula Rasa*, Türkiye İş Bankası Yay., İstanbul, 2002, s. 27.

makta, şiir ilkin, yazılı metinde gözle görülmeyen, ama duyumsanan alt yapıda, soyut düzeyde tasarlanmakta ve asıl anlam ya da anlamlar da bu katmanda yer almaktadır. Bir başka deyişle alt yapıda ilkin izlek, 'anlam incisi' şairin kalbine düşmekte, bu izlek soyut evrede tasarlanıp kompoze edilerek en üst düzeye; yani yüzey yapıya yansıtılmakta, bir anlamda şairin keşfettiği anlam incisi, ona uygun sözcükler ve biçimle somut metne, dile dönüştürülmekte ve şiir tamamlanmaktadır. Ancak burada dikkat edilmesi gereken çok önemli bir yapısal nitelik vardır: Şiirsel oluşumun basamakları birbirinden ayrılamaz. Daha açıkçası şiirsel oluşumun alt yapısı ile yüzey yapısı birbiriyle kaynaşmış bir bütündür. Çünkü biçim içeriksiz, içerik de biçimsiz var olamaz. Özdemir İnce'nin dediği gibi "*...hiçbir sanatsal yaratı ayrışık değildir, bağdaşıktır (homojendir).*"[24]. Üstelik içerik, kendine uygun bir biçimle (kılıfla) sunulur. Ancak, nasıl İkinci Yeni öncesindeki Toplumcu Gerçekçiler ve Garipçiler, şiirsel oluşumun izlek basamağında kaldıkları, derin tasarım ve derin yapı basamaklarını atladıkları ve izleği gerektiği biçimde yüzey yapıya (dile) aktaramadıkları veya yüzey yapıya gereken önemi vermedikleri için başarısız olmuşlarsa, İkinci Yenicilerin bir bölümü de şiire onların tam tersinden başlayıp yalnızca yüzey yapıya odaklandıklarından; -hatta özellikle İlhan Berk, tümden izleği ve anlamı yadsıdığından- bu şiir de yer yer "*kof sözcük fetişizmi, eşgüdümden yoksun imge karmaşası, şiirin ses katmanıyla oyalanıp anlam katmanını küçümseme*"[25] yanılgısına düşmüştür. Örneğin *Galile Denizi*'ndeki şu şiir, bir sözcük yığınından başka bir şey değildir:

Gökyüzünün Ardı
"*Gökyüzünün ardından türlü şeyler yürüdü türlü evler türlü çarşılar türlü pencereler gitti.*
İlk önce de Sultan Mehmet'in 726 kişilik mutfağı, 63 kantar bal,

[24] Özdemir İnce, "Şiirsel Söylemin Bir Yapı Çözümlemesi Üzerine", *Tabula Rasa*, Türkiye İş Bankası Yay., İstanbul, 2002, s. 29.
[25] İnce, *a.g.e.*, s. 30.

544 tavuk, 28 mut pirinç
Sonra 61 kaz, 19 kıyye safran, 116 istiridye, 78 karides
400 balık, 10 kıyye biber
Eflak tuzu, 51 şişe boza, 61 baş, 649 yumurta yürüdü.
Sonra II. Murat'ın 1.117 kişilik mutfağı, 30.000 tavuk,
225.000 kuzu, aşağı hint biberi, zencefil
Sonra şeker, francala, fodla
Sonra Valde Sultan'ın günlük tayınları, 3 kıyye şeker
12 kilo sade yağ, 5 kilo pirinç
Güzelim kırmızı, siyah üzüm, has un, nişasta
Sonra düzgün, rastık, İtalyan allığı, Bağdat kınası
Sonra Vezir mutfakları, mesela Damat İbrahim Paşa mutfağı,
Sokulu, Yedi Sekiz Hasan Paşa mutfağı"
(İ.B., "Gökyüzü Ardı", *Galile Denizi*, s. 226)

Yine Berk'in "*Bakın denizin üstüne bu 16'ları 26'ları bu göğü o getirdi kodu/düz rakı şimdi hepsi*" (İ.B., "Galile Denizi", *Galile Denizi*, s. 243), "*Denizi gördüm öbür denizlere bakıyordu/ eee T aa uu SSe C nnn EEE eee*" (İ.B., "İskenderiye'de Bir Homeros Yazısı", *Çivi Yazısı*, s. 264), "*Eskir onüçalmışdörtsıfırüç (...)/Atlarını gökyüzünün Üçyüzbindörtyüzkırkaltı Bir isim*" (İ. B., "I. Balad", *Çivi Yazısı*, s. 270) vb. dizeleri de sözcüklerin rastgele yığılmasından oluşturulmuştur. Berk'in pek çok dizesi, örneklerdeki gibi, şiirin yüzey yapısı (dil)nda kalır ve soyut yapısıyla bir türlü bütünleşemez; daha açıkçası yeni bir semantik yapı kuramaz. Çünkü Berk yalnızca dili didikler, sözcükleri kurcalar; onlarla oynar, dilin anlamsal yanını görmezden gelir; "*Sözcüklerin anlamları yoktur, kullanımları vardır.*"[26] demesi de bunu gösterir. Berk gibi kimi İkinci Yeni şairleri, modern şiiri yalnızca sözcüklerden ibaret bir yüzeysel yapı olarak anladığı, söz dizimini yokumsadığı için şiirleri cansız ve biribirinden kopuk sözcük yığını gibidir. Oysa "*Modern şiirde parçalanan söz dizimi değil, şiirin mantığı ve semantiğidir.*"[27]

[26] İlhan Berk, "Bir Deneyciyim Belki de Ben", *Kanatlı At*, YKY, İstanbul, s. 83.
[27] Özdemir İnce, "Şiirsel Anlamın Yapısı", *Tabula Rasa*, Türkiye İş Bankası Yay., İstanbul, 2002, s. 79.

Onların bir bölümünün yanılgısı da tam buradadır: Şiirin özgünlüğünün yalnızca dilsel kullanımla sağlandığını sandıkları için, şiirin yüzeysel yapısına odaklanıp kalmışlar; ancak semantiğini göz ardı etmişlerdir. Sonuç olarak şiir ne yalnızca ileti, ne de yalnızca dilden ibarettir. Çünkü şiir sözcüklerle yazılır; sözcüklerse anlamdan soyutlanamaz. Kısacası özle biçim birbirinden ayrılmaz bir bütündür ve her öz kendine uygun bir biçimle gelir. Önemli olan yalnızca yeni bir dil kullanımı bulmak değil, yeni bir dille yeni bir anlam dünyası kurmaktır.

A.2. Alışılmamış Bağdaştırmalar/Mantık Dışı Söyleyişler

Bağdaştırma[28], en az iki sözcüğün bir anlamsal bütünlük kuracak biçimde birbirine eklenmesidir. Ancak sözcükler de bir düzen içinde birbiriyle birleşir ve eşleşirler. Örneğin dilbilgisel açıdan ancak ekler veya bağlaçlarla birbirine bağlanabilirler. Bununla beraber sözcüklerin sadece dilbilgisel açıdan birbirine bağlanmaları yetmez. Onların birbiriyle birleşmeleri için anlamsal açıdan da eşleşebilir olmaları gerekir. Chomsky'nin kuramına göre sözcükler, anlamsal düzeyde cins adı, sayılabilir olma, insan, soyutluk ve canlılık gibi anlam ayırıcı niteliklere sahiptir. Bağdaştırmalar, anlamsal ayırıcı nitelikler bakımından birbirine uyuşur; bir başka deyişle nesnel gerçekliğe, akla ve bilime uygun biçimde eşleşirse rahatlıkla algılanır ve anlaşılır. Örneğin **hızlı araba**, 'hızlı' ve 'araba' sözcüklerinden oluşmuş bir bağdaştırmadır. Seçim eksenindeki 'hızlı' sözcüğü, birleştirme eksenindeki 'araba' sözcüğüyle bütünleşerek anlamsal bir yapı kurmuşlardır. Hız, somut bir eylem adıdır, araba da hız yapma özelliğine sahip somut bir araçtır. Bağdaştırma anlam ayraçları bakımından birbiriyle uyuşmuş iki sözcükten meydana gelmiştir. Bir bakıma arabanın hızlı olması akla ve mantığa uygundur. **Sinirli adam, yaramaz çocuk, geniş oda** gibi bağdaştırmalar

[28] Bağdaştırma ve alışılmamış bağdaştırma hk.da bkz. Ünsal Özünlü, *Edebiyatta Dil Kullanımları*, Multilingual Yay., İstanbul, 2001, s. 82-88; Doğan Aksan, *Şiir Dili ve Türk Şiir Dili*, Şafak Matbaacılık, (t.y), s. 149-165.

da bu türdendir. Ancak edebiyatta, özellikle de şiirde duygu veya düşünceleri daha etkileyici bir biçimde aktarabilmek için anlamsal ayırıcı nitelikleri bakımından birbiriyle uyuşmayan sözcüklerle bağdaştırmalar kurulur; bunun sonucunda nesnel gerçekliğe, akıl ve bilim kurallarına ters gelen alışılmamış bağdaştırmalar ortaya çıkar. Şiir dilinde bu tür bağdaştırmalar önemli bir role sahiptir. Örneğin Cemal Süreya'nın; "*Şurda senin gözlerindeki bakımsız mavi, **güzel laflı İstanbullar***" (C.S., "Aşk", *Sevda Sözleri*, s.17), "***Dallarına** konsun diye **kelimelerin***" (C.S., "Kanto", *Sevda Sözleri*, s. 19), "*Kendi kendine yetmeyen **zavallı bir üçgen***" (C.S., "Üçgenler", *Sevda Sözleri*, s. 22) dizelerinde bulunan **güzel laflı İstanbul** bağdaştırmasında, İstanbul cansız ve konuşamayan bir kent adı olduğundan, seçim eksenindeki **güzel laflı** sözcükleriyle anlamsal ayraçlar bakımından uyuşamaz, aynı biçimde **kelimelerin dalları** bağdaştırmasında da 'dal' sözcüğü bitkilerin ana gövdeden ayrılan parçalarına verilen addır, bu nedenle 'dal'la 'kelime' sözcüğü arasında temel anlam düzeyinde uyumlu bir bağdaştırma olamaz, **zavallı bir üçgen** bağdaştırmasında da durum aynıdır; 'zavallılık' yalnızca canlılara özgü bir sıfat olduğu için, somut bir nesne olan 'üçgen' sözcüğüyle birleştiğinde alışılmamış bir bağdaştırma yapılmış olur. Aslında bu alışılmamış bağdaştırmalar yerinde kullanıldığında şiirin özellikle semantik yapısında zengin bir çağrışım ve anlam zenginliğine ulaşılır. Bu nedenle alışılmamış bağdaştırmalar, günlük dili şiirselleştiren, şiir dili yapan önemli bir dilsel kullanımdır. Ancak bu tür alışılmamış bağdaştırmalar, sözcüklerin anlam yapısını bozmak için değil, aksine yeni ve daha etkili bir anlamsal yapı kurmak için yapılır.

Kuşkusuz İkinci Yeni, yeni bir dille beraber, yeni ve alışılmamış bağdaştırmalar kullanarak, Türk şiirinin semantik ve imge alanını alabildiğine genişletmiş, kalıplaşmış bağdaştırmaların dışına çıkmış, özgün bağdaştırmalarla şiirdeki alışılmış anlam sınırını yıkmış, çağrışımlara açık bir şiir kurmaya çalışmıştır. Alışılmamış bağdaştırmaların, akıl dışı imgelerin, İkinci Yeni'de önemli bir de-

ğişim olarak göze çarpmasının ana nedeni, büyük ölçüde bu şairlerin asıl şiirsel alan olarak 'bilinçdışı'na yönelmeleridir. Bunun sonucunda İkinci Yeni şairlerinin bir bölümü akla karşı çıkarak, akıl dışı, mantık ötesi bir şiir dili ve imgelem dünyası kurmaya çalışmışlardır. Örneğin İlhan Berk, sürekli şiirin 'usu allak bullak etmesi ve yıkması gerektiğini' savunur[29]. Sezai Karakoç da "*Yeni şiir, yeni mantığı deniyor. Freud, Bergson, W. James'in doğuşunu hazırladıkları mantığı.*"[30] sözleriyle yeni şiirin yeni bir mantığı denediğini saptar. Tabiî İkinci Yeniciler, bu görüşe modern şiirin kurucuları olarak kabul edilen Gerçeküstücülerden hareketle varmıştır. İlhan Berk'in, düşüncesine dayanak olarak öncü Gerçeküstücü Breton'un "*Şiir usun bir bozgunluğu olmalıdır.*" tümcesini sık sık anması buna işaret eder[31]. Kısacası, bu dilsel sapmaların, anlamsal yapının bozulmasının ve akla karşı çıkmanın ana kaynağında yine Gerçeküstücülük aranmalıdır.

Gerçeküstücüler, aklın denetimindeki imgelem biçimini kırmayı amaçlamışlardır. Örneğin Pierre Reverdy'ye göre; "*İmge bir karşılaştırmadan değil, birbirinden az çok uzak iki gerçeğin yaklaştırılmasından doğar.*", "*Yaklaştırılan gerçekler birbirlerinden ne kadar uzak ve yerindeyseler imge o kadar güçlü olur. Şiirsel gerçekliği ve heyecansal gücü o kadar artar.*"[32]. Breton, imgelerdeki asıl gücün rastlantısallıktan, keyfîlikten doğduğunu ileri sürer[33]. Bu tümcelerde savunulan imgelem anlayışı, sonuçta birbiriyle hiç de ilgisi olmayan gerçeklerin bağdaştırıldığı, akıl ve mantığa ters gelen imgelerin ortaya çıkmasına yol açmıştır. Breton, "Gerçeküstücülüğün Birinci Manifestosu"nda bu tür imgelere örnek olarak Lautréamont'dan "*Şampanya yakutları*", "*Organizmaların*

---

29 İlhan Berk, "İkinci Yeni'nin Sorunu Halis Şiirdir", *Kanatlı At*, YKY, İstanbul, 1994, s. 8.

30 Sezai Karakoç, *Edebiyat Yazıları I*, Diriliş Yay., İstanbul, 1997, s. 73.

31 Berk, *Şairin Toprağı*, Simavi Yay., İstanbul, 1992, s. 119.

32 André Breton, "Gerçeküstücülüğün Birinci Manifestosu" (Çev. Selâhattin Hilâv), *Gerçeküstücülük*, Antoloji (Haz. İlhan Berk), Varlık Yay., İstanbul, 2004, s. 29.

33 André Breton, "Gerçeküstücülüğün Birinci Manifestosu" (Çev. Selâhattin Hilâv), *Gerçeküstücülük*, Antoloji (Haz. İlhan Berk), Varlık Yay., İstanbul, 2004, s. 35.

özünlediği moleküllerin niceliği ile irileşme eğilimleri arasında uyum bulunmayan yetişkinlerde görülen göğüs gelişimin durması yasası kadar güzel.", Philippe Soupault'tan, "*Bir kilise bir çan gibi pırıl pırıl dikeliyordu*", "*Rrose Sélavy'nin uykusunda vardı bir cüce*", André Breton'dan "*Köprünün üstünde kedi başlı bir çiğ sallanıp duruyordu*", Roger Vitrac'tan "*Tutuşmuş ormanda/Aslanlar buz gibiydi*" dizelerini gösterir[34]. Gerçeküstücülerin alışılmamış imgeler bulma çabasında kuşkusuz Rimbaud'nun *Cehennemde Bir Mevsim*'inde yer alan 'bütün duyuların düzensizce bozulması' gerektiği düşüncesi yatar. Bu, bir anlamda beş duyunun birbirine karıştırılarak yeni imgeler yaratmak demek olan eşduyum (syneisthesis) yöntemidir[35]. Gerçeküstücülerin yapmak istediği bir başka şey de, nesneleri bilinen işlevlerinden ve yerlerinden koparark, alışılmadık biçimde yan yana getirmek ve böylece gerçeküstü görüntüler, imgeler yaratmaktır. Bir ameliyat masasında, dikiş makinesi ve şemsiyeyi yan yana getiren Lautréamont bunun en çarpıcı örneğini verir ve yeni bir gerçeklik düzeni kurmaya çalışır. İkinci Yeni şairlerinin yeni ve alışılmamış imge yaratma anlayışında bu uygulamaların payı göz ardı edilmemelidir.

Bu girişten sonra alışılmamış bağdaştırmalar ve mantık dışı söyleyişlere İkinci Yeni'den örnekler vermeye geçebiliriz. İlhan Berk'in *Galile Denizi*'nde fazla imgesel bir zenginlik yoktur; ancak yer yer alışılmamış bağdaştırmalara rastlanır. Örneğin; "*Bakıyorum **Amerikan bir gök** sıkılıyorum kalkıyorum*" (İ.B., "Uzun Karanlık", *Eşik*, s. 238) dizesinde **Amerikan bir gök**, "*Çok oldu, bir akşam beni sıkıverdi **etin türküsü***" (İ.B., "Sokak", *Eşik*, s. 239) dizesinde **etin türküsü**, bu türden bağdaştırmalardır.

Şairin *Galile Denizi*'nden sonraki yapıtlarında alışılmamış bağdaştırmalara daha sık rastlanmaktadır. Örneğin "*Gökyüzüydünüz **İngiliz akşamıma***" (İ.B., "Sabahla Ne Güzel Durdunuz Aşkıma",

---

[34] Breton, *a.g.y.*, s. 36.

[35] Bkz. Özdemir İnce, "Birkaç Zorunlu Onarım", *Çile Törenleri*, Varlık Yay., İstanbul, 1995, s. 28; "Talihsiz Rimbaud", *Şiirde Devrim*, Adam Yay., İstanbul, 2000, s. 48-49.

Eşik, s. 261), " ***İşte A,D,Z, saçın gecesi***" (İ.B., "Yazıt, I", *Eşik*, s. 269), "*...yalnız* ***ağzının yangınına*** *dururum*", "*çekilir* ***odaları denizin***" (İ.B., "I. Balad", *Eşik*, s. 271), "*Bu zamanlara geliriz: uzar* ***ellerinin caddesi***" (İ. B., "I. Balad", *Eşik*, s. 272), "*O zamanlar* ***yalnızlıklar sakalı gökyüzüne*** *çıktım*" (İ.B., "II. Balad", *Eşik*, s. 274), "*...nalınlarında deniz suyu* ***bir ormanın saçlarını*** *uzatıyordun*" (İ.B., "İhtiyarintiharırmak", *Eşik*, s. 289), "*Sizi gördüm* ***denizin evinde.***" *(İ.B.,* "Kent", *Eşik*, s. 292), "*Pavurya gidip* ***göğün hendeğine*** *ağdı.*", "***Denizin pencereleri*** *sürgülüydü.*" (İ.B., "Pavurya", *Eşik*, s. 293), "***Gecenin pancurlarını*** *açtım.*" (İ.B., "g", *Eşik*, s. 294), "***Sabahın kuyruğunda*** *sizi bekliyorum.*", "***Kırmızı, rüzgârın elleri***" (İ.B., "Han Yü. Yazıtı", *Eşik*, s. 295) gibi dizelerde bu tür alışılmamış bağdaştırınalar vardır.

Bu örnekleri çoğaltmak mümkün. İlhan Berk, örneklerde de görüldüğü gibi alışılmamış bağdaştırınalar yaparak alışılmış şiir dilini zorlar; ancak bu bağdaştırınaların şiirin semantik yapısına kök saldığı; şiire fazla bir çağrışım zenginliği kattığı söylenemez. Berk'in dilinde hep bir zorlama ve yapaylık hissedilmekte ve bu dil, bir türlü şiirin alt yapısına kök salamamakta, anlamla eşleşememekte, bütünleşememekte ve yalnızca değişik dil kullanımları olarak kalmaktadır.

Berk, şiirlerinde çoğu kez mantık dışı söyleyişlere de yer verir. Örneğin şu dizede bir evin bahçesi alıp başını gider:

"*Baktık bir evin bahçesi ilk defa* ***bir evin bahçesi başını almış/gidiyor***" (İ.B., "Ağıt", *Eşik*, s. 208.)

Çingene kızları denizi dört ucundan tutup getirir ve dürüp bırakırlar:

"***Çingene kızları denizi dört ucundan tutup getirdiler/Dürüp bıraktılar***" (İ.B., "Galata Kulesi", *Eşik*, s. 222)

S harfi bir kadına benzetilir, E sesinde yüzlerce tren yürür:

"***S bir kadın*** *balkonunda baksam ne zaman olurdu/****E sesinde yüzlerce trenler yürürdü*** *Galile'de*" (İ.B., "Balad", *Eşik*, s. 240)

Bir denizin üstüne 16'lar ve 26'ları konulabilir ve sonra bu rakamlar düz rakıya dönüşebilir:

"*Bakın **denizin üstüne bu 16'ları 26'ları bu göğü o getirdi kodu/düz rakı şimdi hepsi***" (İ.B., "Galile Denizi", *Eşik*, s. 243)

Bir dize sözcüklerden değil de harflerden oluşabilir:

"***Abtcde hgklmop nbşjklmnb csw neryZ***" (İ.B., "Galile Denizi", *Eşik*, s. 244)

Şair atını ister, ama hiç ilgisi olmadığı hâlde evin göğü gerinir:

"***Atımı istedim evin göğü gerindi***" (İ.B., "Atımı İstedim Evin Göğü Gerindi", *Eşik*, s. 249)

Alışılmamış bağdaştırmalara, mantık dışı söyleyişlere İlhan Berk gibi olmamakla beraber Turgut Uyar'ın şiirlerinde de rastlanır:

"***Senin ağustos çeşmeleri yüzüne** özlemle eğiliyorum*" (T.U., "Üçyüzbin", *Büyük Saat*, s. 128), "*Boyanır **batmış gemiler perşembesi***", "*Çöl olmasa, en **dişi kavunlar** olmasa*" (T.U., "Kankentleri", *Büyük Saat*, s. 189) "***O yorgun ve tükenmez merdivenler saatinde***" (T.U., "O Zaman Av Bitti", *Büyük Saat*, s. 192), "*Ev adamları **lâtince sulara** başladığı zaman*", "*Neşenin hiç yakışmadığı **gözlüklü ellerine***" (T.U., "Maya", *Büyük Saat*, s. 199) "*bir ot sesinden, **bir at akşamından***" (T.U., "Yavaşça Oluyor Ellerime", *Büyük Saat*, s. 205), "*Yakalım **karanlığın kıllarını***", "***Büyük ölümün azı dişleri** takırdar uzakta*" (T.U., "Ellerimde Bir Çalgı", *Büyük Saat*, s. 209)

Bu örnekler, Türk şiirinin imge evreninin değiştiğini göstermektedir. Ancak Turgut Uyar, alışılmamış bağdaştırmalar kurarken Berk gibi yapaylığa düşmez, sözkonusu bağdaştırmaların çoğu yüzeysel yapıda (dil düzeyinde) kalmaz; şiirin semantik derinliğine doğru iner, alt yapıyla bütünleşir. Dolayısıyla bu bağdaştırmalar, anlam yapısını bozmaz; aksine onun şiirlerine bir derinlik ve çağrışım/anlam zenginliği katar.

Uyar'ın şiirlerinde mantık dışı söyleyişlere de rastlanmaktadır:

"***Dizlerimiz sulardan akıyordu***" (T.U., "O Zaman Av Bitti", *Büyük Saat*, s. 192), "***yavaşça oluyor ellerime bulaşması,/bir eksiyle yüklü minüskül H harfinden***" (T.U., "Yavaşça Oluyor Elle-

rime", *Büyük Saat*, s. 205), "*Kokusu bütün* ***kokusu kaşındırır balkonları***", "***Senin kanın uzatır yapışkan geceyi bir tabakta***" (T.U., "Ellerimde Bir Çalgı", *Büyük Saat*, s. 209), "***Ey Sür Atlarını Bacaklarımdan Bağlayıp Karışık ölümsıkın-/tıslakgülünçlüğü renkli camların!...***" (T.U., "Bir Barbar Kendin Tartar Bir Barbar Aşağlarda", *Büyük Saat*, s. 214), "***...peynirlerin kötü dükkânlara/sarıldığı o kâğıtlarda...***" (T.U., "Övgü, Ölüye", *Büyük Saat*, s. 219) "***Katlanılmaz bir uykunun sonunu kesip biçtiler***" (T.U., "Terziler Geldiler", *Büyük Saat*, s. 223).

Ancak hemen belirtmeli ki, Turgut Uyar'ın şiirlerinde bu ve benzeri mantık dışı söyleyişler, şiirin anlamını ortadan kaldırmaz. Çünkü o, şiiri yalnızca bir dil oyunu olarak görmemiştir, onda usa karşı çıkmak şiirin olmazsa olmaz koşulu da değildir. Bu bakımdan Uyar'ın şiirleri sözcüklerin rastlantısal biçimde yığılmasından oluşmaz, dizeler arasında kopukluklara rastlanmaz.

Şiirlerinde alışılmamış bağdaştırmalara fazlaca yer veren bir başka şair Edip Cansever'dir. Cansever'in şiirlerinde insan organlarının teknolojiye ve makineye özgü sözcüklerle kurulan bağdaştırmalarla betimlenmesi dikkat çekicidir. Örneğin damar, onun şiirlerinde "***Bir çelik mavisi damar*** *tam da çenemin üstünde*" (E.C., "Aşkın Radyoaktivitesi", *Yerçekimli Karanfil*, s. 18) dizesinde olduğu gibi **çelik mavisi**dir. Moleküller, toplanıp ayak, ağız, diş, göz ve tırnak olurlar:

"***Moleküller bile/Toplanıp ayak oluyorlar bende/Ağız oluyorlar biraz/Diş oluyorlar keskince/İki göz parlakça/On tırnak sivrice***" (E.C., "Güzel Atomların Yaptığı Ayak", *Yerçekimli Karanfil*, s. 25).

Bir başka şiirde de insan, dizilmiş kutu, bükülmüş teneke ve alüminyum dükkâna benzetilir:

"***İşte bu yeninin yenisi insan/Dizilmiş kutu/Bükülmüş teneke/Alüminyum dükkân***" (E.C., "Alüminyum Dükkân", *Yerçekimli Karanfil*, s. 26)

Bunların dışında örneğin "***Karanfiller gibi taze omzum, dizlerim, ayaklarım***" (E.C., "Aşkın Radyoaktivitesi", *Yerçekimli Ka-*

ranfil, s. 18) dizesinde görüldüğü gibi omuz, diz ve ayakların karanfille ilişkilendirilmesi, Türk şiirinde alışılmış bir bağdaştırma değildir. Aynı biçimde bu şiirin başlığında (Aşkın Radyoaktivitesi) olduğu gibi, aşkın radyoaktivite ile bağdaştırılması da yeni bir imgedir. Bütün bunlar, teknolojik gelişmelerin toplumsal yaşamla birlikte şiire de yansıdığını göstermektedir.

Cansever'in şiirlerinde alışılmamış bağdaştırmalar yanında sık sık mantığa aykırı olgu ve eylemlere de rastlanır. Kuşkusuz, yerli yerinde kullanıldığında şiirde mantık aranmaz; ancak Edip Cansever'de alışılagelen şiirsel mantığın da dışında söyleyişler dikkat çeker. Şu dizeler, İkinci Yeni ile beraber alışılagelen şiirsel mantıkta da büyük bir değişimin olduğunu göstermektedir:

"*Üstelik **beni sevmek haşlanmış pirinçleri beyazlatır** Günaydın*" (E.C., "Yangın", *Yerçekimli Karanfil*, s. 20)

Bu dizede sevmek, haşlanmış pirinçlerin beyazlatılmasının bir nedeni olarak ifade edilmiştir; ancak bunun mantıksal bir açıklaması yoktur; çünkü sevmekle pirinçlerin beyazlanması arasında mantıksal ve anlamsal bir bağ kurulamamaktadır.

Benzer biçimde "*Sizi görmüyor muyum dikkat! **trenlere çikolata yediriyorum**/ (...)En akıllı tarafımdır **balıkla deniz tutmak***" (E.C., "Yangın", *Yerçekimli Karanfil*, s. 20), "***Çın çın ötüyor balıklar***" (E.C., "Alüminyum Dükkân", *Yerçekimli Karanfil*, s. 26), "***Güneş bir pazartesi olarak** mı duruyor burnunuzda*" (E.C., "Uyanınca Çocuk Olmak", *Yerçekimli Karanfil*, s. 32), "*Şu da var: **bir sokak en açılmış pencerelere dalıyor**/Dalıyor da söz mü, **yatağa uzatıyor otomobillerini***" (E.C., "Uyanınca Çocuk Olmak", *Yerçekimli Karanfil*, s. 33), "*İşte **bir horoz öttü yüzümün yarısında***" (E.C., "Beyaz Atlar Sulara", *Yerçekimli Karanfil*, s. 82), "*Bu kaç **kapılı bir konyak***" (E.C., "Konyak", *Yerçekimli Karanfil*, s. 86) dizelerinde 'trenlere çikolata yedirmek', 'balıkla deniz tutmak', 'balıkların çın çın ötmesi', 'güneşin bir pazartesi olması', 'sokağın açılmış pencerelere dalması', 'otomobillerin yatağa uzanması', 'yüzün yarısında bir horozun ötmesi', 'konyağın kapılı olması' vb.

mantığa aykırı eylem ve olgulardır. Bütün bunlar, şiirin alışılagelen anlam yapısını bozmakta ve okurdaki alışılmış algılama tarzına ters gelmektedir.

İlhan Berk ve Edip Cansever kadar olmasa da Cemal Süreya'nın şiirlerinde de alışılmamış bağdaştırmalar ve mantık dışı söyleyişler göze çarpar. Süreya'nın şiirlerinde dikkati çeken özgün imgeler genellikle erotik; hatta pornografiktir. Şu dizelerde kadın cinsel organı farklı imgelerle verilmektedir:

"*Hadi sevgilim/Bir yudum süt koy yuvaya/Ve* ***iç içe iki hilal***" (C.S., "Sımsıcak Çok Yakın, Kirli", *Sevda Sözleri*, s. 87), "*Bacaklarının daraçısında/****bir yumak/bir kırlangıç yuvası/bir söğüt yaprağı susuz ve erkenci/bir mermi yatağı derin ve pusuda***" (C.S., "Sımsıcak, Çok Yakın, Kirli", *Sevda Sözleri*, s. 86).

Aşağıdaki dizelerde ise, erkek cinsel organı, alışılmamış imgelerle ifade edilmektedir:

"*Dünyada/bakışımlıydı, çocuktu bedenlerimiz;/Ezilir ezilirdi aralarında/* ***Yağmurkuşugillerden biri***" (C.S., "İp", *Sevda Sözleri*, s.153), "*Şimdi sen çırılçıplak* ***elma*** *yiyorsun/Elma da elma ha allahlık/****Bir yarısı kırmızı bir yarısı yine kırmızı***" (C.S., "Elma", *Sevda Sözleri*, s.25)

Cinselliğin bu ölçüde ve oldukça değişik imgelerle şiire girmesi Türk edebiyatında yenidir.

Süreya'nın şirlerinde göze çarpan diğer alışılmamış bağdaştırma ve mantık dışı söyleyişlere şu örnekler verilebilir:

Soluğun kırmızı bir kuşa ve kırmızı bir ata benzetilmesi; "***Kırmızı bir kuştur soluğum/ (...)Kırmızı bir at oluyor soluğum***" (C.S., "San", *Sevda Sözleri*, s. 11)

Bir adamın sokakta şapkasına rastlaması; "***Adam şapkasına rastladı sokakta***" (C.S., "Adam", *Sevda Sözleri*, s. 15)

Güneşin linç edilmesi; "***Güneşin linç edildiği*** *bir akşam*" (C.S., "Bun", *Sevda Sözleri*, s. 37)

Saatin Çin'i vurması; "***Saat Çini vurdu*** *birden: p i r i n ç ç ç*" (C.S., "Ülke", *Sevda Sözleri*, s. 48)

Sesi yıkamak; "*Sonra o gider **sesini yıkardı***" (C.S., "Yağmurun Yağması İyidir", *Sevda Sözleri*, s. 59)

Jandarmanın daima nesirde kalması; "***Jandarma daima nesirde kalacaktır***" (C.S., "Göçebe", *Sevda Sözleri*, s.61)

Kışın sönmesi, telefonun sapması; "***Söner Kış sapar telefon***" (C.S., "Arka Güneş", *Sevda Sözleri*, s. 66)

Köpeklerin gizli bir dağı havlaması, saatlerin yağmuru göstermesi; "***Köpekler gizli bir dağı havlar***", "***Saatler yağmuru gösteriyor***" (C.S., "İşte Tam Bu Saatlerde", *Sevda Sözleri*, s. 68,69)

Kadınsı seccade ve kanın gürültü çıkarması; "*Sokaklardan **kadınsı bir seccade** gibi akıyor iklim*", "*Gözlerimiz bozuluyor **kanımızın gürültüsünden***" (C.S., "Bir Kentin Dışardan Görünüşü", *Sevda Sözleri*, s. 75)

Leylak kokusunun gözü bağlı olması; "***gözü bağlı bir leylak kokusu** ovadan*" (C.S., "Beni Öp Sonra Doğur Beni", *Sevda Sözleri*, s. 85)

Saat kulesinin denizin gişesinde oturan kısa boylu bir adama benzetilmesi; "***Ve denizin gişesinde oturan kısa boylu saat kulesi***" (C.S., "Vakit Var Daha", *Sevda Sözleri*, s. 100)

Ölümün lâcivert bir çıngırağa benzetilmesi; "***Lacivert bir çıngıraktır ölüm***" (C.S., "Ortadoğu I", *Sevda Sözleri*, s. 107)

Biberin, sebzelerin yasadışı önderine benzetilmesi; "***Biber ki yasa dışı önderidir sebzelerin***" (C.S., "Banko", *Sevda Sözleri*, s. 148)

Bu örneklerde de görüldüğü gibi Cemal Süreya da şiirlerinde birçok yeni, alışılmamış imge kullanmakta, yer yer mantık dışı söyleyişlere sapmaktadır; ancak o, bunda uç noktalara gitmez; bunu sırf dilsel ve mantıksal yapıyı bozmak için yapmaz.

İkinci Yeni içinde alışılmamış bağdaştırmalara ve mantık dışı söyleyişlere en çok yer veren; dolayısıyla dile saldırmada en ileri giden şair Ece Ayhan'dır. Onun hemen her şiirinde alışılmamış bağdaştırmalar, mantık dışı söyleyişler, altüst olmuş bir söz dizimi vardır. Aşağıdaki dizeler, Ece Ayhan'ın dilsel mantığı ne denli sarstığını gösteren başlıca örneklerdir:

İntihar karası bir fayton; "***intihar karası bir faytona*** *binmiş geçerken ablam*" (E.A., "Fayton", *Bütün Yort Savul'lar*!, s. 37)

Çakıl taşları gülümseyişi, karafaki rakısıyla ağlamak; "***Bir çakıl taşları gülümseyişi ağlarmış karafaki rakısıyla***" (E.A., "Kınar Hanımın Denizleri", *Bütün Yort Savul'lar*!, s. 38)

Karanlığı süpürmek; "***İşte kel hasan bu kel hasan karanlığı süpürürmüş***" (E.A., "Kınar Hanımın Denizleri", *Bütün Yort Savul'lar*!, s. 38)

Ölümcül portakallar, üzünç yüklenmiş bir gemi; "***Sokaklarda/ölümcül portakallar/ (...)üzünç yüklenmiş bir gemi***" (E.A., "Çocukların Ölüm Şarkıları –I-", *Bütün Yort Savul'lar*!, s. 45)

Akdeniz dudaklı, penceresiz çocuk; "***Akdeniz dudaklı penceresiz sancılı bir çocuk***" (E.A., "Okarina", *Bütün Yort Savul'lar*!, s. 47)

Karınca taciri; "***bir karınca tacirini diri diri gömüyorlar toprakta***" (E.A., "Okarina", *Bütün Yort Savul'lar*!, s. 47)

İcra-iflas duası; "*sessizce bitiveriyor ilk güneşte* ***icra-iflas duası***" (E.A., "Okarina", *Bütün Yort Savul'lar*!, s. 47)

Elişi Tanrısı; "Bir ***Elişi Tanrısı İçin Ağıt***" (E.A., *Bütün Yort Savul'lar*!, s. 48)

Ablasız bulutlar, Türkçe sigaralar tüttüren bacalar; "*bir en çok* ***ablasız bulutları*** *geliyor aklıma hep/bir en çok* ***Türkçe sigaralar tüttüren*** *bacalarla-larla*" (E.A., "Babil'den Bir Piçin Propagandası", *Bütün Yort Savul'lar*!, s. 49)

Şu dizelerde ise, söz dizimi alt-üst olduğu için şiir, dilsel bir bilmeceye dönüşmüş, bağdaştırmalar dahi anlaşılamamakta, sözcükler rastgele dizilmiş ve dil mantığı sarsılmıştır:

"*neden üç aylar girerken kurşun harflerle salılara*
hiç soyutlanmamış ırmaklarda boğuluyor İbrahim
ismail soda içen kalabalıklara doğru cumhuriyet olmuş
anlamıyorum şey yani ishak bakır kapılarda bakır tokmak
denizkızı eftelya cumhuriyette ağaçlara benzer öldü diye"
(E.A., "Denizkızı Eftelya", *Bütün Yort Savul'lar*!, s. 50)

Tutumbilimsel kıçlar, kanto ağacı; "***tutumbilimsel kıçları*** *üzerine..../ (...)Sen karanlığa giderayak bir* ***kanto ağacı*** *çizmiştin...*" (E.A., "Kanto Ağacı", *Bütün Yort Savul'lar*!, s. 53)

Çiçeksiz ölürüm dükkânları; "***çiçeksiz ölürüm dükkânları***" (E.A., "Ut", *Bütün Yort Savul'lar*!, s. 55)

Enflasyonun sekiz memeli bir zenneye benzetilmesi; "***enflasyonu sekiz memeli bir zenne***" (E.A., "Ut", *Bütün Yort Savul'lar*!, s. 55)

Yüzüklerinde altın parmakların takılı olması; "***Yüzüklerinde altın parmaklar takılıymış*** *ve*" (E. A., "Apaş Paşa Şapa Oturdu", *Bütün Yort Savul'lar*!, s. 56)

Ellerin sokaklarının aşk olması; "***Bütün ellerinin sokakları aşktır senin a. petro.***" (E.A., "A. Petro", *Bütün Yort Savul'lar*!, s. 59)

Arsenik şişesine Eylül'ün dolması; "***arsenik şişesine eylül doluyor***" (E.A., "Uzak Hala", *Bütün Yort Savul'lar*!, s. 60)

Pancurların elgin, farelerin örtük olması; "***kül pancurları elgin, fareleri örtük***" (E.A., "Neyyire Hanım", *Bütün Yort Savul'lar*!, s. 60)

Elli yaşlarında bir cadının çekmesinde yaşamak; "***Elli yaşlarında bir cadının çekmesinde yaşıyorum, çivilenmiş***" (E.A., "Bir Fotoğrafın Arabı", *Bütün Yort Savul'lar*!, s. 67)

Yakaya bir Eylül ormanı takmak; "***taktı yakasına bir eylül ormanı***" (E.A., "Sevgili Uğursuzluk", *Bütün Yort Savul'lar*!, s. 72)

Elde potin ayakta şemsiyenin bulunması; "*Ayrılırken esrikti;* ***elinde potin ayağında şemsiye.***" (E.A., "Ortadoksluklar XXVI", *Bütün Yort Savul'lar!*, s. 112)

Ece Ayhan'dan aldığımız bu örnekler, alışılagelen imgelemin ve dilsel mantığın sarsıldığını, bozulduğunu; bunun sonucunda algılama biçiminin alt-üst olduğunu göstermektedir. Ayhan, ısrarla dilin üzerine giderek, alışılmamış imgeler kurarak, şiirsel algılama ortalamasını yıkmak istemektedir. Ancak onun asıl yıkmak istediği her türlü otoritedir. Şair, kimi tarihsel olaylara, kişilere ve çeşitli metinlere göndermelerle yüklü şiirlerini, alışılmadık dil ve imgelerle de örerek 'sıkı' bir şiir meydana getirmektedir.

İkinci Yeni'de mantık dışılık yalnızca alışılmamış bağdaştırmalar biçiminde karşımıza çıkmaz. Kimi şiirlerin bütününde, âdeta akıl ve mantık devre dışı bırakılmış gibidir. Örneğin Edip Cansever'in şu şiiri, Gerçeküstücülerin bütünüyle kendini çağrışımlara, bilinçdışının rüzgârına bırakan 'otomotik yazı' denemelerine benzer. Dizeler, sözcükler rastgele saçılmış, dağınık ve kopuk kopuktur:

Şey Şey Şey ve Şeylerden
"Bir adam kendi tiyatrosunda, tamam
Bir köpek sokak değiştirdi, korkak
İçi süt dolu bir lokanta , ve kapandı
Gene bir ağaç öttü, bu kaçıncı

Sevişsek olmaz mıydı, varan bir
Elbette olurdu, bir kır çiçeği, bir bulut
Bir gülüş, kanamak üzere, ve gizli
Ve çabuk tarafından bir şey, şarap

Güneşe çıktık, bunu unutma, varan iki
Ne uzak bir sesimiz vardı, efsane
Gelince Ç ile geliyordu bir çay
Oysa biz iki demiştik, varan üç
Gözler ki demeye kalmadı, derin.

Kim bilir ne seviştik ki saat kaç
Elleri tetikte bütün gazetelerin."[36]

Cansever'in şu dizeleri de usun ve mantığın kontrolü dışında, sözcüklerin dile geliverdiği gibi dağınık ve birbiriyle ilgisiz biçimde sıralanmasından oluşmuş izlenimini vermektedir:

[36] Edip Cansever, "Şey Şey Şey ve Şeylerden", *Yerçekimli Karanfil,Toplu Şiirler I* , Adam Yay., İstanbul, 1992, *s.* 84

"Bizim o duvarlık tabaklar durmadan uzağa götürüyor evimizi
Daha aldığım gün bildim maydanoz olacak üstündekiler
Maydanoz olacak, maydanoz olacak, maydanoz olacak
İyi ama, niye sevmeli her önüne geleni
Herkesin, herkese, herkesi
Daha dün yepyeni bir son koydumdu şiire
Aldı, yepyeni bir kalabalığı getirdi
Ama iyi yaptım, öyle mi değil mi." [37]

Bu örnekler, İkinci Yeni ile beraber Türk şiirinin dil, imge ve anlam bakımından büyük bir değişime uğradığını göstermektedir. Ancak dil, imge ve anlamı ters yüz etmede İkinci Yeni şairlerinin tümünün aynı tavır içinde oldukları söylenemez. Hepsinin az ya da çok bu öğeleri deforme ettiği, alışılagelen şiiri, verili dili, imgeleri ve anlamı sarstıkları doğrudur; ancak amaçları ve deformenin ölçüsü bakımından birbirlerinden ayrılırlar. Bundan dolayı İkinci Yeni şairlerini dil, imge ve anlam konusundaki tavırlarına göre üç gruba ayırmak mümkündür.

İlk grupta yer alan tek şair Ece Ayhan'dır. Çünkü dil, imge ve anlam yapısını yıkma amacı diğerlerinden oldukça farklıdır. Her şeyden önce Ayhan'ın asıl amacı 'dili yıkmak' değildir; dile nişan alır; ancak asıl ortadan kaldırmak istediği onu ayakta tutan, bu dille yaratılan ve varlığını sürdüren 'otorite'dir. Çünkü şair, her türlü iktidarın şairi olmaya, gerçeklerin çarpıtıldığı, gizlendiği 'sarışın tarih'e, soyutlamadan bîhaber ve sorgulamadan uzak düşünme biçimine karşı çıkar; yıkmak istediği de bunlardır. Bunların karşısına 'sivil şiir'i, 'kara şiir'i, 'sıkı şiir'i, 'karaşınların tarihi'ni ve soyutlayarak düşünmeyi koyar. Bu nedenle 1946'da Missouri Zırhlısı İstanbul'a geldiğinde "*Memnunuz cihandan ve hükûmetten*" diye şiir yazan, 'askerî şair' olarak nitelendirdiği Fazıl Hüsnü Dağlarca'yı yerden yere vurmakta[38], şiirinin gerçek kaynaklarını "*...döküntü-*

[37] Cansever, "Uyanınca Çocuk Olmak", *a.g.e*, s. 33.
[38] Ece Ayhan, "Bir Askerî Şairin Ölümü", *Bütün Yort Savul' lar!*, YKY, İstanbul, 2001, s. 239.

ler, dışta bırakılmış her şey, düşürülenler, hal ve gidişi sıfır olanlar, yasaklananlar."[39] diye sıralamakta, Selçuklulardan bu yana bizde 'hamam' olmadığını ileri sürmekte; bu toplum için bir 'düşünce hamamı'[40] gereklidir demekte, yürürlükteki algı ortalamasının dışında cetvel olmadan çözülemeyen 'logaritmalı şiir'ler yazmayı önermektedir. Şairin dil karşısındaki farklı tavrını daha net biçimde açıklayabilmek için şu soruyu sormak gereklidir: "Ece Ayhan, ilkin neden dile saldırıyor, ilkin neden onu sarsıp yıkmaya çabalıyor?". Bu sorunun yanıtını bir söyleşide Roland Barthes'in "*Tuhaf, hem bu düzene ve iktidara karşılar, hem onun dilini kullanıyorlar.*" tümcesiyle yine kendi verir[41]. O hâlde Ayhan'ın dile saldırırken yıkmak istediği asıl şey, 'otorite'dir; otoritenin belirlediği ve tanımladığı 'gerçeklik'tir. Oysa şair, 'sarışınların yazdığı ve otoritenin belirlediği gerçeğe uygun şiir'den nefret eder, onunki 'kara bir şiir'dir ve doğallıkla da 'kara bir dil' kullanır. Bu dil, 'kara bir dil' olduğu için o denli savruk, o denli yıkıcı, kanatıcı, acı, o denli serbest ve o denli de küfürlüdür. Ancak bir o denli de sıkıdır; metinlerarası ilmekler, tarihsel olaylar ve kişilerle örülmüştür, bu nedenle ancak 'ayna' tutarak okunabilir. Çünkü ayna, tersi düze çevirir. "Ah Minel Aşk" adlı şiirinde bu gerçeğe vurgu yapar[42].

Bütün bunlardan çıkarılacak sonuç şu: Ece Ayhan'ın şiirlerindeki dilsel, imgesel ve anlamsal değişimin asıl nedeni, şiirde sadece yepyeni bir yüzeysel yapı (dil) kurmak değildir; aksine o dili kuran, yaşatan ve besleyen otoriteyi yıkmaktır. Ancak bu amaca ulaşmak için otoritenin dilini de yıkmak gerektiğinin bilincindedir. Dolayısıyla onun şiirlerindeki dilsel değişim, şiirin alt yapısı (soyut yapı, semantik)nı değiştirme isteğinin sonucudur.

---

39 Ayhan, "Ece Ayhan Anlatıyor", *Dipyazılar*, YKY, İstanbul, 1996, s. 75.

40 "Sözgelimi, Selçuklular'da, Osmanlılar'da... hamam yoktur bence. Ve bugün de yok! Olsa da yıkansak birlikte' (...) Evet hiç hamam olmamıştır, yapılması bile düşünülmemiştir üstelik... Amacım, 'düşünce hamamı'dır. Düşünce hamamı!" (bkz. Ece Ayhan, "Bir Söyleşi", *Dipyazılar*, YKY, İstanbul, 1996, s. 16. Şiir için bkz. Ece Ayhan, "Bir Hamam Aranıyor", *Bütün Yort Savul'lar!*, YKY, İstanbul, 2001, s. 189)

41 Ayhan, "Özgünlük Amuda Kalkmak Değildir", *Aynalı Denemeler*, YKY, İstanbul, 2001, s. 40.

42 Ayhan, "Ah Minel Aşk", *Bütün Yort Savul'lar!*, YKY, İstanbul, 2001, s. 199.

İkinci Yeni'de dilsel, imgesel ve anlamsal yapının değiştirilmesi konusundaki bir diğer farklı tavır, İlhan Berk'in benimsediği yoldur. O da Ece Ayhan gibi dille cebelleşir; oynar, dili kurcalar. Ancak onun amacı otoriteyi yıkmak, tarihî sorgulamak, kirlenmiş düşünceyi hesaba çekmek değildir. Bütün amacı, dilsel deneyler yaparak, ham, yabansı bir şiirsel dil bulmak[43]; dilin sıfır derecesine ulaşmaktır. Kısacası dili amaçlar yalnızca, dilin şiirini yazmaya çalışır; dili konu edinmiştir. Kendisi bu amacını; "*Amacım konuyu yok etmek, salt dilin buyruğunda çalışmak, ona bağlanıp ona güvenmek, onunla da yetinmektir. (...) Konusu salt dil olan yolculuktur, kısaca.*"[44] İşte bu nedenle durmaksızın sözcüklerle oynar, biçimlerine bakarak onlara çeşitli anlamlar yükler; lettrist denemeler yapar, söz dizimini değiştirir; alışılmamış bağdaştırmalar kurar. Böylece usu, usun dilini ve anlamı yıkmayı ve yok etmeyi amaçlar. Şiirin yüzeysel yapısına, sözcüklerin kullanımına odaklanmıştır. Çünkü ona göre "*Sözcüklerin anlamları yoktur, kullanımları vardır.*"[45] Ece Ayhan'dan ayrılan yönü de budur. Çünkü Ece Ayhan'ın asıl amacı anlamı yok etmek değildir; çözülebilirse şiirlerinin keskin bir anlam içerdiği görülecektir. Ece Ayhan'da dil son kertede bir nesnedir, araçtır. İlhan Berk'te ise dil, nesne olmaktan çıkar; şiirin öznesi, şiirin asıl amacı hâline gelir. Şair, şu sözleriyle dil karşısındaki bu tavrını açıklar:

"*Şiirde dil, her türlü aracılığı sıfıra indirdiğinde, şiirle, yalnız onunla başbaşayız demektir.*"[46]

Bu durumda İlhan Berk'in dilsel değişim karşısındaki tavrı bellidir. O, yalnızca yeni 'dilsel kullanım'lar keşfetme çabasındadır. Şair, yalnızca özgün bir dil kullanmayı amaçladığı için, anlamsal yapıyı önemsememekte; hatta yadsımaktadır. Şiirleri göz önüne alındığında, dilin deformasyonu konusunda Berk'e en yakın şair,

[43] İlhan Berk, *Şairin Toprağı*, Simavi Yay., İstanbul, 1992, s. 40-41.
[44] Berk, *Şairin Toprağı*, Simavi Yay., İstanbul, 1992, s. 32.
[45] Berk, *Kanatlı At*, YKY, İstanbul, 1994, s. 83
[46] Berk, *Poetika*, YKY, İstanbul, 2001, s. 12.

Edip Cansever'dir. O da bütün İkinci Yeni şairleri gibi dilsel, imgesel yapıyı değiştirir; ancak bu değişim bir türlü şiirin alt yapısına inemez ya da semantik katmanla eşleşmekte güçlüklerle karşılaşılır. Böyle olunca da dil deformasyonu yalnızca dilin kullanımına dönük bir amaçla yapılır.

Sezai Karakoç, Cemal Süreya ve Turgut Uyar ise, dili bozma konusundaki tavırlarıyla birbirlerine yaklaşan üçüncü gruptur. Öncelikle bu üç şair de anlamı yadsımazlar; hatta şiirlerine bakıldığında anlamsal yapıyı korudukları görülür. Şiirde yalnızca dilsel değişimi amaç edinmezler. Bu bakımdan İlhan Berk'ten oldukça uzaktadırlar. Şiirlere bakıldığında us karşıtı oldukları da söylenemez. Ancak kökten usa karşı çıkmamakla beraber; alışılmış algılama biçimini, kullandıkları değişik imgelerle, şaşırtmacalarla, söz dizimini bozarak kırdıkları da açıktır. Onlarda asıl amaç, alışılmış gerçeği sarsmaktır. Sezai Karakoç, yeni bir dille fizik ötesine uzanmaya çalışır.Cemal Süreya, şaşırtmacalar, ton değişiklikleri ve sıçramalarla alışılmış algılama biçimini sarsar. Turgut Uyar da dili bozar; ama anlamı korur, dili bozarken raslantısal şiirin peşinde değildir; bilincin bütünüyle devreden çıkartıldığı bir dil değildir onun kullandığı. Saydığımız yönleriyle, bu üç şair dil deformasyonu konusunda daha orta bir yol izlerler. Ancak onların kullandığı dil de artık kesinlikle daha önceki şiir dili değildir.

Sonuçta, Sezai Karakoç, Cemal Süreya ve Turgut Uyar dili bozmada, söz dizimini parçalamada, bilinçdışı bir dile yönelmede diğer şairler kadar aşırılıklara kaçmasalar da, İkinci Yeni şairlerinin farklı ölçüler içinde, Türk şiirini öncelikle dil, imge ve mantık bakımından değiştirdikleri açıktır. Kuşkusuz kimi şairlerde şiirin daha çok yüzeysel yapısında meydana gelen, sessel sapmalardan söz diziminin bozulmasına ve alışılmamış bağdaştırmalara değin uzayan bu değişim, doğrudan şiirin semantik yapısını etkilemiş, anlamın bulanıklaştığı; hatta kimi kez bir anlamın kavranamadığı şiirlerin ortaya çıkmasına yol açmıştır. 1956'dan sonra *Pazar Postası*'nda başlayıp diğer edebî dergilere de yayılan anlamlı-anlamsız

şiir tartışmaları, bu şiirin toplumdan; hatta okurdan koptuğuna ilişkin suçlamalar, İkinci Yeni'nin dil dolayımında başlattığı yeniliğin, beraberinde 'anlam', toplumdan; hatta 'okurdan kopukluk' gibi sorunları da getirdiğini göstermektedir. O hâlde İkinci Yeni ile beraber Türk şiirinin alışılmış dil-imge-anlam yapısında büyük bir kırılma yaşanmıştır. Verdiğimiz örnekler, bu şiirlerde alışılmış dil, imge ve anlam mantığının bozulduğunu ve Türk şiirinde büyük bir değişimin yaşandığını göstermektedir. Kuşkusuz bu şiirde de birakım eksiklikler, eleştirilecek noktalar vardır; ancak bu tür denemelerle İkinci Yeni'nin dil ve anlam alanını alabildiğine genişlettiği, alışılagelen gerçeklik ve anlam anlayışının sınırlarını yıktığı, yeni bir dil ve anlam anlayışı getirdiği ve böylece Türk şiirine yeni ufuklar açtığı da yadsınamaz bir gerçektir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM
İKİNCİ YENİ POETİKASI

Bu bölümün başlığı, okuyucuda ilk bakışta İkinci Yeni'nin ortak bir şiir bildirisinin, ortak bir poetikasının bulunduğu gibi bir düşünceden hareket ettiğimiz sanısını uyandırabilir. Oysa ilk bölümde de belirttiğimiz gibi, İkinci Yeni önceden anlaşarak, ortak bir bildiri yayımlayarak veya birtakım şairlerin bir dergi çevresinde toplaşmasından meydana gelmiş bir şiir hareketi değildir. Üstelik saydığımız öncü şairlerin şiirlerinin birbiriyle her yönden benzeştiği de kesinlikle söylenemez. Ancak Eser Gürson'un da belirttiği gibi söz konusu şairler, Batıyla da bağıntısı olan geniş bir şiir olanağını, çağdaş yakınlaşmalar içinde paylaşmışlar[1], yazdıklarıyla Türk şiirinde birbiriyle genelde benzeşen büyük bir değişiklik, bir 'başkalık' meydana getirmişlerdir ve kuşkusuz onların her biri, bu 'başkalık' arkında, İkinci Yeni'yle gelen olanaklardan kendi bildiğince ve dilediğince yararlanmış, her biri kendi kozasında kendine özgü bir şiir örmüştür. Bu bakımdan İkinci Yeni içinde bir değil birçok İkinci Yeni vardır. Onları şiirsel ortak bir alanda birleştiren asıl benzerlik ya da paylaştıkları asıl şey, Türk şiirinin dil ve anlam yapısında, gerçeği, evreni, insanı ve yaşamı algılama biçiminde yaptıkları 'yenilik'tir. Açıkçası Türk şiirinin modernleşmesinde ve alışılagelen şiirin pratik ve poetik anlamda değişmesinde İkinci Yeni

[1] Eser Gürson, *Edebiyattan Yana*, YKY, İstanbul, 2001, s. 13.

şairlerinin büyük bir payı olduğu, modern Türk şiirinin poetik temellerinin onlarla atıldığı yadsınamaz bir gerçektir. Çünkü "*Çağdaş duyarlığın, çağdaş tekniğin, çağdaş şiir araştırma akademisinin İkinci yeni durağında kurulduğu anlaşılmıştır.*"[2]. Her şeyden önce bu şairlerin en önemli ortak yanı, alışılagelen şiiri pratik ve poetik anlamda değiştirmeleri ve Tanzimat'tan beri süregelen poetik arkın dışına çıkmalarıdır. Alışılagelen şiire karşı çıkarken de birleştikleri temel nokta, yeni bir gerçek ve bu gerçeği ifade edecek yeni bir dil ve yeni bir semantik yapı bulmaktır. Bunun sonucunda da yeni şiirde, alışılagelen mimetik gerçeklik anlayışı yıkılmış, duyusal ve ussal gerçekliğin dışında, bilinçaltı, bilinçdışı ve düş alanlarında var olan bir gerçeklik aranmaya başlanmış, bu çaba şiir diline ve oradan da doğallıkla semantik yapıya yansımıştır. Kendi şair kimliklerini korumakla beraber, onların yazdığı şiirler, genel çerçevede benzer dil ve anlam mantığına sahip olduklarından aynı pota içinde değerlendirilebilirler. Bununla beraber İkinci Yeni, alışılagelen bir edebî hareket tanımına uygun bir oluşum süreci sonucu ortaya çıkmamıştır. Çünkü onlar, önceden anlaşarak, bir yayın organı çevresinde toplanarak, ortak bir manifesto yayımlayarak meydana gelmiş bir hareket değildir. Bu bakımdan alışılmış bir 'akım' niteliği göstermezler.

Doğrusu İkinci Yeni'nin bir akım olup olmadığı, tartışmalı bir konudur. Eleştirmenler bir yana, İkinci Yeni şairlerinin çoğu bile, kendilerinin bir akım adı altında toplanmasına yanaşmazlar. Bu bölümü, bir temele oturmak için İkinci Yeni'nin bir akım olup olmadığı tartışmalarını kısaca anımsamakta yarar vardır.

Başta İlhan Berk, İkinci Yeni'yi alışılagelmişin dışında bir 'akım' olarak benimser ve kendince niçin bir akım olduklarını şöyle açıklar:

"*Yine bu eleştirmenlere göre, İkinci yeni bir akım değildir. Doğrusu, insan akımı ne sandıklarını bilmek istiyor. Nedir akım?*

[2] Gürson, *a.g.e.*, s. 18.

Akım, yazılagelen bir şiirin bırakılması, başka türlü yazılmaya başlanması, hiç değilse, daha önceki gibi artık yazılmaması, o kadar. Ayrıca bu, bütün ozanların bir ağızdan yazması anlamına da gelmez. Salt daha çok, yeni kuşakların bir başka türlü yazmasıdır."[3]

Bu sözlerden Berk'in İkinci Yeni'yi alışılagelen şiir çizgisinden ayrılıp, ön anlaşma olmaksızın bir 'başkalık' arkında toplandıklarından dolayı akım saydığı anlaşılmaktadır. Şairin Doğan Hızlan'la yaptığı bir söyleşide, "*İkinci Yeni'nin bir akım olduğunu söylemeye herkes korkuyor. Akım ne sanılıyor? (...) Akım, bir ulusun şiirinde yeni bir çizgi demektir. Bazı ozanların bir çağa parmak kaldırmasıdır.*"[4] demesinden de İkinci Yeni'yi bir 'akım' olarak gördüğü açıktır. Ancak o, bir sanat hareketinin akım olabilmesi için, ön anlaşmaya, ortak bir bildiriye gerek olmadığı kanısındadır. Hatta İkinci Yeni'yi doğal akış içinde kendiliğinden ortaya çıktığı için daha sağlam temeller üzerinde kurulmuş bir akım olarak görmektedir. Dolayısıyla Berk, edebiyat tarihlerindeki alışılagelmiş akım tanımlamasından yola çıkmamaktadır.

Özdemir İnce de bu konuda Berk gibi düşünmekte; bir şiirin akım sayılabilmesi için ortak bir manifestosunun olması gerekmediğini, önemli olanın bir manifestoya imza atmak değil, aynı şiirsel tıkanıklığı duymak olduğunu söylemektedir:

"*İkinci Yeni'nin içinde bulunan ozanlarda görüş anlayış birliği olmadığını söyliyenler yanıldıklarının farkında değiller pek. Onlar yani İkinci Yeniler aynı sıkıntıyı farklı farklı yönlerden çözümlemeğe çalışıyorlar. Gidecekleri yönü manifestolaştırmanın ne önemi var, durgunluk şiiri öldürdüğüne göre. Bir akımın içinde olmak, bir manifestoya imzasını koymak, ozanın şiirine bir şey katmayacağı gibi azaltmaz da.*"[5]

Turgut Uyar, İkinci Yeni'nin ortak bir hareket olup olmadığı konusundan çok edebiyatın akım ya da topluluklar hâlinde değer-

[3] İlhan Berk, *Şairin Toprağı*, Simavi Yay., İstanbul, 1992, s. 93.

[4] Berk, "Türk Şiir Tarihi Bâkir Bir Topraktır", *Hürriyet Gösteri* (Konuşan: Doğan Hızlan), S. 9, 1981.

[5] "İkinci Yeni ve Eleştirmeciler", *Yeditepe*, S. 19, 1960.

lendirilmesini pek doğru bulmaz. Bu girişimi, edebiyatı bir kurala bağlayıp toptan çözme alışkanlığı olarak görür; ancak yine de İkinci Yeni'nin başlangıçta ortak kimi özellikleri olduğunu kabul eder:

"*Sanıyorum ulus olarak birtakım şeyleri kurallara bağlayıp toptan çözmeye alışmışız. Başlangıçta bizim ortak yanlarımız görülebilirdi gerçekten, özellikle dille uğraşma açısından. Ama 50'lerin sonlarına doğru herkesin kişiliği ayrıldı ve kendini belirledi.*"[6]

Uyar, bir başka yazısında da İkinci Yeni'nin yadsınamaz bir olgu olduğunu belirtmekle beraber; onları bir akım içinde toplamaya da yanaşmaz ve bu şairleri ayrı ayrı değerlendirmek gerektiğine işaret eder:

"*Sonuçta eksiği artığı ile İkinci yeni bir olgudur, bir dönemdir şiirimizde. Ama bana sorarsanız bir şiirin biyografisi, bir akımın değil, ozanların biyografisidir.*"[7]

Ayrıca ona göre bir akım içinde bulunmak bir şaire bir şey eklemeyeceği gibi bir şey eksiltmez de. Çünkü Uyar, bir akım içinde olmayı pek önemsemez[8]

Cemal Süreya ise, onları İkinci Yeni adı altında birleştirme nedenini 'başka' türlü bir şiir yazmalarına bağlar. Ancak her birinin kendine özgü şiir yazdıklarını da ekler:

"*Biz hepimiz başka bir şiir, o sırada mevcut olan şiire göre birdenbire başka bir şiir yaptığımız için bir akım altında birleştirildik. Şiirleri ayrı ayrıydı, elbet benzer yanları da olacaktı; çünkü gençtiler birbirlerini etkiliyorlardı, ama yalnızca o 'başkalık' onları bir arada görmeye yöneltti herkesi.*"[9]

Süreya, Attila İlhan'a yanıt verdiği "Sirk" başlıklı yazısında da, İlhan'ın İkinci Yeni şairlerinin kendi aralarında bile şiir konusunda bir tutarlılık yok, suçlamasına karşılık, İkinci Yeni'yi savunur. Şa-

6 "Yaş ve Şiir Üstüne Söyleşi", *Varlık Dergisi*, S. 906, Mart 1983.

7 "İkinci Yeni'den Ne Anlıyorsunuz", (Yanıt veren: Turgut Uyar), *Türk Dili*, S. 309, Haziran 1977.

8 "İkinci Yeni ve Eleştirmeciler", *Yeditepe*, S. 17, 1960.

9 "Yaş ve Şiir Üstüne Söyleşi", *Varlık Dergisi*, S. 906, Mart 1983.

irlerin ayrı ayrı düşüncelerde olmasını, herkesin kendi şiirini açıklama çabasına ve yeni şiirin çok yönlü olmasına bağlar. Sözü edilen ayrılıkların yanında yine de ortak bir yönün bulunduğunu söyler. Yazısındaki "*Çünkü bu şairler 'müşterek' bir takım taraflarıyla eski şiirden ayrılıyorlar.*"[10] Tümcesi, onun İkinci Yeni'yi ortak bir hareket olarak görme eğilimini yansıtmaktadır.

Edip Cansever, bu konuda diğerlerinden daha farklı düşünür; hatta İkinci Yeni içinde anılan şairler içinde, bu harekete en fazla eleştiriler yönelten, dıştan biri gibi bakmaya çalışan ya da dışarıda kalmaya çaba gösteren bir şair olarak dikkati çeker. Bu çerçevede çok açık biçimde İkinci Yeni diye bir şiir akımının olmadığını söyler:

"*Kimine göre İkinci Yeni bir şiir akımıdır, yerilesi ya da övülesi bir şiir akımı. Kimine göre açık seçik ilkeleri,bildirisi olmayan soyut bir kurum niteliğindedir ki, isteyen bir üye gibi girer, istemeyen istifayı basıp çıkar. Bana sorarsanız, İkinci Yeni diye bir akım yoktu, olmadı.*" [11]

Cansever'in en çok da şu sözleri, İkinci Yeni içinde anılmaya hiç yaklaşmadığına çok açık bir biçimde işaret etmektedir:

"*Ta başından beri, o Pazar Postası yıllarından, 1957'lerden beri İkinci Yeni diye bir ad koydular üç beş şairin çıkışına ya da değişmesine. Gene başından beri kimse İkinci Yeni'nin bir akım olduğunu kabul etmedi. Bir İlhan Berk çıktı, İkinci Yeni'nin bir akım olduğunu savunan. İlhan Berk, çok ayrı bir şair, söylediği sözler de kendi şiiri üzerinedir, kimseyi ilgilendirmez. Onun için, demin de söyledim, konuşacaksam, ben diye konuşmak zorundayım, biz diye konuşmak hakkına sahip değilim, o zaman da ben diye konuştuğuma göre, soru bana yöneltilmeli demek istiyorum. Çünkü ben 'İkinci Yeni' diye bir akım kabul etmiyorum ki! Kuramsal bir şey değil, çünkü ayrı ayrı yazılar yazıldı, herkes ayrı bir şey söyledi.. Ben hiçbirine uyduğumu sanmıyorum.*"[12]

---

[10] Cemal Süreya, "Sirk", *Toplu Yazılar I*, YKY, İstanbul, 2000, s. 231.

[11] "İkinci Yeni'den Ne Anlıyorsunuz", (Yanıt veren: Edip Cansever), *Türk Dili*, S. 309, Haziran 1977.

[12] Edip Cansever, "Edip Cansever'le Yaşamı Besleyen Ölüm Üstüne", *Gül Dönüyor Avucumda*, Adam Yay., İstanbul, 2000, s. 118. Benzer görüşleri için bkz. Cansever, *a.g.e.*, s. 30, 45-46, 76

Ece Ayhan, çoğu söyleşisinde İkinci Yeni'yi hararetle savunmakla beraber, zaman zaman bu akım içinde değerlendirmekten hoşlanmadığını, "*Ben başlangıçtan bu yana o bütünlük içinde bulunmadım. Kara kamunun işine geldiği için, kılgın geldiği için işi öyle aldılar. Topluluklar, akımlar önemli sayılırmış. O arkadaşlarla benim çok bir bağıntım olmadı. Papirüs'de çıkan İkinci Yeni antolojisinde bulunmamayı yeğlerdim.*"[13] demekten de kendini alamaz.

Fethi Naci de Edip Cansever'le aynı görüşü paylaşır ve İkinci Yeni'yi akım olarak kabul etmez:

"*Oysa İkinci Yeni'nin ortaklaşa ilkeleri yoktu; çünkü ikinci yeni diye bir akım yoktu.*"[14]

İkinci Yeni'nin bir akım olmadığı görüşünü taşıyanlardan Ahmet Arif, "*İkinci Yeni ne zaman bir akım ve yenilik oldu ki?*"[15] diyerek aşırı bir tepki verir.

Ahmet Köksal, İkinci Yeni'yi "*... bir akım niteliği taşımayan ve belirli bir poetica'ya dayanmayan bir yenileşme ve değişme çabasıdır.*"[16] diye tanımlamakla beraber, ortak bir yenileşme çabası olduğunu benimser.

Oğuz Tansel, "*İkinci Yeni denen şiir anlayışı üstüne yazılanlardan verilen örneklerden, onun belli ilkelere dayanan bir akım olduğunu bir türlü anlayamadım.*" dedikten sonra, bu şiirin toplumsal, ekonomik ve siyasal bir "*..değişmeye dayanmadığı, böyle bir değişiklikten gelmediği için bir akım olamadı*(ğını)"[17] ileri sürer.

Görüldüğü üzere İkinci Yeni'nin akım olup olmadığı hâlâ tartışılan bir konudur. Zaten bu çalışmanın amacı da İkinci Yeni'nin bir akım olup olmadığını tartışmak değildir. Ancak bu konudaki görüşümüzü kısaca şöyle belirtebiliriz: Edebiyat bilimine göre, bir edebî hareketin akım olabilmesi için, ortak bir estetiğe ve felsefeye da-

[13] Ece Ayhan, *Yalnız Kardeşçe*, Evrim Sanat Yay., İstanbul, 1984, s. 89.
[14] "İkinci Yeni ve Eleştirmeciler", *Yeditepe*, S. 22, 1960.
[15] "İkinci Yeni ve Eleştirmeciler", *Yeditepe*, S. 20, 1960.
[16] "İkinci Yeni ve Eleştirmeciler", *Yeditepe*, S. 20, 1960.
[17] "İkinci Yeni ve Eleştirmeciler", *Yeditepe*, S. 20, 1960.

yanması ve pek çok edebiyatçı tarafından benimsenip benzer tarzda ürünlerin yayılması gerekir. Bu ölçütlere göre, İkinci Yeni'yi bir akım olarak görmek mümkün değildir. Çünkü saydığımız öncü şairler bile, Türk şiirinde büyük bir değişiklik yarattıklarını, yer yer birbirlerine benzediklerini kabul etmekle birlikte, bir ad altında birleştirilmeye, 'ortak fotoğraf çektirme'ye pek yanaşmazlar[18]; ayrıca onların Türk şiirinde eleştirdikleri ve karşı çıktıkları en önemli şey de 'birağızdanlık'tır. Koro şiire karşı çıkan ve şiirde kişiselliğe sürekli vurgu yapan bu şairlerin ortak bir ad altında toplanmalarına sıcak bakmamaları doğaldır. Ancak alışılagelen şiir anlayışına pratik ve poetik anlamda karşı çıkma noktasında 'ortak bir pratik ve poetik tepki' gösterdikleri de yadsınamaz bir gerçektir. Bu bakımdan akım değilseler de Türk şiirinin egemen çizgisinde büyük bir kırılma meydana getirdikleri ve kendiliğinden de olsa 'başka' bir şiir yazdıkları için İkinci Yeni bir 'hareket' olarak kabul edebilebilir. Nitekim Ramazan Kaplan da İkinci Yeni üzerine hazırladığı yüksek lisans tezinde, İkinci Yeni'nin kendine özgü bir teknik-estetik anlayışıyla birlikte, hayata, insana ve dünyaya bakışında özel bir görüşü olması gerektiğine işaret ederek, İkinci Yeni şairlerinin bu bakımdan bir bütünlük göstermediğini söylemekle beraber, onları 'alışılmışın dışındaki uygulamalarıyla dikkati çeken bir topluluk' olarak değerlendirir[19].

Kuşkusuz bu şairler, alışılagelen şiir anlayışına ters gelen, en önemli özelliği dil, anlam ve biçim deformasyonu olan şiirleri ve poetik düşüncelerinden dolayı, ortak bir 'tepki'ye maruz kalmışlardır. Onlara gösterilen tepkiler, genel çerçevede kapalılık, anlaşılmazlık, toplumdan kopukluk, soyutluk ve dili bozma gibi konularla ilgilidir. Ortak bir tepkiye maruz kalmaları, saydığımız şairlerin kendi içlerindeki farklılıklara karşın ortak bir poetik savunma ala-

[18] Ece Ayhan, *Kolsuz Bir Hattat*, Beyaz Yay., İstanbul, 1987, s. 56.

[19] Ramazan Kaplan, *Şiirimizde İkinci Yeni Hareketi*, Ankara Üniversitesi, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 1981, s. 9.

nında buluşmalarına yol açmıştır. Ancak İlhan Berk dışındaki hiçbir İkinci Yeni şairi, İkinci Yeni'ye ortak poetik ilkeler saptama çabası içine girmemiştir. İlhan Berk, ise çeşitli yazılarında; özellikle de "İkinci Yeni'nin İlkeleri ya da Salt Şiir"[20] başlıklı yazısında kendince İkinci Yeni'nin poetikasını saptamaya çalışmıştır. Kuşkusuz ortak bir 'başkalık'a sahip bulunma ve benzer tepkilerle karşılaşma, onları kimi konularda doğal olarak birbirleriyle poetik bakımdan komşu kılmıştır; komşular nasıl aynı mahalleyi paylaşır ancak aynı evde oturmazlarsa, bu komşu şairlerin de tek ve ortak bir poetik evi yoktur; aksine her şairin kendi evi vardır ve evleri kendilerine göredir. Dolayısıyla İlhan Berk, Edip Cansever, Turgut Uyar, Ece Ayhan, Cemal Süreya ve Sezai Karakoç, şiirle ilgili kimi konularda birbirine yakın görüşler ileri sürebilirler; ama kimi konularda da farklı görüşler taşıyabilirler. Onları bu başlık altında toplamamız, ortak bir poetikaya sahip oldukları varsayımından hareket ettiğimizden değil, yalnızca poetik komşuluklarından dır; amacımız ise onları bu ortak poetik alanda buluşturan noktaları ve elbette birbirinden ayrılan yönleri saptamaktır. Sonuçta da İkinci Yeni ile beraber Türk şiirinde tartışılmaya başlanan yeni poetik değerlerin neler olduğunu, bunların nerelerden kaynaklandığını belirlemeye ve Türk şiirinde açılan bu yeni poetik arkı tanımlamaya çalışacağız. Kuşkusuz eğer bu başarılabilirse günümüz Türk şiirinin beslendiği poetik kaynak da tanınacaktır; çünkü çağdaş Türk şiiri büyük ölçüde İkinci Yeni yıllarındaki poetik görüşlerden etkilenmiştir ve varlığını büyük ölçüde İkinci Yeni'ye borçludur[21].

Sonuçta, İkinci Yeni'nin Türk şiirine yeni bir poetik ark açtığı kesindir. Ortak bir poetikadan söz etmek ise olanaksız; böyle bir savı kanıtlamak amacında da değiliz. Amacımız, yalnızca açılan bu yeni poetik arkı bir çerçeve içinde incelemek ve bu poetikanın kaynaklarını kavramaya çalışmaktır.

[20] İlhan Berk, *Şairin Toprağı*, Simavi Yay., İstanbul, 1992, s. 93-115.
[21] Eser Gürson, *Edebiyattan Yana*, YKY, İstanbul, 2001, s. 16.

A. Poetikanın Dört Temel Konusu: Gerçek, Güzellik, Akıl ve Mantık, Otorite

Bir poetikada gerçek, güzellik, akıl ve mantık, üç temel öğedir. Sanat anlayışlarının hemen hepsi, ilkin gerçek kavramıyla doğrudan ilişkilidir. Sanatçının poetikası, temelde onun gerçeği tanımlaması ve gerçeğe bakış açısıyla biçimlenir. İkinci asıl öğe, güzelliktir. Güzellik nedir, sanatın amacı güzellik mi yarar mı, iyilik veya doğruluk mudur vb. sorular da özellikle sanatsal amacı belirlediğinden poetika açısından önemlidir. Akıl ve mantık ise, gerçekliği kavrayan araçlar olması bakımından büyük önem taşır. Çünkü eğer sanatçı akıl ve mantığı, yapıtını ortaya koyma sırasında bir algılama aracı olarak kabul ederse, sanat yapıtının özü, biçimi ve dili de buna göre biçim alacaktır. Daha açıkçası, dilin açık, kapalı, soyut veya somut olması, anlam, konu ve öyküye önem verme, biçimsel kurallara uygunluk, bildirmeyi ya da duyurmayı öne alma vb. poetik konular da bir yerde akıl ve mantık karşısında alınacak tavra bağlıdır. Bu üç temel konunun yanı sıra şiir ve otorite konusu da, **başkaldırı** özelliğiyle ortaya çıkan İkinci Yeni'nin temel sorunlarından biridir. Çünkü İkinci Yeni, büyük ölçüde verili olan gerçeğe, alışılmış şiir anlayışına, otoritenin belirlediği tanımlamalara, düşünce biçimine, algılama tarzına ve kurallara bir karşı çıkış hareketidir. O nedenle İkinci Yeni poetikasına önce bu anahtar kavramlardan başlamak ve bu poetikanın omurgası sayılabilecek diğer konuları bu anahtarlarla açmaya, açıklamaya çalışmak daha yararlı olacaktır kanısındayız.

A. 1. Şiir ve Gerçek

Gerçek, poetikanın ana sorunudur. Hatta bir sanatçının poetikasını, sanat anlayışını gerçeğe bakışı belirler denilebilir. Dolayısıyla geçmişten bu yana gerçek, poetikanın ana sorunlarından biri olmuştur. Platon'a göre asıl gerçek idealar dünyasındadır; evrende beş duyuyla algıladıklarımızsa o gerçeklerin yansımaları, kopyalarıdır. Şair, idealar dünyasındaki gerçeklerle değil de onların kopya-

larıyla yüz yüze olduğundan, şiirlerinde bu kopyaları taklit eder. Dolayısıyla şairler, yalnızca taklit ederler; üstelik taklit ettikleri de asıl gerçek değil onların kopyalarıdır. Platon işte bu nedenle; yani kopyayı taklit ettikleri ve insanları gerçekten uzaklaştırdıkları için devletinde şairlere yer vermez. Klasik çağ poetikasındaki egemen düşünceye göre sanatçı, kopyayı olabildiğince benzer biçimde taklit ettiği ölçüde sanatında başarılıdır. Kısacası bu kurama göre şair dahil bütün sanatçılar, yaratıcı değil **yansıtıcı araç**tırlar ve bu kuramda sanatçı (özne) değil de doğa (nesne) merkezdedir. Platon ve Aristoteles'dan sonra XVIII. yüzyıla değin bu görüş egemenliğini sürdürür. Ancak nesne merkezli bu kuram, Descartes'tan sonra gerilemeye ve insan (özne) merkezli bir sanat anlayışı yerleşmeye başlar. Yeni anlayışa göre modern özne, edilgen durumdan etken duruma geçer; doğayı zihninde inşâ eder, bir anlamda gerçekliği zihninde yaratır. Böylece sanat eseri bir yansıtıcı ayna olmaktan çıkarak, sanatçının inşâ ettiği, ürettiği bir yapı olarak benimsenir. Kısacası artık sanatçı bir yaratıcı, sanat eseri de **poiesis** (yaratma, yapma)tir. XIX. yüzyılın ünlü şairi Baudelaire sanat anlayışındaki bu temel değişimi; "*Bir sanatçının ilk işi kendisini doğa yerine koymak ve ona karşı çıkmaktır.*"[22] sözleriyle belirtir. Roger Garaudy'nin, şu tümceleri, XIX. yüzyıldan itibaren sanatçının dış gerçekliği taklit eder durumdan yaratıcı özne durumuna geçişini ve sanatın 'gerçek' karşısındaki büyük tavır değişimini özetlemektedir:

"*Sanatçı –geleneğin, toplumun ve onun belirlediği, hareketsizleştirdiği ve gözden düşürdüğü haliyle- nesneden gitgide daha çok koptu. Nesneden bu gitgide kopuş kaçınılmaz bir şekilde öznenin gitgide daha çok önem kazanmasıyla sonuçlandı. Sanat yapıtı dünyayı anlatmaktan çok, bir başka dünya yaratmak görevini yüklendi. Şiir, etimolojisine uygun olarak, gerçek bir yaratış haline geldi.Lirik imgelem, yaratışa varabilmek için Tanrılık deneyine girişti.*"[23]

---

[22] Roger Garaudy, *Picasso, Saint-John Perse, Kafka*, (Çev. Mehmet H. Doğan) Payel Yay., İstanbul, 1991, s. 37.

[23] Garaudy, *a.g.e.*, s. 94.

Kuşkusuz XIX. yüzyıldan itibaren sanat tarihi, resimde, müzikte ve edebiyatta sanatçıların doğal gerçeğe başkaldırmalarının tarihidir. Başkaldırı önce deformasyon hâlinde başlamış, giderek sanat, doğadan ve nesneden kopmuş, en sonunda da yalnızca 'kendi gerçek'ini yaratmayı amaçlamıştır.

Bunun yanı sıra gerçeğin ne olduğu konusu da tartışmalıdır. Pozitivizme göre gerçek, beş duyu ile algıladıklarımız, gözlemlediklerimiz, deney ve bilimle kanıtlayabildiklerimizdir. Mistikler ise, asıl gerçeğin (Tanrı) fizik ötesinde bulunduğunu, ona beş duyuyla değil, kalple, sezgiyle ulaşılabileceğini, evrenin de bu gerçeğin bir gölgesi olduğunu savunurlar. Şairler, bu iki gerçek tanımından birini benimsediğinde poetikaları da ister istemez bu tanıma göre biçim alır. Bu durumda şair, hangi gerçekle karşı karşıyadır? Doğa gerçeği ile sanat gerçeği birbirinden farklı mıdır? Şair edilgen bir yansıtıcı mı, yoksa yeniden bir gerçek üretici midir? vb. sorular poetikanın da ana konuları hâline gelir.

XX. yüzyılda ise akıl ve mantığın dar kalıplarından kurtulmak isteyen sanatçılar, Freud'un da katkılarıyla duyusal gerçekliğin dışında başka bir gerçek alanı daha keşfederler. Bu, bilinçaltı ve düşün gerçeğidir; asıl gerçek, insanın öz beni oradadır. Bu düşünceden yola çıkan Gerçeküstücü şairler, bilinçaltını, düşseli şiirin alanına katarak, insan ruhunun derinliklerine, gizli bölgelerine inmeye çalışırlar. Bunun sonucunda akıl, mantık, bilim ve deneyin gerçeği, yerini bilinçaltının ve düşün kuralsız, sınırsız gerçeğine bırakır. Kuşkusuz bu gerçeklik anlayışı, beraberinde kendine özgü bir dil getirmiştir. Bu, bilincin devreden çıktığı bir dil, bir tür sayıklamadır. Otomatik yazı, alışılmamış imgeler, söz diziminin bozulması, rastlansallık hep bu gerçeklik anlayışının bir sonucudur. İkinci Yeni de daha çok bu gerçeklik anlayışının etkisinde kalmıştır.

İkinci Yeni'nin ana niteliğinin alışılagelen şiir anlayışını özellikle dil-anlam düzeyinde bozduğu bilinmektedir. Bize göre bu bozulmanın asıl nedeni, şiirdeki alışılagelen gerçek ve algılama biçiminin yıkılmak istenmesidir. Nedir İkinci Yeni'nin yıkmaya çalış-

tığı alışılagelen gerçek? Bu soruyu yanıtlamak için Türk şiirinin Tanzimat'tan sonraki çizgisini anımsamak gerekir. Türk şiiri, Tanzimat'tan beri pozitivist gerçekçilik anlayışı doğrultusunda bir çizgide yürür. Bir anlamda dış gerçekliği yansıtmayı amaçlamıştır. Kimi küçük sapmalara karşın edebiyatımız, İkinci Meşrutiyet'ten beri ağırlıklı olarak toplumsal gerçekçiliğe bağlı kalmış; hatta bu doğrultudaki egemen politikaların izini sürmüştür. Gerek Ulusçu/hececi, gerekse Toplumcu Gerçekçi şiir ve Garip şairleri, aralarındaki kimi farklılıklara karşın, temelde dış gerçekliğe dayalı bir anlayışa sahiptir. Ulusçu/hececiler, genellikle insanı ulus ve ülkesiyle ilişkileri bağlamında ele almışlar, gerçeklik anlayışlarını bu temel üzerine kurmuşlardır. Toplumcu Gerçekçilerde öne çıkan, insanın toplumsal ilişkileri ve çatışmalarıdır. Garipçiler ise, sokağın, sıradan insanın gerçeğini Türk şiirine sokmuşlardır. Gerçi her şiir, bir öncekine göre şiirimizin gerçeklik alanına yeni bir şeyler katmıştır; ancak bu gerçeklik anlayışında giderek altben, insan ruhu ve bu ruhun derinlikleri arka plânda kalmış, unutulmuştur. İşte İkinci Yeni, alışılagelen gerçekçiliğe karşıdır derken özetlemeye çalıştığımız bu poetik çizgiye karşıdır demek istiyoruz. Sezai Karakoç'un "*Ben, bu şiire, 'Yeni gerçekçi şiir' diyorum. Orhan Veli şiiri, şiirimizin gerçekçi (realist) akımıydı; bu akım ise, yeni gerçekçi (neorealist) akım.*"[24] demesi boşuna değildir. O hâlde bu şiir, aslında alışılagelen gerçek ve algılama biçimiyle bir hesaplaşmadır ya da Türk şiirine yeni bir gerçek alanı açma girişimidir denilebilir. Söz konusu şairler, alışılagelen algılama tarzına ve gerçeklik anlayışına niçin ve nasıl karşı çıkmaktadırlar? Bu sorulara bulunacak yanıtlar, İkinci Yeni'nin poetik ve pratik çıkışını da açıklayacaktır. O hâlde ilkin İkinci Yeni şairlerinin gerçeğe bakışı saptanmalıdır.

İkinci Yeni şairlerinden **İlhan Berk**, "Şiir ve Gerçek"[25] başlıklı yazısında bu konu üzerinde durur. Yazının girişinde doğanın ger-

[24] Sezai Karakoç, "Galile Denizi", *Edebiyat Yazıları II*, Diriliş Yay., İstanbul, 1986, s. 30-31.

[25] İlhan Berk, *Şairin Toprağı*, Simavi Yay., İstanbul, 1992, s. 13-15.

çeğiyle sanatsal gerçeği birbirinden ayırmaya çalışan şaire göre, "*Ozan, bir şiirin iyi ya da kötü bir şiir olduğunu doğayla karşılaştırarak, onunla benzerlik ölçüleri kurarak, yaşadığına, yaşanana bakarak ölçüler kuramaz.*"[26]. Bu sözler, Berk'in daha başta sanatı dış gerçekliği yansıtma etkinliği (taklit), sanatçıyı da edilgen bir yansıtıcı olarak gören anlayışa karşı çıktığını gösterir. Ona göre, bir şiirin iyi ya da kötü olması, dış gerçekliğin yansıtılmasıyla ilgili değildir; dolayısıyla şiir dış gerçekliğin (doğanın) yansıtılması değildir. Ancak Berk, "*Sanatçı elbette doğadan yararlanacaktır.*"[27] diyerek, dış gerçekliği de tümüyle yadsımadığını belirtir. Onun karşı çıktığı dış gerçeklik değil, sanatın yalnızca dış gerçekliği yansıtan bir etkinlik olarak görülmesidir. Berk'e göre sanatçı doğadan aldıklarına kendi doğasının damgasını vurur, yansıtmaz, taklit etmez; onu yıkar, değiştirir; yani yeniden üretir. Üretilense artık dış gerçeklik değildir, zihinde bir tasarıya dönüşmüş, imgeleşmiştir. Öyleyse Berk, doğa gerçekliğinin yanında, sanatsal yaratıştan doğan, yeniden üretilen bir gerçekten söz etmekte; hatta sanatçıya yeni ve kendine özgü bir gerçeklik yaratan insan gözüyle bakmaktadır. Kısacası ona göre şair, yeni bir gerçek yaratan kişidir. Bu durumda sanat yapıtı da bir kopya değil özgün bir ürün olarak değerlendirilmektedir. Şu sözler, Berk'in bu konudaki düşüncelerini özetler:

"*Doğanın yararı dolaylıdır. Sanat yapıtının koyduğu gerçekle bir olamaz. Sanatçı elbette doğadan yararlanacaktır, onu bir yana atmayacaktır, ama işin o olmadığını, ona karşı kendi doğasını koymak olduğunu, onu yıkmak, onu değiştirmek olduğunu bilecektir. Elindeki araçlar, yani sözcükler, boyalar, notalar bunun içindir. Böylelikle bir şiir, bir resim, bir beste kendi doğasını getirir.*"[28]

Aslında o, şiirde gerçeğin aşılması, yıkılması gerektiğini ileri sürer; "*Şiirde gerçek, gerçeği aştığında gerçektir çünkü.*"[29] der. Bir

[26] Berk, *a.g.e.*, s. 13.
[27] Berk, *a.g.e.*, s. 14.
[28] İlhan Berk, *Şairin Toprağı*, Simavi Yay., İstanbul, 1992, s. 14.
[29] Berk, *Logos*, YKY, İstanbul, 2001, s. 11.

anlamda doğa gerçeğiyle şiirsel gerçeği de birbirinden ayırır, şiirsel gerçek olağanüstü olandır. Berk, şaire, ulaşması için olağan gerçeğin dışında, büyüsel, bilinemeyen bir gerçeği hedef olarak koyar. Bu düşüncesiyle şairi bir büyücüye benzeten Octavio Paz ve peygambere benzeten Rimbaud'ya yaklaşır. Çünkü Berk'e göre şair olabilir olanı anlatır[30]. Bu söz, Aristoteles'e aittir. Aristoteles, tarihçi ile şairi karşılaştırırken, tarihçilerin olan biteni anlattıklarını, oysa şairlerin gelecekte olabilecekleri ele aldıklarını, daha güç ve belirsiz bir gerçeğe ulaşmayı hedeflediklerinden tarihçilerden daha üstün olduklarını belirtir; hatta bilinmeyenle uğraştıklarından dolayı şairi, âdeta büyücü yerine koyar. Bir yazısına "Şair Gerçekten Olan Şeyi Değil Olabilir Olanı Anlatır" [31] başlığını attığına göre İlhan Berk de bu sözü benimsemiş görükmektedir. O, şiirde gerçeğin çarpıtılıp değiştirilmesinden yanadır[32]. Gerçeği çarpıtmak, değiştirmek ve yeni biçimlere sokup üretmek içinse şairlerin elinde araç olarak söz sanatları vardır[33]. Kuşkusuz dış gerçeği değiştirmeyi, yıkmayı amaçlayan ve asıl gerçek olarak bilinemez'i benimseyen şair, ilkin gerçeği ifade etmede en önemli araç olan dile yönelecek; daha açıkçası dili dış gerçeklikten kurtarmak ve yeni bir gerçek yaratmak için bütün olanaklarıyla kullanmaya yönelecektir. Bu nedenle şiir dili konusu, gerçeklik anlayışına sımsıkı bağlıdır. Öte yandan, yeni bir gerçek tanımı, karşı çıktığı gerçeği kavrama araçları olan akıl ve mantığı da devreden çıkarmaya çalışacak, bu algılama araçlarının yerine, sezgi gibi yeni araçlar konacaktır. Böylece de dilin bildirme, anlatma ve açıklama işlevleri yerine duyurma ve sezdirme işlevleri öne çıkarılacaktır. Kısacası poetika, gerçeğe bakışa göre biçimlenecektir. İleride de görüleceği üzere İlhan Berk'in poetik görüşleri de 'gerçek' anlayışına uygun bir biçimde kurulmuştur.

---

[30] Berk, *a.g.e.*, s. 11.

[31] Berk, "Şair Gerçekten Olan Şeyi Değil Olabilir Olanı Anlatır", *a.g.e.*, s. 11.

[32] Berk, *Ben İlhan Berk'in Defteriyim*, Alkım Yay., İstanbul, 2003, s. 123.

[33] Berk, *Logos*, YKY, İstanbul, 2001, s. 30.

İkinci Yeni şairlerinden **Turgut Uyar,** İlhan Berk denli bu konu üzerinde durmamıştır. Ancak bir yazısında Muzaffer Uyguner'in, İkinci Yeni'yi gerçek dünyadan uzaklaşmakla suçlaması üzerine, İkinci Yeni'nin gerçek dünya ile ilişkisini kendince açıklar. Ona göre Uyguner, bu şiiri gerçek dünyadan uzaklaşır sanmakla yanılmaktadır. Aksine İkinci Yeni, gerçek dünyaya ulaşmak için yeni olanaklar aramaktadır. Aslına bakılırsa Divan şiirinin, hece şiirinin ve ondan sonrasının da 'gerçek dünyası' değişmiştir[34]. Kısacası Uyar, İkinci Yeni'nin yeni bir gerçek yaratma peşinde olmadığını, varolan gerçeğe yeni bir biçimde bakarak, onu değişik bir bakış açısıyla sunduğunu söylemektedir. O, Berk gibi gerçeği çarpıtmak, bozmak ve yeni bir gerçek yaratmak amacında değildir. Üstelik bu konuyu yazı ve söyleşilerinde de fazla didiklemez. Ama şiirlerine bakıldığında, *Arz-ı Hâl* ve *Türkiyem*'den sonra mimetik gerçeklik anlayışından hızla uzaklaştığı, gerçeği yeni bir dille, farklı bir bakış açısından vermeye çalıştığı göze çarpar. Bu şiirlerde belki gerçek özde korunmaktadır; ancak gerçeğin görünümleri bütünüyle farklılaşmıştır. Bununla beraber onda İlhan Berk'te görülen gerçeküstü görüntüler, yaşamdan tümüyle kopuk imgeler yoktur. Çünkü Uyar, şiirlerinde bu evreni yıkıp gizemli bir başka dünya yaratma peşinde değildir. Zaten o, 'bilinmeyen' bir gerçek düşüncesinden de uzaktır. Oysa Berk, sözcüklerle kurulabilecek, yeni ve bilinmeyen bir gerçeklik anlayışına sahiptir, evrenle bağlarını koparma çabasındadır. Bunun tersine Uyar, evrenle, evrenin gerçekleriyle bağlarını koparmaz. Yalnızca sözcüklerle kurulan bir gerçeklik düşlemez. Şiirin bu denli dış dünyadan veya yaşamdan kopmasına taraftar değildir.

İkinci Yeni şairlerinden **Edip Cansever** de, şiir gerçek ilişkisi üzerinde fazla durmaz. Ancak kimi yazı ve söyleşilerinin satır aralarında bu konuyla ilgili düşüncelerine rastlanmaktadır. Cansever'e göre şiirsel gerçekle doğa gerçeği ayrı ayrı şeylerdir. Onun "*Görül-*

[34] A. Turgut, "İki Dergi", *Pazar Postası*, S. 44, 2 Kasım 1958.

düğü gibi şiir düzeniyle, şiirin yararlandığı düzen arasında büyük ayırımlar vardır."[35] sözleri, bu düşüncesini açıklar. O, şairlerin evreni, insanı ve olayları, yeniden gören kişiler[36] diye tanımlar. Yeniden görme, dış gerçeklerden yola çıkarak, onları zihinde yeniden biçimlendirme anlamına gelir. İşte bu, şiirsel gerçektir. O hâlde Cansever'e göre, şiirsel gerçeğin kaynağı ilkin doğadır, dış gerçeklerdir; ancak bunlar, zihinde değiştirilip, yeni biçimlere sokularak şiirsel gerçeğe dönüştürülür. Çünkü şair, "*Ben iyice emilmiş, aslından çok başka görünümlere dönüşmüş bir doğayı kullanma çabasındayım.*"[37] der. Bu sözlerden onun dış gerçekliği yadsımadığı; ancak doğa gerçeğinden yeni bir gerçek yaratmayı amaçladığı, şairi de –yalnızca edilgen yansıtıcı ayna değil- dış gerçekten yeni bir gerçek yaratan özne olarak gördüğü anlaşılmaktadır. Bununla beraber, Cansever doğa gerçeğini yıkmak, onun yerine başka bir gerçek koyma çabasında da değildir. Belki çok açık değilse de "*Soyut şiir yapıyorum diye bilinçaltı saçmalıklarını dökenleri de, salt dış gerçeklere bağlanıp sanattan yoksun mısralar dizenleri de anlamıyorum ben.*"[38] tümcesinden şairin ne tamamıyla bilinçaltı, ne de dış gerçeği yansıtmayı amaçladığı anlaşılır. Şiirde salt bu gerçeklerden birine bağlanmaya karşıdır. Hatta bu tümce, onun Gerçeküstücülere yakın düşünceler taşıyan İlhan Berk'ten ayrıldığını dahi gösterir. Şiirin son kertede soyutu somutlamak olduğunu savunan bir şairin, Berk gibi dış gerçeği yıkmayı amaçlaması beklenemez. Bu bakımdan Cansever, Berk'ten uzak, Uyar'a yakın bir şairdir.

Cemal Süreya, doğrudan değil de dolaylı olarak şiir gerçek ilişkisine çeşitli yazı ve söyleşilerinde değinir. İkinci Yeni ile şiirimize irrasyonel bir anlayışın geldiği doğrudur. Süreya bunu; "*Bu son*

[35] Edip Cansever, "Şiiri Açıklamak", *Yeditepe*, S. 14, 16-31 Mayıs 1959.

[36] Cansever, "Edip Cansever'le Konuştum", *Gül Dönüyor Avucumda*, Adam Yay., İstanbul, 2000, s. 69.

[37] Cansever, "Edip Cansever'le 'Yeniden' Üstüne Konuşma", *Yazko Edebiyat*, S. 18, 1981.

[38] Cansever, "Edip Cansever'le Konuştum", *Gül Dönüyor Avucumda*, Adam Yay., İstanbul, 2000, s. 71.

şairlerle irrasyonel bir öğe geldi şiirimize."[39] Sözleriyle olumlu da bulur. Şaire göre şiir, her şeyden önce "... *dünyayı değiştirmenin araçlarından biridir.*"[40]. Değiştirme söz konusu olduğuna göre, şiir gerçeği aynen yansıtmaz. Süreya daha baştan mimetik gerçeklikle şiiri bağdaştırmaz. Örneğin; "*sadece bilimsel doğrular sanatı kurtarmıyor.*"[41], "*Şiirin güzelliği de somutluğu da sandığımız kadar gerçekle yakın ilgisine bağlı değil. Hatta hiç değil.*"[42] vb. sözleri bunu göstermektedir. Gerçi şair, şiirin kaynağını yine dış gerçeklikte bulur; ancak gerçeğin daha etkili, daha çarpıcı bir biçimde verilebilmesi için değiştirilmesi gerektiğini savunur. Bir bakıma şiir, gerçeğin daha gerçeğini yansıtan; yani gerçeği aşan bir sanattır. Süreya, şairin işini özetlerken bunu şöyle açıklar:

"*Önce şairin işini özetleyelim; şair, gerçeği, olduğu gibi, hatta olduğundan daha gerçek, daha tam, daha güzel, daha çirkin, daha coşturucu, daha yalın, daha karışık, daha aydınlık gösteren adamdır.*"[43]

O hâlde sanat yapıtı, gerçekten hareket edecek; ancak aynen onu yansıtmayacak, onun ötesine geçecek, onu aşacaktır. Şairin şu tümceleri bu düşüncesini ifade eder:

"*Şiir gerçekle ilgilenir. Gerçeği işler, kalkındırır. Ama Pierre Reverdy'nin lâfıyla, "gerçeğin bir asalağı olmamalıdır. Şiirde gerçeğe yer var, ama şiirin tanımında yok.*"[44]

Bu tümcelerdeki 'gerçeğin asalağı olmamak', gerçeğe tümüyle bağlı kalmamak anlamını taşımaktadır. Buna göre Süreya, şiirin ilk kaynağı dış gerçek olabilir; ancak şair bu gerçeği kendince yeniden yaratmalıdır, görüşündedir. O hâlde Süreya, şiirin ham maddesi, kalkış noktası olarak gerçeği yadsımaz; ancak şairin gerçek karşısında bir özne tavrı takınmasını, onu yeniden yaratmasını gerekli görür.

---

[39] Cemal Süreya, *Güvercin Curnatası*, YKY, İstanbul, 2002, s. 190.
[40] Süreya, *Toplu Yazılar I*,, YKY, İstanbul, 2000, s. 104.
[41] Süreya, , *a.g.e.*, s. 75.
[42] Süreya, *a.g.e.*, s. 280.
[43] Süreya, *Uzat Saçlarını Frigya*, Yön Yay., İstanbul, 1992, s. 177.
[44] Süreya, *Toplu Yazılar I*, YKY, İstanbul, 2000, s. 279.

Şiir, şöyle ya da böyle dış gerçekle, sözcükler aracılıyla bağlar kurar, ancak şiirsel yük, bu sözcüklerin veya sözcük gruplarının, eşyanın bilinen durumunu yansıtmaktan kopmasıyla meydana gelir. Bir bakıma sözcükler şiirde, dış gerçekliğe bağlı anlamlarının ötesine geçtiklerinde şiirselleşirler. Şair, Oktay Rifat'ın *Perçemli Sokak* ve *Âşık Merdiveni*'nin bir sokak ve bir çiçek adı olarak somut dünyada bir karşılıklarının bulunmasını şiirsellik açısından bir eksiklik olarak görür; çünkü ona göre şiirde sözcük ya da sözcük grupları, şiirde eşyayı bilinen durumuyla kavramamalıdır[45].

Şair, her seferinde şiirsel gerçeğin, dış gerçeklikten farklı olduğunu vurgulamakla beraber, şiirde tümüyle gerçekten, yaşamdan kopulmasına da taraftar değildir. Bir yazısında soyutlama ve deformasyonun gerçekle akrabalık kurmadan yapılmasına karşı çıkar[46]. Bu bağlamda şiirdeki imgelerin de bir biçimde yaşamla bağlar kurması gerektiğini düşünür[47]. Hatta şiirle soyut resmi karşılaştırdığı bir yazısında, resimdeki gibi abstrait bir şiir yazılıp yazılamayacağını sorar; ancak şiirin birimi olan sözcüklerin dış gerçeklikle bağlarının tümüyle koparılamayacağından dolayı abstrait bir şiirin imkânsız olduğunu söyler:

"*Soyut şiirin gerçekle ilgisi ne olmalıdır. Sınırları nereye kadar gidebilir. 'Abstrait resim gibi abstrait bir şiir yapılabilir mi? Olursuz şey yok ama, bu çok güç bir iş gibi gelir bana.(...) Ama unutmamalı ki resim resimdir, şiir de şiir. Yeni resmin birimi renktir. Tek boyutlu bir şeydir renk.* (...) *Ama kelimeler eninde sonunda gerçeğin en ufak parçaları oluyor, unutmamalı.*"[48]

Özetlersek, Cemal Süreya, gerçeklik konusunda İlhan Berk gibi uçta değildir; dış gerçeği yadsımaz, bilinmezin, akıl dışının peşinde de değildir. Ancak, gerçeğin şiirde aynen yansıtılmasına o da karşıdır. Şairi gerçek karşısında yalnızca edilgen bir nesne olarak

[45] Cemal Süreya, *Toplu Yazılar I*, YKY, İstanbul, 2000, s. 279.
[46] Süreya, s. 233.
[47] Süreya, *Güvercin Curnatası*, YKY, İstanbul, 2002, s. 193.
[48] Süreya, *a.g.e.*, s. 21.

görmez; aksine gerçeğin yeniden yaratılmasını gerekli bulur. Bununla beraber, şiirde yaşamla bir biçimde bağ kurulmasını savunur.

Ece Ayhan'da gerçek, bir yaratma ya da yansıtma sorunu olarak ele alınmaz. Şair, metafizik, 'bilenemeyen' bir gerçekle de ilgilenmez. Gerçeği aşmak, gerçek ötesine, bilinemeyen'e ulaşmak, gerçeği olduğu gibi ya da yeniden yaratarak vermek, onun poetikasının önemli sorunları değildir. Şair, yazı ve söyleşilerinde sürekli, iktidarlarca gizlenen, örtülen, çarpıtılan bir gerçekle savaş hâlindedir. Verili olan her şeyden 'kuşku' duymak, asıl gerçeği bilmek istemek, otoritenin belirlediği 'gerçek'e -ki bu genellikle egemen edebiyat anlayışı ve tarih olur- karşı çıkmak; hatta onu yıkmak, Ece Ayhan'ın poetikasının en belirgin niteliğidir. Kendisinin de söylediği gibi her zaman "*Gerçek nereye gidiyor onun*"[49] peşindedir. İşte bu nedenle kitapları didik didik eder[50], gerçeği, gerçekleri olabildiğince deşer, kurcalar[51]. Ona göre insanlar, genellikle göze görülen şeylere çeki düzen verip, gerçeği gizlemeye çalışır ya da değiştirirler. Oysa Ayhan, buna kanmamak gerektiğini savunur. Gerçeklere 'zihinle bakma'yı önerir. Böylece "*... her bir şeyi, gerçeğine varıncaya dek delip geçebil(eceğini)*"[52] ileri sürer. Şair, gerçeğin aslını bulmaya, bilmeye yönelik özelliğini, bu konudaki gem vurulmaz mizacını şu tümcelerle belirtir:

"*Ben bir parça aykırı bir dal' ım, verilmiş her bir düşünceyi didik didik ettiğim, kurcaladığım için.*"[53], "*Bir anlamıyla oyuyorum kitapları, didik didik ediyorum onlarda okuduklarımı, rastladığım kimi düşüncelerin arkalarını da çeviriyorum... arayan bir adamım kısacası*"[54]

Gerçekten de Ece Ayhan, söylediklerine uygun olarak, her şeyden kuşku duyan, sürekli sorgulayan, verili olan her şeye karşı çı-

[49] Ece Ayhan, *Şiirin Bir Altın Çağı*, YKY, İstanbul, 1993, s. 150.
[50] Ayhan, *Dipyazılar*, YKY, İstanbul, 1996, s. 21.
[51] Ayhan, *a.g.e.*, s. 22.
[52] Ayhan, *Dipyazılar*, YKY, İstanbul, 1996, s. 22.
[53] Ayhan, *a.g.e.*, s. 59.
[54] Ayhan, *Dipyazılar*, YKY, İstanbul, 1996, s. 21.

kan, özellikle tarih ve edebiyat bağlamında genel geçer düşünceleri ve bilgileri sarsan 'asi' bir şairdir. O, bir etikçi gibi, hiçbir şeyin gizli ve çarpık kalmasına dayanamaz. Bir söyleşisindeki "*Gözümü kırpmamaya çalışıyorum olabildiğince, becerebildiğimce. Kırpmam! Bir gün gözlerim kör olabilir, göze aldım bunu da.*"[55] demesi, gerçeği bulma, didikleme, sorgulama yolunda ne denli inatçı olduğunu gösterir. İşte bundan dolayı, alışılagelen tarihe, edebiyata, şiire yılmadan karşı çıkar. Gerçeğin özetlenip geçiliveren ya da sözü edilmeyen ayrıntılarda olduğunu düşünür. Bu nedenle 'muhtasar' ve 'nezih' tarih kitaplarını toptan reddeder. Ece Ayhan'a göre, gerçeklerin örtülmesinde, fark edilememesinde bu toplumun da suçu vardır. Çünkü toplumun 'algı ortalaması' oldukça düşüktür. Bundan dolayı, asıl şiirden, tarihsel gerçekliklerden, gerçek düşünceden bîhaberdir. Ece Ayhan bu nedenle, algı ortalamasına, egemen şiir anlayışına, düz-tarihe şiddetle karşı çıkar. Onun için gerçeği; yadsıdığı gerçeği ters çevirir, ona uç noktalardan bakar. Şiirinde terslik, zorluk, anlaşılma güçlüğü varsa gerçeğe alışılmış bir biçimde bakmadığındandır; çünkü ona göre yeni şiir, "*Gerçeği bir başka biçimde kavramaktır.*"[56]. Ayhan, alışılmış ya da verili gerçeği yıkmak için, onun dilini de yıkmanın gerektiğini bilir. Bundan dolayı şiir dilini ters-düz eder, bozar. Amacı, gerçeğin alışılmış algılama biçimini bozmak, insanlara, gerçeğe başka bir türlü bakılabileceğini kanıtlamaktır. Kısacası o, şiirde verilen gerçeğin değil, asıl gerçeğin peşindedir. Verili gereçeğe karşı çıkma noktasında İkinci Yeni'nin en uçtaki şairidir ve gerçek, onun için felsefî değil, etik bir sorun olarak vardır. O, etiği ahlâk olarak tanımlamaz. Ayhan'a göre etik, "*Bazı yalın soruların sorulmasıdır.*"[57]. Bu çerçevede etik, gerçeğin, alışılagelen, 'verili' gerçeğin sorgulanmasıdır da. Poetikasında ve şiirlerinde işte bundan dolayı her türlü gerçeği sorgular, yadsıdığı gerçeğe yılmadan saldırır. Bu nedenle İkinci Yeni

[55] Ayhan, *Yalnız Kardeşçe*, Evrim Sanat Yay., İstanbul, 1984, s. 23.
[56] Ayhan, *Dipyazılar*, YKY, İstanbul, 1996, s. 99.
[57] Ayhan, *Aynalı Denemeler*, YKY, İstanbul, 2001, s. 37.

şairlerinin hepsinden ayrılır. O, bütün yapıtlarında otoritenin belirlediği, dikte ettirmeye çalıştığı gerçeklere başkaldıran ve tek amacı da bu gerçekliği yıkmak olan, asıl gerçeğin otoritenin dışında bulunduğunu düşünen 'asi', kendi deyişiyle 'anarşist' bir şairdir.

Sezai Karakoç, dünya görüşüyle temelde diğer İkinci Yeni şairlerinden ayrılır. Kuşkusuz bu temel fark, poetikasına tümüyle yansır. Diğer İkinci Yeni şairleri, din dışı ya da Marksist dünya görüşünü benimsemişlerken, o, İslâm'a bağlı bir dünya görüşüne sahiptir. Uygarlığa, topluma, bireye ilişkin öneri ve referanslarında olduğu gibi, sanata ilişkin tanım ve yorumlarında da asıl belirleyici, İslâm'dır. Nitekim kendisi de bunu; "*Sanat tutumum, genel dünya görüşümün bir bölümünden başka bir şey değildir.*"[58] sözleriyle açıklar. Bu doğrultuda Karakoç'un poetikasında da hemen her şey, İslâm çerçevesi içinde tanımlanır ve yorumlanır. Kuşkusuz şairin, gerçeğe bakışı da dinin tanımlarına ve yorumlarına uygundur.

Karakoç, dış gerçeği sanatın, sanatçının ham maddesi olarak görür ve yadsımaz. Ona göre sanatçının yüz yüze geldiği ilk olgu, dış gerçekliktir ve bu ilk karşılaşma, "*Tabiatla yalın ve çıplak...*"[59] bir karşılaşmadır."*Sanat eseri dış realite ile ilgisini kesmez.*"[60] tümcesinden anlaşıldığı kadarıyla Karakoç, ilk aşamada sanatın dış gerçekle bir ilgisini olduğunu kabul eder. Ancak, dış gerçek sanat yapıtına olduğu gibi girmez ya da tam tersi sanatçı, dış gerçeği olduğu gibi almaz ve doğallıkla onları olduğu gibi de yansıtmaz. Şair, bu konuya ilişkin şunları söyler:

"*Sanat eseri daima dış realite ile ilgilidir dedik. Ama onun esiri değildir, ona hükmeder, onu ezer, büzer, ona şekil verir; maya kor, özünü değiştirir, makasıyla keser, tükürüğüyle yeni bir sentez meydana getirmek için yapıştırır.*" [61]

---

[58] Sezai Karakoç, "Sanat Görüşü, Şiirimiz-Akımlar, Toplum ve Şair Hakkında", *Edebiyat Yazıları II*, Diriliş Yay., İstanbul, 1986, s. 36.

[59] Karakoç, "Sanatçı ve Realizm", *Edebiyat Yazıları I*, Diriliş Yay., İstanbul, 1988, s. 31.

[60] Karakoç, "Sanatçı ve Realizm", *a.g.e.*, s. 28.

[61] Karakoç, "Vaka Sanatında Enine Boyuna Realizma III", *Büyük Doğu*, 10 Mayıs 1956.

Bu tümcelerden de açıkça anlaşıldığı üzere, dış gerçek, sanat yapıtına girme aşamasında bir değişime uğramakta, işlenmekte, öz ve biçimce yeniden ve farklı olarak ortaya konulmaktadır. O hâlde dış gerçekler, sanat yapıtına asıl kimliğini değiştirerek kabul edilirler. Karakoç, bu düşüncesini; "*Gerçek sanat eserine dış dünya hüviyetini kaybederek girer; sanat eserindeki kullanılışı ayrıdır, farklıdır. Bu kapıdan içeri ayak basan her eşya ayrı bir dünyanın varlığı olmuştur, yalnız isimleri ortaktır.*" [62] tümceleriyle açıklar.

Bu alıntılardan Sezai Karakoç'un dış gerçeği yadsımadığı; ancak sanatı da –dolayısıyla şiiri- dış gerçeği olduğu gibi yansıtma amacı güden (mimetik) bir etkinlik olarak görmediği açıkça anlaşılmaktadır. Nitekim şaire göre "*Dış dünyayı olduğu gibi almak.*"[63], sanatın sıfır noktası, alt noktasıdır. Onun için dış gerçekler, sanatın ham malzemeleridir. Bu ham malzemeler, sanatçının zihinsel süzgecinden geçerek olduğundan daha başka öz ve biçimlerde âdeta yeniden yaratılırlar. Bu, şaire göre sanatçının modelini 'doğadan koparma'[64] işlemidir. Karakoç, sanatçının edilgen durumdan etken duruma geçtiği ve dış gerçeği alarak zihinsel süzgeçten geçirdiği bu 'değiştirme/dönüştürme' işlemi sonucunda üretilen gerçeğe 'iç gerçek' adını vermektedir. Toparlarsak, onun da dediği gibi dış gerçek, sanatçının yalnızca "*iç realitesine verimli bir malzeme*"[65]dir. Dolayısıyla bir dış gerçeğin, sanata özgü olması için bir değişimden geçerek/geçirilerek 'iç gerçek'e dönüşmesi gerekir. Bu bakımdan sanatta 'iç gerçek' önemlidir. Biz buna 'sanatsal gerçeklik' diyebiliriz. Karakoç, bu düşünceyi, "*Sanat özünü iç realite veriyor. Dış realite onun malzemesi olmaktan ileri geçemiyor. 'Malzeme olma' her sanat eseri için ayrı önem taşıyan bir noktadır. Doz meselesi. Sanat, cevherini dış dünyadan değil sanatkârdan alı-*

[62] Karakoç, "Vaka Sanatında Enine Boyuna Realizma III", *Büyük Doğu*, 10 Mayıs 1956.

[63] Karakoç, "Sanatçı ve Realizm", *Edebiyat Yazıları I*, Diriliş Yay., İstanbul, 1988, s. 27.

[64] Karakoç, "Kavramlar ve İlkeler", *Edebiyat Yazıları I*, Diriliş Yay., İstanbul, 1988, s. 10.

[65] Karakoç, "Sanatçı ve Realizm", *Edebiyat Yazıları I*, Diriliş Yay., İstanbul, 1988, s. 29.

yor."[66] sözleriyle dile getirir. Bu tümcelerden sonra gelinen nokta şudur: Dış dünyanın gerçekleri ile sanatın gerçekleri farklıdır. Dış dünyadaki bir nesne ya da olgu, eni, boyu ve derinliğiyle konuşur; oysa aynı nesne bir sanat yapıtına girdiğinde bir kişilik kazanır, bir zamanı, tarihi ve yaşamı vardır[67]. Dış gerçeğin değiştirilmesi aşamasında sanatçı, edilgen bir yansıtıcı olmaktan çıkarak özne durumuna gelir. Bu noktada, sanatçı gerçeği yaratır mı ya da Yaratıcı bir özne midir? sorusu Karakoç için önemlidir.

İşte tam bu aşamada şairin ana referansı İslâm dini araya girer ve Karakoç, soruya inancının öngördüğü biçimde yanıt verir. Sanatçı, yaratmaz; Yaratıcı değildir. Onun yaptığı, yoktan var etmek değil, "*yaratıştan bir yaratış çıkarmak, varlıklardan yeni bir varlık, var olanlardan yeni bir var olan türetmektir.*"[68]. Bu tümcedeki 'türetmek' sözcüğü Karakoç'un gerçeğin üretilmesi konusundaki dinsel inancının ne denli belirleyici olduğunu göstermesi bakımından önemlidir. Şair, gerçekle ilgili olarak Tanrı'ya özgü bir niteleme olan 'yaratma'dan özellikle kaçınmıştır. Karakoç'un bir başka yazısındaki benzer şu sözleri de bu yönüyle dikkate değer:

"*Sanat eseri, yaratışın taklididir. Yaratılanın değil. Yapıt, yaratılanın taklidi oldukça değerden düşer.*"[69]

O hâlde Karakoç'un dış gerçeğin değiştirilmesinde ve sanatsal gerçeğe dönüştürülmesinde sanatçıya biçtiği rol 'yaratışın taklidi'dir; ancak sanatın yalnızca bir yansıtma, sanatçının da edilgen bir 'ayna' olmadığını 'sanat yaratılanın taklidi de değildir' sözüyle onaylar. Bu durum, gerçek karşısında sanatçıyı etken, 'özne' durumunda gören modern sanat anlayışıyla da çelişmez. Ancak asıl bundan sonraki aşamada Karakoç'un diğer İkinci Yeni şairlerinden ayrıldığı önemli görüş farkı ortaya çıkmaktadır.

---

66 Sezai Karakoç, "Vaka Sanatında Enine Boyuna Realizma III", *Büyük Doğu*, 10 Mayıs 1956.

67 Karakoç, "Sanatçı ve Realizm", *Edebiyat Yazıları I*, Diriliş Yay., İstanbul, 1988, s. 29.

68 Karakoç, "Kavramlar ve İlkeler", *Edebiyat Yazıları I*, Diriliş Yay., İstanbul, 1988, s. 11.

69 Karakoç, "Sanatçı ve Realizm", *Edebiyat Yazıları I*, Diriliş Yay., İstanbul, 1988, s. 29.

Karakoç, dış gerçeği yadsımaz ama; onu asıl metnin bir dipnotu olarak görür. Asıl metin dediğiyse 'Mutlak Gerçek' adını verdiği Tanrısal, metafizik; daha doğrusu mistik gerçektir. Bu durumda son kertede Karakoç'un asıl varmak ya da dile getirmek istediği gerçek, metafizik gerçektir. Aşağıdaki tümcelerden de anlaşılacağı üzere, bu dünya, fizik ötesindeki asıl gerçeği bulmaya yarayan bir 'olgu' ya da işarettir:

"*Bizim anlayışımızda metafizik, temel bir kavram bir ilkedir, anlayış ve görüştür. Bizim metafiziğimiz Tanrı ve âhiret inançlarıyla şahdamarında gürül gürül canlı bir kan akan bir metafiziktir. İslâm uygarlığının temel ilkesi olan mutlaklık âleminin bu dünya penceresinden görülen manzarasıdır. Bu dünya, aslında o dünya metnine bir çıkma, bir dip notudur.*"[70]

Zaten Karakoç, bir yazısında sanat yapıtını, "*fizikten bir kurtuluş, fizikötesine bir çıkış noktası ararken, ileri atılan bir köprü ucudur.*"[71] diye tanımlar ki, bu tümceler, şairin şiirdeki asıl amacının 'fizikötesi bir gerçek'e ulaşmak olduğunu açıkça ifade etmektedir. Karakoç, metafiziğin, şiir anlayışında temel öğe olduğunu, "*Evet, şairler hiçbir çağda, metafiziğe yabancı, fizikötesinden vâreste olmadılar.*"[72], "*Evet, hayatımızı metafiziğe ve metafiziği uygarlığa bitiştirmeliyiz.*"[73], "*Sanatın Âmentüsünde metafizik ve soyut, biri insanüstünün ve doğaüstünün, öteki zaman ve şartlar üstünün kapılarını aralarlar.*"[74]

Sezai Karakoç, Rönesans'la birlikte ruhun fizikötesine açılan kapılarının kapanmasını da bu nedenle olumsuz bir gelişme olarak değerlendirmektedir. Bu bağlamda söylediği,"*Rönesans, dünyanın nice zengin çerçevesini didikleme ruhu olarak yeni bir panaroma getirdi; ama ruhun fizikötesine açılışını, yüzyıl yüzyıl yavaş yavaş*

---

[70] Karakoç, "Kavramlar ve İlkeler", *Edebiyat Yazıları I*, Diriliş Yay., İstanbul, 1988, s. 6.
[71] Karakoç, "Fizikötesi ve Sanatçı", *Edebiyat Yazıları I*, Diriliş Yay., İstanbul, 1988, s. 23.
[72] Karakoç, "Fizikötesi ve Sanatçı", *Edebiyat Yazıları I*, Diriliş Yay., İstanbul, 1988, s. 26.
[73] Karakoç, "Kavramlar ve İlkeler", *Edebiyat Yazıları I*, Diriliş Yay., İstanbul, 1988, s. 8.
[74] Karakoç, "Kavramlar ve İlkeler", *Edebiyat Yazıları I*, Diriliş Yay., İstanbul, 1988, s. 9.

kapadı."[75] tümceleri elbette önemlidir. Asına bakılırsa şair, metafiziği yadsıdığı için Materyalizme de karşı çıkar ve şiirin metafiziksiz olamayacağından dolayı Materyalizmle asla bağdaşamayacağını ileri sürer:

" *'Materyalist şiir olamaz' diyordu ünlü bir Fransız yazarı. Biz biraz değiştirerek materyalist şair olamaz diyeceğiz. Olamaz (...) çünkü; şiirin, sanatın ilk şartı olan maddenin dışına çıkma olayını reddediyor.*"[76]

Bütün bunlardan sonra, gerçek konusunda Karakoç'un söyleyeceği en son tümce şu olacaktır:

"*Mistisizm eşyanın ötesindeki gerçeği arar.*"[77]

Karakoç'un da aradığı eşyanın ötesindeki gerçektir. O hâlde şair, mistik bir gerçeklik' anlayışına sahiptir. İkinci Yeni'lerde ayrı tutulacaksa işte tam da bu yüzden ayrı tutulmalıdır. Ancak şair, İkinci Yeni'de belli belirsiz bir metafizik eğilim de görür. Örneğin şu sözleri bu bakımdan önemlidir:

"*Bu şiir metafizik ve mistik dünyanın kürevî çeperine birkaç noktada dokunmuyor değil. 'Mutlak'la ilgili her güç, silâhlarından tecrit edilmiş olarak, her vahşi hayvan, dişleri, tırnakları sökülmüş, pençeleri koparılmış olarak bu sirkte uslu uslu yaşar.*"[78]

Sezai Karakoç'un İkinci Yeni'ye yakın durmasında bu belli belirsiz eğilim rol oynamış olabilir. Ancak ister mistik ister Materyalist anlamda olsun İkinci Yeni'nin alışılagelen gerçeklik duygusunu sarstığı ve yeni bir gerçeklik anlayışı getirdiği yadsınamaz. Bu bakımdan Sezai Karakoç'un İkinci Yeni için edebiyatımızın yeni gerçekçi (neo-realist) akımı demesi boşuna değildir[79].

A. 2. Şiir ve Güzellik

Güzellik konusu, gerçekle çoğu yönden ilgilidir. Dış gerçeği en genel anlamda doğa olarak kabul edersek, kimi güzellikler doğanın

---

[75] Karakoç, "Kavramlar ve İlkeler", *Edebiyat Yazıları I*, Diriliş Yay., İstanbul, 1988, s. 8.
[76] Karakoç, "Din ve Sanat", *Büyük Doğu*, 17 Haziran 1956.
[77] Karakoç, "Bir Materyalist Şiir", *Pazar Postası*, 27 Nisan 1958.
[78] Karakoç, "Galile Denizi", *Edebiyat Yazıları II*, Diriliş Yay., İstanbul, 1986, s. 32.
[79] Karakoç, "Galile Denizi", *Edebiyat Yazıları II*, Diriliş Yay., İstanbul, 1986, s. 30-31.

kapsamındadır; ancak kimi güzellikler zihinde yaratılabilirler, soyutturlar. Buna göre güzellik yalnızca dış gerçeklik kapsamında değildir. Güzelliğin tersi çirkinlik için de aynı durum söz konusudur. Somut çirkinlikler olabileceği gibi, soyut, doğa dışı çirkinlikler de olabilir. Bu, gerçekliğe bağlı biçimde poetikanın önemli bir sorunu olarak karşımızda durur. Bir başka sorun da güzellik ya da çirkinliğin göreceli olmasıdır. Kimine güzel gelen, bir başkasına çirkin gelebilir. Sanat söz konusu olduğunda, bu bağlamda sıklıkla sanatın amacı tartışılır. Sanatın amacı güzellik yaratmak, güzel duygular uyandırmak mıdır, yoksa sanat insana birtakım yararlar mı sağlamalıdır; örneğin insanları eğitmeli, onlara bir şeyler öğretmeli midir ya da ahlâki birtakım kuralları benimsetmede bir araç mı olmalıdır? Çirkinlik, ahlâk dışılık sanatın konusu olabilir mi vb. sorular, güzellikle ilişkilendirilerek yanıtlanabilir.

İkinci Yeni bağlamında değerlendirildiğinde bu sorun daha çok, şiirde toplumsal amaçlar mı, güzellik mi önceliklidir çerçevesinde tartışılmıştır. Alışılmış bir deyişle İkinci Yeniciler, şiir toplum içindir yerine; şiir şiir içindir anlayışını savundukları ve bu anlayışa uygun yapıtlar ortaya koydukları için eleştirilmiş; şiiri toplumsal amaçlardan uzaklaştırmakla suçlanmışlardır. Bunun tersine Toplumcu Gerçekçiler de şiiri kaba ideolojinin emrine vermek ve güzelliği, şiirin estetik yönünü ikinci plâna ittikleri için eleştirilmişlerdir. Nitekim Attila İlhan'ın estetik kaygılarında bu eleştirilerin payı az değildir. Aslında bu tartışma, dünya şiir tarihinin de en önemli konularından biridir. Örneğin yararcı bir sanat anlayışına karşı sanat güzellik içindir anlayışını savunan Théophile Gautier'in şu sözleri bu tartışmanın bir ucundakilerin düşüncelerini yansıtır:

"*Güzel olan hiçbir şey yaşam için vazgeçilmez değildir.Çiçekler yok edilse dünya bundan maddî olarak bir zarar görmezdi; ancak çiçeklerin yeryüzünden yok olmalarını kim isteyebilir? (...) yalnızca hiçbir işe yaramayan şeylerde gerçek bir güzellik vardır; yararlı olan her şey çirkindir; çünkü bir gereksinimin ifadesidir ve insanın gereksinimleri, acınası ve güçsüz doğası gibi tiksindiricidir.*"[80]

[80] Jean Louis Joubert, *La Poésie*, Tunis, 1997, s. 16.

Sanat sanat içindir düşüncesini savunanlara göre, "*Sanat yapıtı kendi kendine yetmelidir, her türlü dâvâdan, ahlâksal, siyasal veya toplumsal amaçtan uzak durmalıdır. Şiirin ve şairlerin güzellik yaratmak dışında hiçbir şeye hizmet etmemeleri gerekir.*"[81]. Benzer düşüncelere sahip olan Ahmet Haşim de *Piyale* ön sözünde "*Şair ne bir hakikat habercisi, ne bir belâgatli insan, ne de bir kanun yapcıdır.*" der. Saydığı bütün bu ifade biçimlerinde bildirme, iletme, eğitme amacı vardır. Demek ki, Haşim de şiirden bir şey bildirmesini, bir şey öğretmesini beklememektedir. Bu tümceler, dolaylı olsa da şiirden toplumsal bir yarar bekleyenlere yanıttır. Şairin "Şiir Hakkında Bazı Mülâhazalar" başlıklı yazısı okunursa onun güzelliği ve heyecan uyandırmayı amaçladığı açıkça görülür.

İlhan Berk de poetik görüşlerinde yer yer Haşim'i izler. Ona göre büyük şiirin belirtisi, bir heyecan uyandırması ve güzellik duygusu vermesidir[82]. Eğer bir şiir güzellik duygusu uyandırmıyorsa, asıl işlevini yapmıyor demektir. Şairin şu sözleri, şiirin temelde toplumsal yararı değil, güzellik duygusunu duyurmayı amaçladığı görüşünde olduğunu kanıtlar:

"*Şiirin güzellik duygusu yaratmayan öğelerle ilişkisi yok gibidir.Şiirin erdemle,doğrularla,gerçekle ilgisi doğrudan doğruya olmaktan çok, dolayısıyladır (indirect).*"[83]

Bu tümcelerde Berk, Haşim gibi şiirin asıl amacının gerçeği veya doğruyu bildirmek değil, güzellik uyandırmak olduğunu söylemektedir. Şair, bunu daha açık biçimde "*Şiirde güzellikten başka bir şey aramayı anlamıyorum.*"[84] sözleriyle belirtir. O hâlde İlhan Berk'in şiirin amacı konusundaki tavrı nettir. O, şiirde yalnızca güzellik arar. Şairliğinin ilk evresinde 'söze dayalı', anlamlı, yalın bir bildirisi olan toplumcu şiirler yazarken; daha sonra bu anlayışı terk etmesi, bildiriyi, erdemi, doğruyu ve yararı önceleyen şiir anlayışı-

[81] Joubert, *a.g.e.*, s. 16.
[82] İlhan Berk, "Şiire Bakmak", *Varlık*, S. 523, 1 Nisan 1960.
[83] Berk, *Şairin Toprağı*, Simavi Yay., İstanbul, 1992, s. 112.
[84] Berk, *a.g.e.*, s. 59.

na bir tepkinin sonucudur. İşte o, bu tepki sonucunda içinde bulunduğu toplumcu poetikayı terk edip şiirin asıl amacının güzellik olduğu düşüncesinden hareketle 'salt şiir' anlayışını savunmaya başlar ve şöyle der:

"Gerçekten, şiirin amacı güzellik yaratmaktır. Bunun dışında hemen hemen bir amacı yoktur. (...) Tek amacı da güzellik."[85]

Bu sözler bize, en azından Berk'in Türk şiirinin toplumsal yarar amaçlı egemen çizgisinden ayrıldığını göstermesi bakımından önemlidir.

İkinci Yeni şairlerinden **Turgut Uyar**, şiir ve güzellik konusuna pek değinmez. Şiirin amacının güzellik mi ya da toplumsal sorunları dile getirmek mi olduğuna ilişkin pek bir şey söylemez. Buna karşın şiirlerine baktığımızda estetik kaygıların oldukça önemli bir rol oynadığı görülmektedir. Ancak şairin poetik yazılarından anlaşıldığına göre Uyar, şiirin yaşam ve insanla bağına büyük önem vermekte, anlamı yadsımamakta, salt sözcük ve biçim güzelliğini şiir için yeterli saymamaktadır. Bu nedenle o, Berk gibi yalnızca sözcüklerle kurulan, insandan ve yaşamdan kopuk bir güzellik peşinde değildir.

Şair, bir yazısında konuya şiirin amacı açısından değil de, şiirin güzelliğinin ölçülüp ölçülemeyeceği noktasından yaklaşır ve güzelliğin ölçülemeyeceğini, yalnızca sezgiyle bilinebileceğini söyler:

"Oysa ben, bir şiirin neden yahut nelerle güzel olabileceğinin saptanacağını, ölçülüp belirtilebileceğini hiç sanmıyorum. Bu her zaman bir ölçü değil bir sezgi işidir.. Bir şiir güzeldir ama güzelliğinin nedenleri açıklanamaz.Güzelliği, ululuğu bilinir sezilir ama ölçüleri bulunmaz."[86]

Edip Cansever, güzellik konusuna pek değinmez. Ancak yazı ve söyleşilerinin tümünden anlaşıldığına göre, estetik kaygıyı göz ardı etmemekle beraber toplum sorunlarından da kopmamayı savu-

[85] Berk, "Galile Denizi", *Yeditepe*, S. 162, 1958.
[86] Turgut Uyar, "Şiir Üstüne", *Sonsuz ve Öbürü*, Broy Yay., İstanbul, 1985, s. 147.

nur. Şiirin güzellik yanında toplumsal yaşamı da yansıtması gerektiği düşüncesindedir. Bu düşüncesini; "*Şiir yapmak toplumla ilgiler kurmaktır en önce.*"[87] tümcesiyle belirtir. Dolayısıyla Uyar'a yakındır; ancak salt güzellik peşinde koşan Berk'ten ayrılır.

Cemal Süreya, şiirde güzellik konusuna hemen hiç değinmez. Ancak kimi yazı ve söyleşilerinin satır aralarında bu konuyu ele alır. Ona göre bir şiirin güzelliği, gerçekle yakın ilgisine bağlı değildir[88]. Üstelik bir noktadan sonra şiirde önemli olan güzelliği değil, özelliğidir[89]. Burada özellikten amaç, kendine özgülüktür.

Görüldüğü gibi, İkinci Yeni şairlerinin üzerinde pek durmadıkları bir konudur şiirde güzellik. Ancak bütün yazılar göz önüne getirildiğinde ve bu şiirin Garip'in alelâdeliğine tepki olarak doğduğu anımsandığında, İkinci Yeni şairlerinin şiirde güzelliğe, etkili söyleyişe önem verdikleri söylenebilir. Çünkü bu şairlerin hemen hepsi, Türk şiirinden bir süreliğine çıkarılan şairâneliğe yeniden dönmüşler, şiirin en önemli öğelerinden imgeye yeniden hak ettiği değeri kazandırmışlar, dilin şiirde ne denli önemli bir işlevi olduğunu örneklerle göstermişlerdir. Şiirde mesajdan çok anlatım biçimine önem vermeleri, sözcüğe varıncaya değin dili inceden inceye ölçüp biçmeleri, onların şiirde güzelliğe önem verdiklerinin kanıtıdır.

A. 3. Şiir, Akıl ve Mantık

Başta da belirttiğimiz üzere, şiirin neliği ya da nasıllığı şairin gerçeği nasıl tanımladığı veya gerçeğe nasıl baktığıyla doğrudan ilgilidir. Çünkü, gerçeğe bakış tarzı, beraberinde gerçeği algılama araçlarını (duyu organları, akıl, mantık, bilim, deney, kalp, sezgi vb.) ve yansıtma biçimlerini (dilin kullanımı; anlam, açıklık, kapalılık, bildirme, duyurma vb.) belirleme zorunluluğunu da doğurur. Bu bakımdan bir şairin poetikasında 'gerçek', anahtar kavramdır.

---

87 Edip Cansever, "Edip Cansever'le Konuştum" *Gül Dönüyor Avucumda*, Adam Yay., İstanbul, 2000, s. 71.

88 Cemal Süreya, *Toplu Yazılar I*, YKY, İstanbul, 2000, s. 280.

89 Süreya, *a.g.e.*, s. 280.

Bilindiği gibi gerçeği iki türlü tanımlamak mümkündür. İlki, yalnızca beş duyu, deney ve gözlemler sonucunda ulaşılabilen sonuçlardır. Buna duyusal gerçek de denilebilir. Bu durumda beş duyu, deney ve gözlemlerle kanıtlanamayan olgu ve nesneler, gerçek kabul edilemez. Söz konusu gerçeği kavramada akıl ve mantık en önemli araçlardır. İkincisi ise, beş duyu ile kavranabilenlerin ötesinde ancak sezgiyle, kalple kavranabilen şeylerdir ki, buna da metafizik gerçek adı verilebilir. Metafizik gerçeklik anlayışı, gerçek bilgiye ulaşmada akıl ve mantığın yeterli olmadığını savunur. Sanatçı bu iki gerçeklik anlayışından birini savunduğunda ya yalnızca duyusal gerçeklerle yetinecek ve onları taklit etmeye çalışacaktır veya metafizik gerçeğin varlığını benimseyerek akıl ve mantığın algılama sınırlarının dışındaki soyut gerçekleri yansıtmayı amaçlayacaktır. Kuşkusuz şiirin dilini, anlamını, biçim ve özünü belirleyen de şairin gerçek karşısında aldığı bu tavırdır.

Şairin gerçeğe bakışını belirlemede akıl ve mantıkla ilgili düşünceleri çok önemlidir. Hatta bu konu, onun poetikasının temel taşlarından biridir ve bir şairin diğer poetik konulara yaklaşımı da büyük ölçüde akıl ve mantık karşısındaki tavrına bağlıdır. Bu bakımdan İkinci Yeni poetikasını belirlemede en önemli anahtarlardan biri de akıl ve mantık konusudur.

İlk paragrafta da değindiğimiz gibi, bilgiye, gerçek bilgiye ulaşmak için iki yol olduğu ileri sürülür. İlki, duyu organları, gözlem ve deneylerle; kısacası akıl yürütme ile ulaşılan bilgidir. Buna aklî/mantıkî bilgi de denilebilir. Mantıkî bilgi, duyusal araçlarla elde edilen ve kanıtlanabilen bilgidir. Bu durumda böyle bir bilgi, bildirme, kanıtlama ya da iknâ etmeyi amaçlayan (burhânî) bir dile gereksinim duyar. Mistiklerin görüşüne göre ise, gerçek bilgiye akıl ve mantıkla değil, sezgilerle, kalple, aşkla ulaşılır. Buna da kalbî bilgi diyebiliriz. Kalbî bilgi duyusal araçlarla elde edilmediği için kanıtlanamaz; daha doğrusu dış gerçekle bağdaşmaz; çünkü 'hayalî'dir. Bu bilginin yansıtılmasında kullanılan dil ise, kanıtlamayı, doğrulamayı değil, hazzı ya da heyecanı amaçlar. Bu noktada şiir-

sel dil, doğal olarak akıl ve mantığın dilinden ayrılır. Şiirsel dilin dış gerçekliğe uygun olması gerekmez; çünkü hayal dilidir. Dolayısıyla şiir, akıl ve mantığın diliyle yazılmaz. Ayrıca, mistik şiir anlayışına göre akıl, dünyaya ait alışkanlıklar ve görüntüler üzerinde yürüdüğü için sınırlıdır (*Akıl dünyaya âid mûtâdlar üzerinde yürüdüğü için mahdûttur.*)[90]. Metafizik gerçeğe akılla değil; ancak kalple ulaşılabilir. İşte bu nedenle Yahya Kemal Beyatlı, nazmın sırlarını dünyevî akıl açıklayamaz anlamında "*Esrâr-ı nazmı şerh edemez akl-ı dünyevî/Eflâke perr ü bâl açan efkâr söylesün*" der. Çünkü şair, genellikle akıl ve mantığın kategorize etmeye eğilimli, mekâna ve zamana bağlı işleyişinden bunalır ve onu aşmaya, öteye geçmeye çalışır. Şiirle dua ve büyü arasında belki de bu yüzden geçmişten beri bir ilişki kurulmaktadır. Şiir, bilinemez'i amaçladığında ya da bilinemez'le şiir arasında bir ilişki kurulduğunda, zorunlu olarak akıl, bilinç ve mantık sınırlarının dışına çıkma gereği duyulmuştur. Örneğin Ahmet Haşim de şiirle bilinemez arasında bir ilişki kurduğundan "Şiir Hakkında Bazı Mülâhazalar"ında "*Nesrin müvellidi akıl ve mantık, şiirin ise idrâk mıntıkaları hâricinde, esrâr ve meçhûlâtın geceleri içine gömülmüş, yalnız münevver sularının ışıkları gâh u bî gâh ufk-ı mahsûsâta akseden kudsî ve isimsiz menbâ'dır.*"[91] der. Açıklamak gerekirse, düzyazı akıl ve mantığın işleyişinin bir ürünüdür; çünkü kanıtlamayı, doğrulamayı, açıklamayı, anlatmayı amaçlar; oysa şiirin kaynağı, akıl, mantık ve algılama biçiminin dışında, bilinmez, kutsal ve adsız bir kaynaktır. Haşim'in "*aklın kör lambası*"[92] sözünden de aklı küçümsediği, yetersiz gördüğü anlaşılmaktadır. Dahası şiir, Yahya Kemal'in deyişiyle 'dünyevî akıl'la veya Haşim'in sözüyle 'âdî idrak'le kavranamaz, onun ötesindedir. Bütün bunlar, şiirin akıl ve mantığın dışında arandığını, bu kalıpların içine sığdırılmak istenmediğini, akıl ve mantık kalıplarını aşmak isteyen, aşan bir algılama tarzının ürünü

[90] Mahmut Erol Kılıç, *Sûfî ve Şiir*, İnsan Yay., İstanbul, 2004, s. 102.
[91] M. Orhan Okay, *Poetika Dersleri*, Hece Yay., Ankara, 2004, s. 98.
[92] M. Orhan Okay, *a.g.e.*, s. 106.

olduğunu gösteriyor. İşte bu nedenle Batıda da şairlik ile büyücülik, falcılık ve peygamberlik arasında ilişkiler kurulmuş; şairin bilenemez'le, öteyle bağ kurabilen bir kişi olduğuna inanılmıştır. Örneğin Alman şairi Achim von Arnim şiirsel amacın "*evrenin esrarengiz gerçekliğinin*" bilinmesi olduğunu söyler[93]. Rimbaud, şairin kâhinleşmesini ve bilinemez'le bağ kurmasını ister[94]. Batı'daki Gerçeküstücülük de aslında akıl ve mantık sınırları dışında bir 'gerçek'in bulunduğunu; hatta asıl, saf, bozulmamış gerçeğin ve de güzelin bu sınırların dışında olduğunu ileri sürmekte; kısacası akıl ve mantığın ötesinde, yapay olmayan bir 'üstgerçek' aramaktadır. Bu gerçeğin alanları ise, bilinçaltı ve düştür. Onların bu düşüncelerinde Freud'un araştırmalarının önemli bir payı olduğu göz ardı edilmemelidir. O hâlde Gerçeküstücüler, şiiri, akıl ve mantık sınırları dışında; bilinçaltında, düşsellikte, bilinçsizlik durumunda, doğaüstünde arıyorlar ve nesnel gerçeğin dünyasının dışına çıkmak istiyorlar diyebiliriz. Çünkü Gerçeküstücüler, 'varlığın en derin coşkularını dile getirme olanağını aklın denetim sınırları dışındaki fantastik alan'da bulabilecekleri düşüncesindedirler. André Breton'un "Gerçeküstücülüğün Birinci Manifestosu"nda "*Mantığın egemenliğinden kurtulamadık daha.*"[95] diye sızlanmasında da akıl ve mantığın çalışma düzenine başkaldırma düşüncesi yatar. Nitekim Gerçeküstücülüğün tanımındaki şu tümcelerde 'aklın denetimi' dışına çıkma isteği özellikle vurgulanmıştır:

"*Gerçeküstücülük. 'İsim': Düşüncenin her türlü ahlâksal ya da estetik kaygıdan uzak, aklın denetimi olmaksızın ortaya konulması.*"[96]

Otomatik yazı, akıl ve bilinci devreden çıkarmak ve üstgerçeğe ulaşmak için Gerçeküstücülerce ortaya atılmış bir tekniktir. André

---

[93] Bkz. Jean Louis Joubert, *La Poésie*, Tunis, 1997, s. 32-33.

[94] Arthur Rimbaud, "Kâhin'in Mektupları" (Çev. Özdemir İnce), *Şiirde Devrim*, Adam Yay., İstanbul, 2000, s. 51.

[95] André Breton, "Gerçeküstücülüğün Birinci Manifestosu" (Çev. Selahattin Hilav), *Gerçeküstücülük Antoloji* (Haz. İlhan Berk), Varlık Yay., İstanbul, 2004, s. 28.

[96] Maurice Nadeau, "Gerçeküstücülük Akımının Kuruluşu" (Çev. Berran Gelgün), *Gerçeküstücülük Antoloji* (Haz. İlhan Berk), Varlık Yay., İstanbul, 2004, s. 12.

Breton, bunun için şairlere şöyle yazmalarını önerir:

"*... kalem kâğıt getirtip düşüncenizin kendi üstüne kapanmasına en elverişli yerde oturun. Elinizden geldiği kadar edilgin ve alıcı bir duruma geçin. Dehanızı, yeteneklerinizi ve başkalarının bütün yeteneklerini bir yana koyun. Edebiyatın her şeye eriştiren en kasvetli yollardan biri olduğunu unutmayın. Önceden bir konu düşünmeksizin duraksamayacak ve yazdıklarınızı okuma eğilimine kapılmayacak gibi hızla yazın.*"[97]

Bu satırlarda, şiir yazarken akıl ve bilincin olabildiğince devre dışı bırakılmasının amaçlandığı açıktır.

Özetle, akıl ve mantığın denetimini ortadan kaldırmak Gerçeküstücülerin ana ilkelerinden biridir ve İkinci Yeni şairlerinin bir bölümünün anlam, açıklık ve kapalılık konusunda olduğu gibi, bu ilke bakımından da onlarla yer yer benzer düşüncelere sahip oldukları görülecektir.

Akıl ve mantık, İkinci Yeni poetiikasının en önemli konularından biridir. İkinci Yeni şairlerinden İlhan Berk, şiirin akıl ve mantıkla ilişkisi üzerinde genişçe durmuştur. O, İkinci Yeni'nin ilkelerini belirlemeye çalıştığı "İkinci Yeni'nin İlkeleri ya da Salt Şiir" başlıklı yazısında Valéry'nin şiir anlayışını akıl ve zekâya dayalı olması nedeniyle benimsemediklerini söyledikten sonra, İkinci Yeni Hareketi'nin ana ilkelerinden birinin yeni bir akıl düzeni yaratmak olduğunu belirtir:

"*... usla bağını koparmış bir şiir demek de zordur İkinci Yeni'ye. Usu yeniden ele almış gibidir. Yeni bir us düzenine daha bir bağlıdır. Saf şiirin attığı esine bağlıdır. Usa asıl bağlılığı dediğim gibi, şiirin biçimine özgü ilkelerdir.*"[98]

Bu sözlerden İkinci Yeni'nin akılla bağını bütünüyle koparmadığı; aksine aklın alışılmış çalışma düzenine karşı geldiği anlamı çıkmaktadır. Ancak şair, daha sonraki tümcelerinde bir adım daha

[97] André Breton, "Gerçeküstücülüğün Birinci Manifestosu" (Çev. Selâhattin Hilav), *Gerçeküstücülük Antoloji* (Haz. İlhan Berk), Varlık Yay., İstanbul, 2004, s. 33-34.

[98] İlhan Berk, *Şairin Toprağı*, Simavi Yay., İstanbul, 1992, s. 113.

ileri giderek, şiirin akılla bağlarını koparmaya çalışarak, İkinci Yeni'nin 'usa karşıt ve usdışı (poesié de irrationnel) bir şiir' olduğunu söyler[99]. Ona göre şiir, "*Usu hiçe sayma.*"[100]dır. Şair, *"Usun hallâç pamuğu gibi atıldığı, üstünün çizildiği..."*[101], "*... aklın çok geri plânda...*"[102] kaldığı bir şiirden yanadır. Akıl dışılıkta büyük bir şiir bulur[103], Breton'un 'şiir usun bir bozgunu olmalıdır.' tümcesinden hareketle, şiirde aklın egemenliğini kaldırmak ister[104], şiirin asıl özelliğinin aklı allak bullak edip yıkması[105] olduğunu savunur. Çünkü Berk'e göre "*Şiiri us yürütmez (...)Şiirde us hiç mi hiç işe yaramaz; yarar, aksak bir us olarak ancak.*"[106], "*Us, her şey değildir. (...) Usun girdiği yerde şiirin varlığı kuşkuludur.*"[107]; akıl şiirin katilidir[108] akıl ile yazılan bir şiir şiir değildir[109]. Şiirin akılla, mantıkla ilgisi yoktur, akla karşıdır[110]. Berk, bu sözüne kanıt olarak da Gomringer adlı şairin 'Kar İngilizdir' (Snow is English) şiirini gösterir[111]. Onun şiirde akla karşı çıkmasının bir başka nedeni de, aklın ısrarla bilmek, anlamak istemesidir[112]. Oysa şiir, anlatmaz duyurur, bildirmez sezdirir. Ayrıca, aklın egemenliğindeki bir şiirde, kapılar imgeye de kapalıdır[113].

Bu örnekler Berk'in aklın allak bullak edildiği, akıl ve mantık sınırları dışında vücut bulan bir şiirden yana olduğunu göstermeye

---

99 Berk, *a.g.e.*, s. 113.
100 Berk, *El Yazılarına Vuruyor Güneş*, YKY, İstanbul, 1992, s. 25.
101 Berk, *Kanatlı At*, YKY, İstanbul, 1994, s. 66.
102 Berk, *Ben İlhan Berk'in Defteriyim*, Alkım Yay., İstanbul, 2004, s. 111.
103 Berk, *El Yazılarına Vuruyor Güneş*, YKY, İstanbul, 1992, s. 22.
104 Berk, *Kült Kitap*, YKY, İstanbul, 2001, s. 78.
105 Berk, *Kanatlı At*, YKY, İstanbul, 1994, s. 8.
106 Berk, *Ben İlhan Berk'in Defteriyim*, Alkım Yay., İstanbul, 2004, s. 110.
107 Berk, *Kanatlı At*, YKY, İstanbul, 1994, s. 184.
108 Berk, *a.g.e.*, s. 80.
109 "Türk Şiiri Anlam İlletiyle Malûldür" (Konuşan: Alper Çeker), *Kendi Seçtikleriyle İlhan Berk Kitabı*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü Yay., İstanbul, 2004, s. 195.
110 Berk, *Kanatlı At*, YKY, İstanbul, 1994, s. 172.
111 Berk, *a.g.e.*, s. 172.
112 Berk, *Poetika*, YKY, İstanbul, 2001, s. 55.
113 Berk, *Kült Kitap*, YKY, İstanbul, 2001, s. 276.

yeter. Şairin akla karşı çıkış nedeni ise oldukça açıktır; çünkü akıl şiiri öldürür, yalnızca bildirmek ve anlatmak ister. Oysa bildirmek ve anlatmak düzyazıya özgüdür. Ona göre, düzyazıyı şiirden ayıran bir başka özellik de aklın buyruğunda çalışmasıdır:

"*Açık olan yalnız düzyazının tarihidir. Usun buyruğunda çalışır çünkü.*"[114]

Buraya kadarki sözlerinden Berk'in akıl dışı bir şiirden yana olduğu anlaşılmaktadır. Ancak şair, aklı bütünüyle yadsımaz. "*Us, canavardır derim ya; gene de şiir usla yazılır. Nasıl bir usla mı? Aksayan, aksak bir usla.*"[115], "*Öte yandan şair usunu kullanmaz demek de değildir bu. Kullanır ama bir başka biçimde kullanır: 'Kutsal buldum usumun düzensizliğini!' Şair ancak böyle bir ustan yanadır.*"[116] vb. sözlerinden Berk'in aklı bütünüyle yadsımadığı; ancak aklın şiirde oldukça etkisiz, 'yarım yamalak'[117] ve düzensiz biçimde kullanılabileceği düşüncesinde olduğu anlaşılmaktadır. Şair, aklı bilinçli bir biçimde bozguna uğratmak gerektiğini ileri sürerek, buna 'bilinçli bilinçsizlik' adını vermektedir[118].

Şairin akıl ve mantık konusundaki düşünceleri özetle bunlar. Şimdi şu soruyu yanıtlamak gerekiyor: İlhan Berk'in bu konudaki kaynakları kimlerdir? Kuşkusuz aklın karşısına kalbi koyan mistik felsefeden hareket etmiyor şair; çünkü bu felsefeyle ilgisi yok. Anlam, açıklık ve kapalılık konusunda olduğu gibi bu konuda da Gerçeküstücülerin etkisinde kaldığı açık. Bunu şu tümcelerinden de anlamak mümkün:

"*Gerçeküstücüler, Rimbaud'nun Lautréamont'un bu çizgisini daha anlamlı bir yere, yaşamanın bütün alanına koymak istediler. (...) Bunu yönteme bağladılar: Usa karşı gelmek. Böylece de usa karşı gelmenin yöntemi doğdu. Breton: 'Şiir usun bir bozgunluğu*

114 Berk, *Kült Kitap*, YKY, İstanbul, 2001, s. 152-153.
115 Berk, *Ben İlhan Berk'in Defteriyim*, Alkım Yay., İstanbul, 2004, s.171.
116 Berk, *Poetika*,, YKY, İstanbul, 2001, s. 56.
117 Berk, *Ben İlhan Berk'in Defteriyim*, Alkım Yay., İstanbul, 2004, s.111.
118 Berk, *Kanatlı At*, YKY, İstanbul, 1994, s. 12.

olmalıdır.' diyecektir. Gerçeküstücülüğü usa karşı bir utku diye tanımlayacaklardır.Artık, ancak şaşırtıcı olan, usa karşı olan güzeldir."[119]

Bu sözler, onun şiirde akla karşı çıktığını ve kaynağının Gerçeküstücüler olduğunu göstermektedir. Berk'in bu konudaki düşünsel kaynakları ise, André Breton, Artaud, Michaux, e.e cummings, Dylan Thomas, Beckett, Ionesco gibi şair ve yazarlardır. Ancak akla bağlı olmaması nedeniyle onu en çok etkileyen şairlerden biri Rimbaud'dur. Bunu, "*Oysa Rimbaud'ya bağlılığım usa, anlama o kadar bağlanmamasından geliyor.*"[120] sözleriyle belirtir. Gerçeküstücülüğün öncülerinden sayılan Lautréamont da Berk'in yazılarında sıkça sözünü ettiği ve etkilendiği şairlerdendir. Bir yazısında "*Kalemi usun eline hiç mi hiç bırakmıyor.*"[121] diyerek onu da akla karşı çıkan şairler arasında sayar. Görüldüğü gibi Berk'in örnek verdiği şairlerin hemen hepsi Gerçeküstücülerdir. Ancak o, akla karşı çıkmak konusunda yalnızca şairlerden etkilenmemiştir. Özellikle Paul Kleé, Max Ernst, Miro gibi soyut resmin önde gelen ressamları da akla karşı çıkma, aklın düzenini bozma vb. konularda onun üzerinde etkili olmuşlardır. Örneğin; "*her gün biraz daha düşsever bir ozan olmaya doğru gidiyorum.: Usu horgörüyorum. Kleé'yi, Max Ernst'i, Miro'yu sevişimi böyle açıklıyorum.*"[122] sözleri, bu etkiyi açıklamaktadır. Sonuçta, örnek verdiği isimler dahi, onun poetik kaynağının büyük ölçüde Gerçeküstücüler olduğunu göstermektedir.

Verilen örneklerden de anlaşılacağı üzere İlhan Berk, kuramsal açıdan akıl ve mantığa karşı çıkmaktadır. Acaba şair, pratikte bu düşünceleri nasıl uygulamayı önermektedir? Örneğin akıl, nasıl allak bullak edilecek, aklın işlemesi nasıl durdurulacak ya da akıl devreden nasıl çıkarılacaktır? Berk, bu sorulara ayrıntılı yanıt vermez; ancak kimi sözlerinden bunu yine yalnız dille yapmayı amaçladığı anlaşılmaktadır. O, sözcüklerin anlamla bağlarını kırmak,

[119] Berk, *Şairin Toprağı*, Simavi Yay., İstanbul, 1992, s. 118.
[120] Berk, *El Yazılarına Vuruyor Güneş*, YKY, İstanbul, 1992, s. 39.
[121] Berk, *a.g.e.*, s. 25.
[122] Berk, *Şairin Toprağı*, Simavi Yay., İstanbul, 1992, s. 56.

aralarındaki anlamsal bağları yok etmeye çalışmak, sözcükleri rastlansal biçimde yığmak, böylece akıl ve mantık düzeninin kavrayamadığı bir şiir ortaya koymaktan yanadır. "*Ben başıboşluğu, bir sözün bir sözü tutmamazlığını arıyorum. Aslında bu da ussal bir kuram. Yani bir ayıklık işi.*"[123], "*Ratlansallığı, hele düşünce rastlansallığını baş köşeye koymalı.*"[124] gibi tümceler bu düşüncesinin kanıtı sayılabilir. Hatta daha da bir uç noktaya giden Berk, insandaki zihinsel çalışmayı, akıl ve zekâyı dışlayarak, onu yalnızca biyolojik bir varlığa indirgemektedir. En azından şu tümcelerinden bu anlaşılmaktadır:

"*... ben sanki usumla düşünmüyor, kavramıyor, anlamıyor gibiyim. Beynin böyle bir görevi yoktur sanki. Bende her şey vücutla var gibi.*"[125]

Ancak bunlar, oldukça tartışmalı düşüncelerdir. Çünkü insan yalnızca biyolojik bir varlık değildir; akıl ve mantık onun ayrılmaz parçalarıdır; üstelik yalnızca dille oynayarak, dil düzenini bozarak aklın ötesine ulaşmak, bilinçaltına inmek de mümkün değildir. Ayrıca Berk, aklın düzenini bozarak ya da aklın dışına çıkarak varacağı yerin ne olduğunu da belirtmemekte, sonuçta aklın ötesi yalnızca bir boşluk veya hiç olarak kalmaktadır. Oysa şairin, aklın ötesinde ulaşmak istediği şey, bir 'boşluk' olmamalıdır. Örneğin yazılarında sık sık atıfta bulunduğu Rimbaud, şairin kâhinleşerek, bir üstinsana dönüşerek 'bilinmeyen'e ulaşabileceğini ileri sürer; aklı allak bullak etmesinin nedeni kâhinleşmek, öteyi görebilmek ve şiirde ötenin anlamını sezdirebilmektir. Bir anlamda şair, Rimbaud'nun 'Ben, bir başkasıdır.' sözüyle açıklamaya çalıştığı gibi, akıl ve bilincinin egemenliğinden sıyrılıp kendi 'ben'ini aşarak; mistik dille söylersek kendinden geçerek; yani 'aşk' hâlinde, 'cinnet' hâlinde, kâhinleşerek 'bilinemez'le bağ kurmakta; hatta bütünleşmektedir. Arthur Rimbaud, Gerçeküstücü şiirin de önemli metinlerin-

[123] Berk, *Kült Kitap*, YKY, İstanbul, 2001, s. 75.
[124] Berk, *a.g.e.*, s. 77.
[125] Berk, *Kanatlı At*, YKY, İstanbul, 1994, s. 35.

den biri olan "Kâhin'in Mektupları"[126]'nda bu düşüncelerini açıklar. Berk'in söylediklerine bakıldığında ise, akla karşı çıkmayı bu biçimde anlamadığı görülmektedir.

Turgut Uyar, şiirde akıl ve mantık konusuna yazı ve söyleşilerinde Berk denli çok yer vermez. Bu nedenle onun şiirde akıl ve mantık konusuyla ilgili ne düşündüğü pek belli değildir. İlhan Berk'in, şiirde akla ve mantığa savaş açması ve poetikasında bu konuya oldukça fazla yer vermesine karşılık, Turgut Uyar'ın bu konuya ilgi duymaması, şairin Gerçeküstücü poetikaya pek ilgi göstermediğine işaret etmektedir denilebilir. Ancak "*Bilimsel bir veri değildir şiir, anlaşılıp anlatılmaz. (...) Bu yüzden, büyük ölçüde, şiir bazı bilgilerle değil,sezgilerle, duygularla ayırd edilir önce. (...) Ataç bilirdi bunu. Şiirin bilim, bilgi dışı bir etkinlik olduğunu bilirdi.*"[127] sözlerinden, onun şiirin bir akıl ve mantık işi olmadığına inandığı anlaşılmaktadır. Ayrıca günlüklerinde yer alan, "*Akıl denen pislik, bencilliğe ve çıkarcılığa götürür insanı, yok olur bazı değerler, yok olur duygunun birdenbireliği ve ölümsüzlüğü.*"[128], "*Şiir bir bakıma bir saçmalığın mantığıdır. (...) Hayır yanlış! Bir mantığın saçmalığıdır.*"[129] vb. tümceler de Uyar'ın şiirde akıl ve mantığa uymaya hiç de sıcak bakmadığını göstermektedir. Çünkü o, akılla birlikte bazı güzel değerlerin yok olduğunu; hatta aklın insanı bencilliğe ve çıkarcılığa sürüklediğini düşünmekte, şiirde aklın ve mantığın karşısına 'sezgi'yi koymaktadır. Ancak o, Berk'te gördüğümüz gibi, şiirde aklı bütünüyle devreden çıkarmak ya da allak bullak etmek gibi savlardan söz etmemiştir. Şiirlerinin genelinde de aklın denetiminden bütünüyle uzak, bir dil kullandığı, aklı allak bullak ettiği, tamamen akıl dışı bir dünya çizdiği söylenemez.

Edip Cansever, çoğu düşüncesinde olduğu gibi akıl ve mantık konusundaki düşünceleriyle de İkinci Yeni'nin diğer şairlerinden ay-

[126] Özdemir İnce, "Kâhin'in Mektupları", *Şiirde Devrim*, Adam Yay., İstanbul, 2000, s. 51-57.

[127] Turgut Uyar, "Ataç Şiirden Anlar mıydı?", *Türk Dili*, S. 188, 1967.

[128] Uyar, "Şiir Günlüğü", *Sonsuz ve Öbürü*, Broy Yay., İstanbul, 1985, s. 137.

[129] Uyar, "Şiir Günlüğü", *a.g.e.*, s. 132.

rılır. İlhan Berk, aklı ve mantığı yadsımaya varan şiir anlayışıyla bu konuda en uçta yer alırken Cansever, bunun tam aksine, değişmekte olan bir şiire ölçü bulmak zorundaysak bunun kesinlikle 'us dışı bir ölçü' olamayacağını belirtir[130]. Ona göre şiir "*ussal bir coşku*"dur[131]. Buna karşın "*eskimiş mantık kurallarından kurtulmamız*" gerektiğini de ekler[132]. Bir başka söyleşide kendisine "*Şiirde aklın ve duygunun yeri nedir sence?*" sorusuna, Cansever şöyle yanıt verir:

"*Düşünce ürünleri duygusallığa yer vermez. Şiirse sağduyuyu, bir ölçüde denetimi elden bırakmamak koşuluyla duygusaldır. Düşünce dediğimiz (yani aklın işlevi) eninde sonunda şiire dönüşmelidir.*"[133]

Bu yanıt, şairin aklı bütünüyle devre dışı bırakma yanlısı olmadığını; ancak aklın işlevinin de eninde sonunda şiire dönüştürülmesi gerektiği düşüncesini savunduğunu göstermektedir. O hâlde Cansever, Gerçeküstücüler gibi, akıl ve mantığın denetiminden tümden uzak bir şiir görüşünü savunmaz. Bu düşünceleriyle özellikle İlhan Berk'ten ayrılır.

Cemal Süreya, şiirde akıl ve mantık konusunu İlhan Berk denli ayrıntılı biçimde işlemez. Ona göre, "*1953-54 yıllarında şiirimiz genç kuşakla akla yan çizen bir tutuma...*"[134] girmiştir. Kuşkusuz bunda –tam olarak kavradıkları tartışılsa da- Gerçeküstücülerin düşüncelerinin payı vardır. Gerçeküstücüler Süreya'nın da belirttiği üzere "*Akılcı olan diğer edebiyat dalları karşısında şiire akıl dışı, hatta akla karşı, bilinç altılı, bir durum kazandırmak...*"[135] amacındaydılar. Şair, "*Ama ne olursa olsun bu lâfta ben büyük bir doğruluk payı buluyorum.*"[136] diyerek Gerçeküstücülerin amaçlarını onaylamaktadır. Bu durumda Cemal Süreya'nın, şiirin 'akıl dışı' olması-

[130] Edip Cansever, "Tek Sesli Şiirden Çok Sesli Şiire", *Gül Dönüyor Avucumda*, Adam Yay., İstanbul, 2000, s. 59.

[131] Cansever, "Tek Sesli Şiirden Çok Sesli Şiire", *a.g.e.*, s. 59.

[132] Cansever, "Tek Sesli Şiirden Çok Sesli Şiire", *a.g.e.*, s. 59.

[133] Cansever, "Edip Cansever'le 'Yeniden' Üstüne Konuşma", *Yazko Edebiyat*, S. 18, 1981.

[134] Cemal Süreya, *Toplu yazılar I*, YKY, İstanbul, 2000, s. 69.

[135] Süreya, *Güvercin Curnatası*, YKY, İstanbul, 2002, s. 17.

[136] Süreya, *a.g.e.*, s. 17.

na sıcak baktığı söylenebilir. O, konuya ayrıca düzyazı akıl ilişkisi açısından bakar. Ahmet Haşim gibi düzyazıyı aklın kurallarına koşut işleyen bir ifade biçimi olarak görür. Bu düşüncesini; "*Düzyazıyı yazan ya da düşünen kişinin (çünkü düzyazı nasıl düşünüyorsak öyledir) akılcı, yerine yerleştirici bir tavrı vardır.*"[137] tümceleriyle dile getirir. Süreya'ya göre düzyazıda kavramlar ve onlara sımsıkı bağlı sözcükler, birbirlerini aklın ilkeleri içinde çağırırlar[138].

Cemal Süreya'nın bu tümcelerinden şiirde akıl konusunda ne düşündüğünü tam olarak çıkarmak mümkün değildir. Ancak şiirleri göz önüne alındığında onun, aklı ve bilinci bütünüyle devreden çıkardığı söylenemez. En azından İlhan Berk gibi aklın hallâç pamuğu gibi atıldığı, hiçe sayıldığı bir şiiri amaçlamaz. Kuşkusuz, onda şaşırtmacalar, sıçramalar, tonalite değiştirmeleri, değişik imgeler vardır; ancak bütün bunlar, Süreya'da doğal bir akış içinde semantik bir düzlemde yerlerini alırlar. Onda sırf akıl ve mantığa uymasın diye yapılmış, yapay dil oyunları yoktur. Daha açıkçası şiirin semantik yapısı parçalanmaz. Bu da onun şiirlerinde akıl ve mantığın bütünüyle devreden çıkarılmadığını gösterir.

Ece Ayhan, alışılmış, verili her şeye karşı çıktığı gibi, alışılmış algılama biçimine de karşı çıkar. Bu çerçevede akıl ve mantığın alışılmış işleyişini yıkmak, onun başlıca hedeflerindendir. Ona göre toplumumuz, 'ortalama bir algı' düzeyine sahiptir; "*...bu algı ortalaması, şiirde de, gündelik yaşamda da köşe başlarını tutmuş, tutmuşlar.*"[139] Oysa bu 'ortalama algı'yı yıkmak gerekir. İkinci Yeni'yle birlikte bu alışılmış algılama biçimleri yıkılmak istenmiştir. Şiirin, tersinden; sağdan sola, yukarıdan aşağı yazılması, söz dizisinin bozulması, sözcüklerin yerlerinden koparılması, Türkçede o güne değin akla getirilmeyecek 'değiştirimler'in yapılması[140] hep alışılmış akıl ve mantığa karşı çıkışın göstergesidir. Yeni bir gerçe-

[137] Süreya, *Toplu Yazılar I*, YKY, İstanbul, 2000, s. 360.
[138] Süreya, *a.g.e.*, s. 291.
[139] Ece Ayhan, *Yalnız Kardeşçe*, Evrim Sanat Yay., İstanbul, 1984, s. 30.
[140] Ayhan, *a.g.e.*, s. 58.

ğe, yeni bir şiire varılmak isteniyorsa, elbette ki bu algılama biçiminin yıkılması gerekir. Alışılmış algılama biçimi ise, ancak alışılmış akıl ve mantık işleyişine karşı çıkarak yıkılır. Ayhan, bu çerçevede şöyle bir olay anlatır:

İstanbul'da bir kahvehanenin ahşap tavanında ters nakışlı bir bilmece varmış. Müşteriler tavana bakar, bu ters nakışlı bilmeceyi çözmeye uğraşırlarmış; ancak boyunları ağrıyıncaya değin bakarlar yine de bu bilmeceyi çözemezlermiş.

Ece Ayhan, kimsenin eline bir ayna alıp da bu bilmeceyi tersinden okumaya çalışmamasını, toplumun 'ortalama algısı'na, belli bir akıl yürütmeyle çözme alışkanlığına bağlamakta ve işte bu alışılmış akıl ve mantık işleyişinin yıkılması gerektiğini söylemektedir[141]. Ona göre bir şiire böyle bakmaya alışmış insanlar, kendi mantıklarına ters gelen şiirleri anlayamamakta, kabul etmemektedirler. Ancak Ayhan, inatla Türk şiirindeki bu alışılmış akıl ve mantığın üstüne gider. Bu mantığı bozmak için, kendi deyişiyle şiiri tersten yazar. Amacı, yüzyıllardır alışılagelen algılama biçimini yıkmak, şiirde farklı bir akıl ve mantık düzeninin olabileceğini göstermektir. Şiir dilini olabildiğince alt-üst etmesinin ardında da aslında alışılmış akıl ve mantık düzenini yıkma düşüncesi yatar. Ancak o, yıkarken yeni bir akıl ve mantık düzeni getirmek ister. Bu noktada akıl ve mantığı bütünüyle devereden çıkarmak isteyen İlhan Berk'ten kalın çizgilerle ayrılır. Onun amacı akıl ve mantığı yıkmak, şiirde bütünüyle devreden çıkarmak değil; alışılmış, insanları yanılttığına inandığı algılama tarzına karşı çıkmak ve onu ortadan kaldırmaktır.

Sezai Karakoç, genel anlamda sanat, özelde şiir akıl, mantık ilişkisi üzerinde pek fazla durmamıştır. Ancak *Edebiyat Yazıları I*'de bulunan "Şiir ve Mantık" başlıklı yazısında bu konuyu ayrıntılı bir biçimde ele almıştır. Sanat anlayışında dünya görüşünün önemli bir rolü olduğunu söyleyen Sezai Karakoç, akıl ve mantık

[141] Ayhan, *a.g.e.*, s. 53.

konusunda da dinsel felsefeye uygun yorumlar yapar. Berk'in, Gerçeküstücülerin etkisiyle aklı ve bilinci bütünüyle devreden çıkarma düşüncesine karşın Karakoç, aklı ve bilinci bütünüyle devreden çıkarma yanlısı değildir. Ona göre bilinç şiire bitişiktir ve devreden çıkarılamaz; ancak aklın dar çerçevesine de mahkûm değildir. O hâlde şiirde bilinç olacak; ancak uygun düştüğünde aklın dışına da çıkılacaktır. Aşağıdaki tümceler bu görüşü ifade etmeleri bakımından bir örnektir:

"*Şiir şuura bitişiktir. Şuur, taş ve mermerin tesirinde olduğu gibi iptale uğramaz. Öte yandan aklın dar çerçevesine de mahkûm olmaz. Şiir, ses, biçim ve derinlik, perspektif zenginliği, çok yanlılığı gibi anlamın etrafında toplanan ve onu akıl üstü ve akıl ötesinin de bütün imkânlarından faydalandıran bir mahiyet taşır.*"[142]

Bu tümcelerde geçen 'aklın dar çerçevesi' ibaresi dikkat çekicidir. Karakoç, aklı her şeyden üstün gören, pozitivist bir felsefeyi benimsemez. Tabiî bu, aklı yadsıdığı anlamına da gelmez; ancak ona 'gönül' ve 'ruh' akıldan, zekâdan daha üstündür. Şu tümcelerde şairin gönül ve ruhu akıldan üstün tuttuğu anlaşılmaktadır:

"*Hayatımızı yöneten ilke sadece zekâ değildir; zekânın güçlenmişi ve olumsuzluklardan olanca arınması akıl, ondan daha güçlüsü gönül, ve hepsinden daha güçlüsü ruhumuz vardır.*"[143]

Kuşkusuz bu düşüncenin kaynağında yine mistik felsefeyi buluruz. İslâm tasavvufu aklı yadsımamakla beraber, asıl gerçeğe (bilgiye) ancak kalp yoluyla varılabileceği savındadır.

Konuya şiir açısından bakıldığında Karakoç, yazılarında genel mantık kurallarının dışında 'şiire özgü bir mantık'tan söz eder[144]. Dil, mitoloji ve iç müzik kullanımları, şiirde mantığı kırar ve şiirin iç plânında bir 'poetik mantık' kurulur. İşte şiiri düzyazıdan ayıran öğelerden biri de bu 'poetik mantık'tır[145]. Klasik şiirimizde de, mo-

[142] Karakoç, "Na't", *Edebiyat Yazıları I*, Diriliş Yay., İstanbul, 1988, s. 93.
[143] Karakoç, "Kavramlar ve İlkeler", *Edebiyat Yazıları I*, Diriliş Yay., İstanbul, 1988, s. 7.
[144] Karakoç, "Şiir ve Mantık", *Edebiyat Yazıları I*, Diriliş Yay., İstanbul, 1988, s. 75.
[145] Karakoç, "Şiir ve Mantık", *Edebiyat Yazıları I*, Diriliş Yay., İstanbul, 1988, s. 75.

dern şiirde de bu 'lirik ve poetik mantık' egemendir[146]. Ancak yeni şiirle eski şiir söz konusu şiirsel mantık karşısındaki tavırlarıyla birbirinden ayrılırlar. Şaire göre, yeni şiir mantık karşısında daha aktiftir ve her şiirde mantık değişir gibi olmakta, giderek özel bir şiir mantığı doğmaktadır[147].

Sezai Karakoç, kimi kez İkinci Yeni'de şiir mantık ilişkilerine değinir. Örneğin bir yazısında bu şiirin *"Yer yer akıl dışına çık(tığını), düşlerde gez(indiğini)"*[148] söyler. Ona göre yeni şiirin denediği mantık, Aristo ve Kant'ın akıl ve mantığı yerine, Freud, Bergson ve W. James'in insanı soyut değil, somut olarak kavrayan yeni mantığıdır[149]. Buna karşılık, çağdaş şiirde, mantığın allak bulak oluşunu, temelde değil de görünüşte bir alt-üst oluş olarak değerlendirir[150].

Bu satırlardan anlaşılacağı gibi, Sezai Karakoç, aklı yadsımamakla beraber onun üstüne gönül ve ruhu koymakta, şiirde duyusal algılamanın üstünde, kendine özgü bir 'lirik ve poetik mantık'ın bulunduğunu düşünmekte, şiirin düzyazıdan bu mantık farklılığı nedeniyle ayrıldığını ileri sürmektedir.

Bu görüşleriyle şair, aklı bütünüyle yadsımaya değin giden İlhan Berk'ten epeyce uzaktır. Çünkü şiirde akıl ve mantığı bütünüyle dışlamıyor; ancak elbette şiirini yalnızca onlarla kurmuyor. Sözünü ettiği 'poetik mantık' onun şiirinde bütün egemenliğiyle işlerliğini sürdürüyor; ancak akıl da fizikötesine olan inancı pekiştirdiği sürece onun şiirinde her zaman 'poetik mantık'ta kendine bir yer buluyor. Bunun en açık göstergesi, Sezai Karakoç'un şiir dilidir. Karakoç'un oturmuş bir dili vardır ve bu dil asla akıl ve mantık kurallarının alt-üst edildiği bir 'anlamsız'lıkla ya da 'otomatik yazı' denilen 'bilinçli bilinçsizlik'le temas kurmamıştır.

---

[146] Karakoç, "Şiir ve Mantık", *Edebiyat Yazıları I*, Diriliş Yay., İstanbul, 1988, s. 75-76.
[147] Karakoç, "Şiir ve Mantık", *Edebiyat Yazıları I*, Diriliş Yay., İstanbul, 1988, s. 72.
[148] Karakoç, "Galile Denizi", *Edebiyat Yazıları I*, Diriliş Yay., İstanbul, 1988, s. 31.
[149] Karakoç, "Şiir ve Mantık", *Edebiyat Yazıları I*, Diriliş Yay., İstanbul, 1988, s. 73.
[150] Karakoç, "Şiir ve Mantık", *Edebiyat Yazıları I*, Diriliş Yay., İstanbul, 1988, s. 75.

A. 4. Şiir ve Otorite

Bu bölümde otorite, yalnızca toplumsal düzeni sağlamakla görevli siyasal erk anlamında değil, insanı ruhsal, duygusal, düşünsel ve toplumsal anlamda yönlendiren, biçimlendiren, onun dünya görüşünü ve davranışlarını düzenlemeye kalkışan egemen felsefe, düşünce, ortak gelenek ve görenekler, ahlâkî kurallar, alışılmış algılama biçimi, verili dil vb. her türlü erk anlamında kullanılacaktır. Soruna böyle yaklaşıldığında, gerçeği ister taklit ederek, isterse zihninde biçimlendirerek yansıtmaya ya da yaratmaya çalışsın, sanatçılar, daha baştan Yaratıcı'ya şöyle ya da böyle rakip olurlar. Gerçi taklit (mimesis) kuramında bir ölçüde Tanrı'ya (otorite) itaat varsa da, Rönesans'tan sonra sanatçıyı bir özne-yaratıcı olarak kabul eden anlayışla beraber, sanatçının otoriteyle çatışması kaçınılmaz olmuştur. Belki de bu yüzden, çağlar boyunca şairlere kuşkuyla yaklaşılmış, erk sahipleri gerçi erki ele geçirinceye dek şairleri yanlarında tutmakta bir sakınca görmemişlerse de, erke sahip olduklarında, onları, 'düzen'i bozacakları kaygısıyla tıpkı Eflatun gibi Devlet'ten uzak tutmaya çalışmışlardır. İşin doğrusu sanat da özünde, birtakım kurallara bağlanmayı, güdümlenmeyi, her türlü erkin aracı olmayı reddeder. Çünkü bir çeşit yaratma demek olan sanat etkinliği ile özgürlük arasında kopmaz bir bağ vardır. Üstelik, örneğin şairler de daha baştan beri birtakım gizli, büyüsel güçlere sahip olduğuna inanılan bir çeşit ermiş ve büyücü gibi görüldüğünden, kendilerine Tanrısal bir erk atfedilmiştir. Kuşkusuz şairler de ellerinde bulundurdukları bu kutsal erki paylaşmak istememişlerdir. Dolayısıyla genel anlamda otorite ile sanatın çatışması kaçınılmazdır.

Otorite veya erkler arasındaki ilk çatışma 'gerçek' bağlamında çıkmıştır. Dinsel anlayışa göre tek gerçek ve mutlak erk, Tanrı'dır. Doğa, Tanrı'nın yarattığı bir gerçektir. Sanatçı, ancak Tanrı'nın yarattığı bu gerçeği taklit edebilir, kendisi ayrıca bir gerçek yaratamaz. Şairi yalnızca yansıtıcı bir nesne olarak gören bu anlayışta, sanat doğaya ve onu yaratan Tanrı'ya boyun eğer. Tanrısal otoriteye bağlı bir sanattır bu. Yapıt, doğal gerçeğe göre biçimlendiğinden

tam bir özgürlükten de söz edilemez. Ancak Rönesans'tan sonra, şair, bir özne-yaratıcıya dönüşür. İlkinin aksine şair, doğa gerçeğini taklit etmez, zihninde sözcüklerle yeni ve istediği türde bir gerçek yaratma gücüne sahiptir. Bu durumda erk sahibi şairdir ve yapıtını yaratmada mutlak özgürdür. Kısacası, şairin gerçeği ya da varlığı dize getirmek ve buyruğu altına almak isteği, daha baştan uzlaşmaz, erk tanımaz niteliğini imler. Bu durumda her türlü egemen düşünceye, kendisini denetim altına almak isteyen güce, alışılmış algılama biçimine, alışılmış dile, şiire karşı çıkması da temelde otoriteye başkaldırması demektir. Aslında André Breton ve arkadaşlarının Gerçeküstücülük adı altında yaptıkları da otoriteye bu anlamda başkaldırmaktır. Şairi daha baştan denetleyen, bilinçaltını sürekli baskı altında tutan akıl ve mantığa karşı çıkmalarında da bu başkaldırı yatar. Gerçeküstücülerin ortaya attığı 'otomatik yazı' tekniği, kişiliği sürekli baskı altında tutmaya çalışan üstben'in, akıl ve mantığın denetimini yıkma girişiminden başka bir şey değildir. Böylece onlar, otoritenin belirlediği alışılmış gerçeği dinamitleyerek, kimi kez humour, kimi kez otomatik yazıyla, verili dili, alışılmış algılama ve kavrama biçimini bozarak "*sallantıda bir uygarlığın bize zorla tek doğru diye benimsettiği bir gerçekliği yıkmak...*"[151] amacını gütmüşlerdir. Tıpkı Gerçeküstücüler gibi, İkinci Yeni'nin özünde de Türk şiirinde Tanzimat'tan beri süregelen egemen gerçeklik anlayışına, alışılmış şiire, şiir diline, biçimine bir karşı çıkış vardır. Kuşkusuz bu, bir anlamda düşünsel, toplumsal ve sanatsal otoriteye başkaldırı anlamı taşır. Bu nedenle İkinci Yeni, Tanzimat sonrası Türk şiirinde otoriteyle gerçek anlamda yüz yüze gelen ve ona karşı açıkça uzlaşmaz bir tavır takınan, otoritenin koyduğu ilkelere savaş açan Cumhuriyet sonrasının ilk büyük avantgard şiir hareketidir denilebilir. Dolayısıyla İkinci Yeni'nin poetikasında en önemli konu şiir otorite ilişkisidir. Bu nedenle İkinci Yeni poetikası, temelde ancak bu konu bağlamında kavranabilir.

[151] Octavio Paz, "Gerçeküstücülük" (Çev. Ahmet Cemal), *Gerçeküstücülük Antoloji* (Haz. İlhan Berk)Varlık Yay., İstanbul, 2004, s. 84.

İlhan Berk, az da olsa şiir otorite ilişkisi üzerinde durur. her şeyden önce şunu belirtmek gerekir ki, o da başlangıçta izlediği Toplumcu Gerçekçi poetikayı, kişiselliği ortadan kaldırdığı, bir ağızdanlığa düştüğü, koro hâlinde bir şiir yazdığı için terk etmiştir. Bu terk edişte de bir düşünsel otoriteye, kuralları önceden belirlenmiş bir şiirsel otoriteye, alışılmış şiir anlayışına başkaldırı vardır. Bir söyleşisindeki tümcelerinden anlaşıldığına göre Berk, daha baştan şairi, bu alışılmış dünyanın dışına itilmiş, her türlü iktidar tarafından dışlanmış, muhalif bir insan olarak görür:

"*Şairi bu dünyanın dışına atan nedene gelmek isterim. Şairi dışlayan yalnız siyasal iktidar değildir. Her türlü iktidar şairi dışlamıştır. Karşı, hayır diyen biridir şair. (...) Toplumların, insanların gözünde şair olmak bir çeşit kabul edilmez olmaktır.*"[152]

Şair, hayır diyen insan olduğuna göre, her türlü otoriteyle çatışması veya otorite tarafından dışlanması kaçınılmazdır. Berk, aslında şiirin tüm iktidarlara karşı olduğu düşüncesindedir. Hatta ona göre şiir, kendi iktidarına da karşı çıkar[153]. Şiirin kendi iktidarına karşı çıkması ne demektir? Kanaatimizce bu, şiirin kendince belirlediği, uyulmasını istediği ya da bir süre sonra dayattığı şiir ilkeleridir. Berk, şiirin belli ilkeler koymasına ve otoriter bir tavırla, şiir işte yalnızca böyle yazılır demesine de karşıdır. Zaten İkinci Yeni de tam bu nedenle; kendinden önceki egemen şiir anlayışına karşı çıkmış, ona saldırmıştır. İlhan Berk'in akla, mantığa karşı gelmesinde, anlama, alışılmış şiir diline saldırmasında, alışılmamış imgelere başvurmasında hep o, şiirsel otoriteyi yıkma düşüncesi yatar. Burada, bir konunun altını özellikle çizmek gerekir. İlhan Berk, iktidar deyince Toplumcu Gerçekçiler gibi yalnızca siyasal iktidarı, bu erkin halk üzerindeki toplumsal baskılarını anlamaz. Ona göre iktidar, şairi yönlendirmeye, denetimi altında tutmaya kalkışan, onun kişiselliğini silmeye çalışan her türlü erktir. Bu erk, siyasal olabileceği gibi, düşünsel, zihinsel, sanatsal veya dilsel erk de olabilir.

---

[152] İlhan Berk, *Kanatlı At*, YKY, İstanbul, 1994, s. 171.

[153] İlhan Berk, *a.g.e.*, s. 142.

Turgut Uyar'ın yazı ve söyleşilerinde şiir otorite ilişkisine dair düşüncelere rastlanmaz. O, bu konuyu nedense pek irdelememiştir. Ancak irdelememesi en azından Gerçeküstücülerin düşüncelerine pek ilgi duymadığını gösterir. Buna karşılık, "*Her şeye aykırılıktır şiir.Her şeye ama her şeye aykırılık, bir başka anlamda ulu ve yeni bir bileşimdir. Koruyan şiir bir masal kopyasıdır. Güçsüzdür korumaya kalkıştığı zaman.*"[154] sözlerinden, şiirin ve şairin 'hayır' diyen 'başkaldırıcı, uyuşmaz' ana niteliğinin onun için de ne denli önemli olduğunu anlarız. Her şeye aykırı olan şiir, doğallıkla her türlü otoriteye de başkaldırır. O hâlde Uyar, poetikasının merkezine yerleştirmese de, şiirin her şeye aykırılık olduğunu söyleyerek, otoriteyle uyuşmazlığına da vurgu yapmıştır. Gerçi onun şiirlerinde –özellikle İlhan Berk ve Ece Ayhan'da görülen- alışılmış dile, alışılmış algılama biçimine, akıl ve mantığa, gerçeğe şiddetli bir saldırı görülmese de, kentleşme, sanayileşme ve kapitalistleşmeyle bunalan insanın yazgısına ve kirlenen dünyaya içten içe, sessiz bir protesto duyulur. Bu bakımdan Ece Ayhan ve İlhan Berk'in şiirleri saldırgan (Berk'in şiirleri yalnız dilsel/biçimsel bakımdan yıkıcıdır) ve yıkıcıdır; özellikle Ece Ayhan yıkıcılığı her düzeyde baş tacı edinmiştir; oysa Turgut Uyar, belki de çaresizliğinin farkında olarak otoriteye saldırmayı düşünmez, duygulanır ve çağın kirlenmişliğine ağıt yakmayı yeğler. O, elbette İkinci Yeni evresine girdikten sonra alışılmış şiir anlayışını terk etmiştir. Ancak bu terk edişte, kendisinin de vurguladığı gibi, önceki şiir anlayışını yıkma düşüncesi değil, o şiirin yetersizliğini fark etme ve şiire yeni olanaklar bulma amacı vardır. Oysa Ece Ayhan'da bu, öncekini tamamen yıkmaya yöneliktir. Ece Ayhan denli olmasa da, İlhan Berk'te de önceki egemen şiir anlayışına bir karşı çıkış kendini gösterir.

Cemal Süreya, çeşitli yazı ve söyleşilerde şiir otorite ilişkilerine değinir. Ona göre doğası gereği şiir, "*Asi bir sanat*"[155]tır. Aslın-

[154] Turgut Uyar, *Sonsuz ve Öbürü*, Broy Yay., İstanbul, 1985, s. 135.
[155] Cemal Süreya, *Toplu Yazılar I*, YKY, İstanbul, 2000, s. 329.

da bütün sanatların doğasında, otoriteye, törelere, ahlâka, alışılmış kurallara, kurulu düzenlere karşı çıkış vardır. Şiir ise, tüm sanatlar içinde en asi sanattır. Süreya bu düşüncesini, "*Nerde bir ahlâk türemişse, orada tabiatla ahlâk çatışma hâlinde. Sanatı doğuran mutlaka bu çatışmadır demiyoruz. Ama sanatı besleyen hep bu çatışmadır. Tabiat sanatla kurulu düzene başkaldırıyor. İtiyor onu. Hafife alıyor, bozuyor. Ağuluyor. Sanatlar içinde bu özelliği en çok taşıyan da şiir sanatıdır. (...) Şiir alışkanlıklara karşı bir yaylım ateştir. Bu yaylım ateş şiirin konusunda olduğu kadar diyalektiğindedir.*"[156] sözleriyle belirtir. Bu tümcelerde ahlâk, bir erke dönüşen kuralların tümüdür, tabiat ise başına buyrukluk. Kurallar ortaya çıktığı anda, tabiat sanat yapıtlarıyla buna başkaldırır; söz konusu kuralları bozmaya, yıkmaya çalışır. Şiir ise, karşı çıkışta en ileride yer alır. Süreya şiiri, her türlü otoriteye başkaldıran bir sanat türü olarak görür. Bir söyleşide "*Şiirin kurulu düzene karşı olduğu inancındayımdır.*"[157] der. Bir başka yazısında da şiirin kendi özelliği gereği devrimci bir nitelik taşıdığını söyler. Ona göre şiirin çarkı, "*Kurulu düzenin değerlerini kovarak, eskiterek, yıpratarak işler...*"[158]. Çünkü şiir, kurallara bağlanmaktan hazzetmez; her türlü töreyle; sanatın töreleriyle, şiirin, düzyazının töreleriyle çatışması bundandır. İşte bu nedenle kural tanımaz eşkıyalar, tüfeklerini türkülerine çapraz asarlar; "Göçebe"[159] şiirinde dediği gibi şiir (türkü) eşkıyalara özgüdür; çünkü kural tanımaz. Oysa, jandarmalar hep düzyazıdadır; düzyazı gibi kurallara uyarlar. Süreya, şiirin kural tanımazlığını, düzyazınınsa kurallarla çalıştığını şöyle anlatır:

"*Şiir törelerle çatışma içindedir. Sanatın töreleriyle çatışır (...) Şiirin, düzyazının töreleriyle çatışır. (...) Eşkiyaların tüfeklerini türkülerine çapraz asmaları bundandır. Jandarmaların daima düzyazıda kalacağı bundandır.(...) Düzyazı töreyi yüklenir ya da iter. Şiir sadece itiyor.*"[160]

---

[156] Süreya, *a.g.e.*, s. 281.
[157] Süreya, *Güvercin Curnatası*, YKY, İstanbul, 2002, s. 46.
[158] Süreya, *a.g.e.*, s. 143.
[159] Süreya, "Göçebe", *Sevda Sözleri*, YKY, İstanbul, 1995, s. 61.
[160] Süreya, *Toplu Yazılar I*, YKY, İstanbul, 2000, s. 292.

Şiir, kendi doğası gereği kurulu düzenlerle çatıştığından, bu düzenleri yıkmak isteyenler, şiirin yıkıcı özelliğinden yararlanmışlar; siyasal amaçları uğruna, iyi silâh kullanan şairi bir melek gibi alkışlamışlardır. Ancak devrim yapılıp yeni bir düzen kurulduktan sonra ise, aforoz edecekleri ya da dar ağacına gönderecekleri ilk kişiler olarak yine şairleri seçerler[161]. Çünkü her düzen, her yeni devrim sanatı, özellikle de şairi lânetlemekle işe başlar. Camus'nün dediği gibi, bütün devrimcilerin, reformcuların sanata karşı tutumlarında belirli bir düşmanlık sezilir. Düzen kaygısı şiiri hep yadsımıştır[162]. Kısacası Süreya'ya göre, şiir ve otorite hiçbir zaman bağdaşamaz ve sürekli çatışırlar.

Şair, şiirin otorite ile bağdaşmazlığını belirttikten sonra, çağdaş şiirin en önemli niteliğinin de başkaldırı olduğunu söyler[163]. Ona göre çağdaş şiir alışkanlıklara, yerleşmiş simetrilere, edinilmiş rahatlıklara karşıdır, bu nedenle sık sık çıkış yapar, yerleşmiş simetrileri yıkar[164]. Bu başkaldırı ve yıkıcılıkta, Gerçeküstücülüğün etkisi büyüktür. Süreya bunu, "*Baudelaire bir şeye zıttı. Rimbaud ise hiçbir şeyle bağlantılı değildi. Sürrealistler çıkışlarını Rimbaud'yu kök alan bir 'revolution' kavramına şartlamışlardı. Dünyanın değiştirilmesi plânında Karl Marx'ı, hayatın değiştirilmesi plânında Arthur Rimbaud'yu izliyorlardı.*"[165] tümceleriyle dile getirir.

Söz, Türk şiirinde otorite-şiir ilişkilerine geldiğinde ise, Süreya özetle Yahya Kemal'de siyasal yükün dolaylı olarak bulunduğunu; ancak bir anı defterine dayanarak görkemli bir duyguyla Cumhuriyet'i yadsıdığını, Nâzım Hikmet'e değin uzayan Türk şiirinin 'CHP Tüzüğü'nün ve Mustafa Kemal'in *Nutuk*'unun kısa yorumlarından ibaret olduğunu', kısacası Nâzım Hikmet'e değin Türk şiirinde siyasal erke tâbi bir tavrın görüldüğünü ileri sürer[166]. Hatta Nâzım Hik-

[161] Süreya, *a.g.e.*, s. 57-58
[162] Süreya, *Toplu Yazılar I*, YKY, İstanbul, 2000, s. 57.
[163] Süreya, *a.g.e.*, s. 283.
[164] Süreya, *a.g.e.*, s. 249.
[165] Süreya, *a.g.e.*, s. 282.
[166] Süreya, *a.g.e.*, s. 50.

met dışında kalan Cumhuriyet şiirinin 1940'lara değin *'devrimci olmaktan çok, onaylayıcı bir nitelik'*[167] taşıdığını söyler. Bütün bunlar Süreya'nın, Türk şiirinin Nâzım Hikmet'e değin siyasal otoriteye baş eğen, onunla çatışmayan; hatta onaylayan bir tavır takındığına inandığını göstermektedir. Ancak Tanzimat'tan sonraki egemen politikanın 'materyalist' doğrultuda geliştiği göz önüne alınırsa, Nâzım Hikmet'in başkaldırısının egemen politikanın dayandığı 'dünya görüşü'ne değil, yalnızca o günün siyasal tutumuna olduğu görülecektir. Bu nedenle Cemal Süreya'nın, Türk şiirinde otoriteye karşı çıkışta yalnızca Nâzım Hikmet'e vurgu yapması oldukça tartışılır.

Konuya İkinci Yeni açısından bakıldığında, aslında Türk şiirinde ilk kez köklü biçimde her türlü otoriteye karşı çıkmak, kuralları bozmak, yıkmak bu kuşak şairlerince başlatılmıştır. İkinci Yeni şairlerinin dilde, anlam yapısında, imgelemde yaptıkları değişikleri, bu çerçevede değerlendirmek gerekir. Şiirdeki egemen anlayışa, dile, biçime, akla, mantığa, alışılmış algılama biçimine, anlama köklü bir biçimde ilk kez bu kuşak şairlerince saldırılmıştır. Cemal Süreya'nın satırlarında, İlhan Berk ve Ece Ayhan kadar yıkıcı ve saldırgan bir tavır görülmemektedir. Doğrusu onun şiirdeki asıl ve ilk amacı, alışılageleni yıkmak değildir. Kuşkusuz Süreya da yenilikçi bir şairdir; ama 'yıkıcılık' ve 'alışılagelene başkaldırma' onun poetikasında –en azından Berk ve Ece Ayhan kadar- ilk sırada yer almaz. Çünkü Süreya, gerçeğe, akla, dile, anlam'a vb. onlar kadar saldırmaz ya da yapmak için yıkar. İlhan Berk, yıkar ama yapamaz, Ece Ayhan ise yıkar ve yapar; ancak yaptığı da yalnızca kendine özgüdür.

Ece Ayhan'ın poetikasında otorite karşıtlığı ilk sırada yer alır. Hatta onun poetikası otorite karşıtlığı ve başkaldırı üzerine kurulmuştur denilebilir. Ayhan, yazı ve söyleşilerinde iktidar kavramını, yalnızca siyasal anlamda kullanmaz. Ona göre iktidar, yaşamın her alanında insanı belli bir biçimde davranmaya, düşünmeye zorlayan her türlü kural, töre, anlayış veya düşüncedir. Bu çerçevede alışılmış

[167] Süreya, *a.g.e.*, s. 51.

bir şiir iktidarından, eleştirmen iktidarından, okur iktidarından, düzene sokulmuş, iktidarca denetlenen bir tarihten, iktidara göre biçimlenmiş algılama ve düşünme tarzından söz edilebilir. Ece Ayhan da otoriteden söz ederken çok genel anlamda otorite-sanat (şiir), otorite-tarih ve otorite-düşünce (algılama) ilişkilerini ele almaktadır.

Ece Ayhan'ın şiir ve poetikasının en belirgin özelliği, 'sarışınlar'ca temsil edilen otorite karşıtlığıdır. Şair bütün yazı ve söyleşilerde her türlü otoriteye karşı olduğunu sık sık vurgular. Bir söyleşide söylediği şu tümceler Ayhan'ın başkaldırıcı mizacını açıkça ortaya koyar:

"*Beni en çok sinirlendiren, en çok karşı olduğum, ölünceye kadar, toprağın altına girinceye kadar karşı olacağım şey, iktidar kavramıdır.*"[168]

Şair, öylesine iktidar karşıtıdır ki, bir masada iktidarın karşısında bile yer almayı reddeder. Çünkü ona göre " *'masa'nın bir yanıyla, öbür yanı arasında kesinlikle bir ayrım yoktur.*"[169]; işte bundan dolayı, "... *bu 'masa'ya oturmuyorum o kadar. Oturmayacağım.*"[170] diyerek, iktidar karşısında kesin bir tavır koyar. Şair, hem şiirleriyle hem de düşünceleriyle, otoriteye baş eğmeyen, ona karşı gözünü kırpmadan bakan 'aykırı bir dal'dır. Aykırılığı, kuşkucu ve her şeyi irdeleyen didikleyen kişiliğinden gelir. Çünkü, yapıtlarında didiklediği ve kuşku duyduğu otoritedir. Şair, bu özelliğini şu tümceleriyle açıklar:

"*...ben bir parça aykırı bir dal'ım, verilmiş her bir düşünceyi didik didik ettiğim, kurcaladığım için.*"[171]

Kimi insanlara tebelleş olur, kimi bam tellerini başlarına kakmayı iyi bulur. Kendi deyişiyle bir 'insankakan'dır o[172]. Kendisini, kimi yazılarında bir şair değil de etikçi gibi görür. Etik kavramını

[168] Ece Ayhan, *Şiirin Bir Altın Çağı*, YKY, İstanbul, 1993, s. 149.
[169] Ayhan, *Kolsuz Bir Hattat*, YKY, İstanbul, 1987, s. 71.
[170] Ayhan, *a.g.e.*, s. 71.
[171] Ayhan, *Yalnız Kardeşçe*, Evrim Sanat Yay., İstanbul, 1984, s. 72.
[172] Ayhan, *Kolsuz Bir Hattat*, YKY, İstanbul, 1987, s. 16.

tanımlamasında da otoriteye başkaldırı niteliği öne çıkar. Çünkü şaire göre etik, "*Bazı yalın soruların sorulmasıdır... (...) Sorgulamaktır.*"[173]. Sorgulamaksa, elbette otoriteye boyun eğmemenin, karşı çıkmanın bir aşamasıdır. İnsanın bir şeyi, verilmiş bir şeyi deşip kurcalaması, aynı zamanda alışılageleni, yerleşik olanı; yani otoriteyi sorgulaması demektir.

Ece Ayhan'ın otorite karşısında dayandığı kavramlardan biri de 'marjinallik'tir. Marijinalliği savunan şair, bu kavramı "*(Oysa marjinallik'in çok uzaktan da olsa hükûmetle, iktidarı yakalayanlarla hiçbir biçimde ilgisi olmamıştır, hem olamaz da.)*"[174] diye açıklar. Ona göre marjinallerin mülkiyetle de ilgileri olmaz, dürüst insanlardır, 'kötülük dayanışması' içine girmeye asla tenezzül etmezler[175].

Şaire göre, gerçek anlamda 'entelektüel'ler de 'yukarı'da, iktidarda olamaz. Bu, iktidarın temellerine ve örülen duvarlarına aykırıdır[176].

Bütün bunlar, Ece Ayhan'ın her düzeyde otoriteye karşı olduğunu, onu didiklemeyi, kurcalamayı, hatta yıkmayı asıl amaç edindiğini göstermektedir. Şair, doğal olarak da direnen ve başkaldıranların; kendi deyimiyle 'karaşınlar'ın yanında olmayı seçecektir. Onun için İstanbul'un, yeni ve eski İstanbul'un kimseyi dinlemezliğini, başkaldırışını, direnmesini sever. Sirkeci'yi, Sultanahmet'i, Cankurtaran'ı otoriteye başkaldıran, direnen 'karaşınlar'ın semtleri olarak alkışlar[177].

Ece Ayhan'ın şiir anlayışında da bu otorite karşıtlığı önemli bir yer tutar. Onun poetikasının anahtarı 'otoriteye başkaldırı'dır denilebilir. Çünkü onda, şiirin bütün öğeleri, iktidara; alışılagelen şiire; egemen şiir anlayışına karşı gelmek, onu her türlü şiirsel araçla yıkmak bağlamında ele alınır. Her şeyden önce Ayhan'a göre, Türki-

[173] Ayhan, *Aynalı Denemeler*, YKY, İstanbul, 2001, s. 37.
[174] Ayhan, *Şiirin Bir Altın Çağı*, YKY, İstanbul, 1993, 32-33.
[175] Ayhan, *a.g.e.*, s. 33.
[176] Ayhan, *a.g.e.*, s. 27.
[177] Ayhan, *Yalnız Kardeşçe*, Evrim Sanat Yay., İstanbul, 1984, s. 17.

ye'de gerek şiir, gerek eleştirmen, gerekse okur dolayımında oluşmuş, alışılagelen, egemen bir anlayış vardır. İşte bu bir anlamda sanatsal iktidardır. Ayhan, sanatın diğer dalları bir yana, şiirle ilgili bu egemen anlayışa da bir iktidar gözüyle bakar ve doğallıkla bu iktidara karşı amansız bir savaş açar. Bütün yazı ve söyleşilerinde, bu iktidarı sarmsaya, yıkmaya, yerle bir etmeye çalışır; çünkü alışılagelmiş şiir anlayışı ona göre yanlıştır, sorgulanmalıdır ve değiştirilmelidir.

Tarih boyunca şiirle iktidar hiçbir zaman uyuşamamıştır. Ece Ayhan da bir söyleşisinde bunu şöyle belirtir:

"Tarihte, her peygamber iktidar'a geçinceye dek şairleri över, övmüştür; ama doruğa çıkınca, çıkılınca şairlere ver yansın! Edilir, edilmiştir hep."[178]

Ayhan, buna örnek olarak, geçmişte derisi yüzülen,, eklemleri kırılarak kazanda kaynatılan, boğdurulan, giyotinle boyunları kesilen *"Götünden kurşuna dizilen"*[179] şairleri verir. Ona göre, düşünce ve şiir her zaman sürgünde kalacaktır. Bu bakımdan *"Şiirin, hele bu şiirin her zaman ve her anlamda 'muhalefet'te olduğu unutulmamalıdır."*[180]. Türk şiirinde de hep böyle olmuştur; karaşınlar, yani iktidardan yana olmayanlar, iktidarlar tarafından dışlanmış, yok sayılmışlardır. Şair, bunu[181] *"Karaşın sözcüğünün Türk şiirinden tümüyle silinmiş olduğunu bir düşün."* sözleriyle ifade eder. Ayhan'a göre bizde *"Yıllardır şairlerle devletin arası açıktır. Atatürk şairleri hariç. İktidarla şiir bağdaşmaz. Zira iktidar nötralize eder. Sivil şiir resmî kültürde yer alamaz."*[182]. Türk şairleri ise, iktidarla, devletle çatışmazlar; çünkü korkarlar[183]. Ona göre *"... yazın dünyasına 'lâikler' egemendir."*[184], eskimiş şairlerin ve edebiyat eleştir-

[178] Ayhan, *a.g.e.*, s. 63.
[179] Ayhan, *a.g.e.*, s. 64.
[180] Ayhan, *a.g.e.*, s. 106.
[181] Ayhan, *a.g.e.*,, s. 26.
[182] Ayhan, *Sivil Denemeler Kara*, YKY, İstanbul, 2001, s. 62-63.
[183] Ayhan, *Sivil Denemeler Kara*, YKY, İstanbul, 2001., s. 64.
[184] Ayhan, *Kolsuz Bir Hattat*, YKY, İstanbul, 1987, s. 23.

menlerimizin algıları ve ufukları gerçekten de çok dar ve ilkeldir[185], "... *bu 'algı ortalaması' şiirde de, gündelik yaşamda da köşe başlarını tutmuş, tutmuşlar.*"[186]dır ve her türlü yeniliğe karşı çıkarlar. Oysa şiir, doğası gereği iktidarla bağdaşamaz. Bunun için şair, şiirin hiçbir zaman iktidar olmasına razı gelmez[187]. Çünkü şiir, dünyaya, kente, babaya, okula... değil yalnızca, öğrencilere, oğullara, hemşerilere, insanlara da bozuk çalar. Şiire de bozuk çalar. Kısacası şiir, her türlü otoriteye başkaldırır. Ayhan'a göre şiir, "*Özgürlüğün düşmeyen biricik kenti...*"[188]dir. İşte bu nedenle alışılagelen şiir ve debiyat anlayışına, bunu sürdürmek isteyen şairlere, eleştirmenlere ve aydınlara; hatta 'ortalama algı'ya sahip topluma ve okurlara ateş püskürür. Ona göre şair, şiiri iktidarın her türlü pisliğinden korumalıdır. Bu nedenle "... *bence bir insan 'sıkı bir şair'se ya da 'sıkı bir düşünür'se herhâlde 'uç'ta, yani 'marj'da olmalıdır.*"[189] der, şiirde sınır çarpışmaları yapmanın gerektiğini savunur[190]. Ayhan'ın "*Ben bu sarışın şairleri sevmiyorum yahu, sevemiyorum vesselâm.*"[191] demesi, edebiyat tarihini uydurma olarak görmesi[192] bundandır. Otoritenin belirlediği, biçimlendirdiği şiirin iktidarına son vermek için "*Türkiye'nin şiirine müdahalede bulunu(r)...*"[193]. Bu toplumda şiirin ters yazılmasını, algı ortalamasının sarsılmasını önerir, "*Haritaları, atlasları da ters çeviririm ben, (...) Gemileri bile.*"[194] der. Bununla ilgili iki tane de anekdot anlatır. 1961'de Doğu'da bir köyde öğretmen, tahtaya haritayı asar. Dönüp baktığında bütün sınıfın dehşete düştüğünü görür. Çocuklar, göller, ırmaklar, denizler dökülecek diye korkmuşlardır. Öğretmen, harita-

185 Ayhan, *Şiirin Bir Altın Çağı*, YKY, İstanbul, 1993, s. 15.
186 Ayhan, *Yalnız Kardeşçe*, Evrim Sanat Yay., İstanbul, 1984, s. 30
187 Ayhan, *Sivil Denemeler Kara*, YKY, İstanbul, 2001, s. 63.
188 Ayhan, *Dipyazılar*, YKY, İstanbul, 1996, s. 101.
189 Ayhan, *Şiirin Bir Altın Çağı*, YKY, İstanbul, 1993, s. 66.
190 Ayhan, *a.g.e.*, s. 66.
191 Ayhan, *Yalnız Kardeşçe*, Evrim Sanat Yay., İstanbul, 1984, s. 27.
192 Ayhan, *Kolsuz Bir Hattat*, YKY, İstanbul, 1987, s. 55.
193 Ayhan, *Şiirin Bir Altın Çağı*, YKY, İstanbul, 1993, s. 150.
194 Ayhan, *Yalnız Kardeşçe*, Evrim Sanat Yay., İstanbul, 1984, s. 34.

yı alıp masaya serer, çocuklar rahatlarlar. İşte bizde şiir böyle algılanır, soyutlama yoktur[195]. Ece Ayhan'ın karşı çıktığı 'ortalama algı' budur. Söyleşide haritaları ters çevireceğim derken, alışılmış şiir anlayışını, düşünme tarzını yıkacağını söylemek istemektedir. Onun şiirinde "*Ey gemileriyle birlikte yiten gemiler/Ve bağlı limanlardır! Ki unutulmasın/ Gerçeklikte, gemiler terketmektedir fareleri*"[196] dizelerinde olduğu gibi, fareler gemiyi değil, gemiler fareleri terk ederler. Bunu ise şu anektodla açıklar şair:

1971 yazında İstanbul'da lekesiz, apak gemilerin fareleri bıraktığını görmüştür. Bunda nasıl bir terslik bulunduğunu sorar[197]. Çünkü bu gerçektir; ancak insanlar, alışılmış bir biçimde düşündüklerinden bunu şiirde terslik olarak değerlendirmektedirler.

Ona göre şiirde çok büyük bir yanlışlık işlenmektedir. Şair, aynı zamanda bir etikçi ve marjinal olarak buna karşı koymalıdır. O nedenle, Ece Ayhan ısrarla ve inatla "*Ben yolumda, şiir yolumda devam edeceğim.*"[198] der, "*Gerçek bir şiir cumhuriyeti'nin kurulaca(ğına).*"[199] inanır. İkinci Yeni ona göre alışılmış, egemen şiir anlayışına; yani o yılların 'şiir otoriteleri olan Prof. Dr. Suut Kemal Yetkin'lere, Yaşar Nabi Nayır'lara, 'Atatürkçü bir kadın hareketi olan Mavi Yolcu'lara, bir tekkenin postnişini gibi 'Prens Sabahattin Eyüboğlu'lara, Oktay Rifat'lara, Melih Cevdet'lere, Baylancı statükocular a, Attila İlhan'lara bir başkaldırı hareketidir[200]. Ona göre, bunun sonucunda İkinci Yeni ile beraber, 1956'da bu dil topraklarında barındırılmayacak yenilikler yapılmaya başlanır; şiir yeri gelince hiç çekinilmeden sağdan sola, aşağıdan yukarıya, çeyrekten sola bile yazılır, Türkçede o güne değin akıllara gelmeyen 'değiştirimler' yapılır, söz dizimi alt üst edilir[201]. Artık şiirin uykusu kaçmıştır, belâya

[195] Ayhan, *a.g.e.*, s. 26-27.

[196] Ayhan, *Bütün Yort Savul'lar!, 1954-1997, Toplu Şiirler*, YKY, İstanbul, 2001, s. 165.

[197] Ayhan, *Dipyazılar*, YKY, İstanbul, 1996, s. 30.

[198] Ayhan, *Yalnız Kardeşçe*, Evrim Sanat Yay., İstanbul, 1984, s. 33.

[199] Ayhan, *a.g.e.*, s. 85.

[200] Ayhan, *Şiirin Bir Altın Çağı*, YKY, İstanbul, 1993, s. 16.

[201] Ayhan, *Yalnız Kardeşçe*, Evrim Sanat Yay., İstanbul, 1984, s. 58.

karşı kayıtsız değildir, yaşanı devlet denilen büyükçe bir kuşun gölgesinde geçmemektedir, bir altın kuşun sırtında uçmaktadır[202].

Özetle Ece Ayhan'ın poetikasında şiir, her türlü otoriteye ve otoritenin araçlarını kullanmaya karşıdır; daha da ötesi otoriteye saldırmaya ve yıkmaya en elverişli sanat şiirdir. "*Amacım zaten bu. Bir şeyi yıkacaksın ki, yeni bir şey kurulabilsin.*"[203] diyerek yıkıcılığı baş tacı eden Ayhan, bu özelliği ile İkinci Yeni'nin en 'marjinal' şairidir.

Sezai Karakoç, İkinci Yeni içinde farklı uçta olmalarına karşın, etikçi tutum bakımından Ece Ayhan'la ortak bir noktada buluşur. Şair, dünya görüşüne uygun olarak sanat anlayışında da 'idealist' tavrını sürdürür. Karakoç'a göre şair, dünyevî her türlü egemen gücün aracı olmaktan uzak kalmayı başarabilmiş, bağımsız bir 'ahlâk âbidesi'dir. Onun yazılarında otorite, belli bir ideolojik güç, hükûmet veya siyasal erk anlamında değil de çağın, insanlığı ezen egemen tüm güçleri, egemen güçlerin insanlığı aldatmak ya da onlara hükmetmek için kullandığı her türlü bilimsel teknolojik, ideolojik araç ve insanları kıskaca alan propaganda ağı anlamında kullanır. Bu bağlamda şair ve şiir, saydığımız çağcıl egemen güçlere karşı hep uyanık olmak zorundadır.

Karakoç, bütün yazılarında şairi etikçi, şiiri de etik bir sanat olarak görür. Bu nedenle şair, etik dışı her davranışa ve araca karşı çıkmalı, toplumu etik dışı düşünce ve davranışlara karşı uyarmalıdır. Karakoç, daha baştan "*Şiir, tabiatında zulma karşıdır.*"[204] diyerek, etik işlevin şiirin doğasından kaynaklandığını belirtir. Çünkü ona göre "*...şiir şeytanın dil sürçmesi değildir.*"[205]. İşte bu nedenle şairler asla, "*Zulüm alkışçısı, yurduna göz koyanların çağırıcısı, ya da günün adamı...*"[206] olmamalıdır; aksi durumda artık o "*şair ölmüştür.*"[207].

---

[202] Ayhan, *Dipyazılar*, YKY, İstanbul, 1996, s. 69.

[203] Ayhan, *Aynalı Denemeler*, YKY, İstanbul, 2001, s. 41.

[204] Sezai Karakoç, "Devrimler ve Edebiyatımız", *Edebiyat Yazıları II*, Diriliş Yay., İstanbul, 1986, s. 40.

[205] Karakoç, "Şair", *Edebiyat Yazıları I*, Diriliş Yay., İstanbul, 1988, s.45.

[206] Karakoç, "Şairin Trajedyası", *Edebiyat Yazıları I*, Diriliş Yay., İstanbul, 1988, s. 62.

[207] Karakoç, "Şairin Trajedyası", *Edebiyat Yazıları I*, Diriliş Yay., İstanbul, 1988, s. 62.

Karakoç, yazılarında şairi birtakım egemen güçlere karşı uyarır ve kendisinden bunlara karşı çıkmasının beklendiğini söyler. Ona göre şair, "*Tekniği ve bilimi, böylesine insanlık dışı bir mecraya sürükleyenlere karşı ayağa kalkmalı...*"[208], "*Çağın aldatıcı nitelendirmelerine kanmamalı.*"[209], "*Çağın propaganda ağına takılmamalı, onun kurbanı da olmamalı...*"[210], "*her şeyin kiralandığı çağımızda son derece dikkatli olmalı, bilerek bilmeyerek kiralanma durumuna düşmemeli.*"[211], "*Çağa karşı direnmeli.*"[212], "*...kendisi bir süper güçtür. Bunu unutmamalı.*"[213]. Bütün bu tümceler, Karakoç'un, özellikle çağın egemen güçlerine ve onların araçlarına nasıl baktığını ve şiirden bunlara karşı nasıl bir direnme beklediğini göstermektedir. Aslında şu satırlar, onun şaire ve şiire din dışı, etik dışı her türlü güç karşısında nasıl bir direnme ve karşı çıkma işlevi yüklediğinin en anlamlı özetidir:

"*Bir levha asılıdır şairin alnında:'Satılık değildir','kiralık değildir.'* "[214]

Karakoç'un, Ahmet Oktay'ın deyişiyle "resmî ideoloji tarafından dışlanması ya da yazınsal iktidarı dışlaması"[215], aslında tam da bu şairde aradığı etik nitelikler nedeniyledir. O, şiirini inancı dışında hiçbir ideolojinin hizmetine sunmamıştır, bunun karşılığında önerilen her türlü olanağa kanmamış, şiirini kiralamamış, Ece Ayhan'ın da belirttiği üzere kendi mütevazı köşesinde " *Fatih'te sarı devletin kara bir çatı katında kirada...*"[216] oturmayı seçmiştir.

Bütün bunlar, sonuçta, İkinci Yeni şairlerinin değişik yollarla da olsa, şiirsel iktidara, birkaç istisna dışında genellikle egemen po-

---

[208] Karakoç, "Şairin Yeniden Doğuşu", *Edebiyat Yazıları I*, Diriliş Yay., İstanbul, 1988, s. 66.

[209] Karakoç, "Şairin Yeniden Doğuşu", *Edebiyat Yazıları I*, Diriliş Yay., İstanbul, 1988, s. 66.

[210] Karakoç, "Şairin Yeniden Doğuşu", *Edebiyat Yazıları I*, Diriliş Yay., İstanbul, 1988, s. 63.

[211] Karakoç, "Şairin Yeniden Doğuşu", *Edebiyat Yazıları I*, Diriliş Yay., İstanbul, 1988, s. 63.

[212] Karakoç, "Şairin Yeniden Doğuşu", *Edebiyat Yazıları I*, Diriliş Yay., İstanbul, 1988, s. 64.

[213] Karakoç, "Şairin Yeniden Doğuşu", *Edebiyat Yazıları I*, Diriliş Yay., İstanbul, 1988, s. 65.

[214] Karakoç, "Şairin Yeniden Doğuşu", *Edebiyat Yazıları I*, Diriliş Yay., İstanbul, 1988, s. 63.

[215] Ahmet Oktay, "Resmî İdeoloji Tarafından Dışlanan, Yazınsal İktidarı Dışlayan Bir Şair: Sezai Karakoç", *Şairin Kanı, Yazınsal Eleştiriler 1*, YKY, İstanbul, 2001, s. 239.

[216] Ece Ayhan, "Karaşın ya da Sarışın", *Şiirin Bir Altın Çağı*, YKY, İstanbul, 1993, s. 27.

litikaların izinde yürüyen poetikalara, gerçeklik anlayışında, şiirin öz ve biçim öğelerinde büyük bir değişim yaparak karşı çıktıklarını ve şiiri devlet kuşunun kanatlarının gölgesinden kurtarmaya çalıştıklarını göstermesi bakımından önemlidir. Bu, biraz da tek parti yönetiminden çok partili yönetim biçimine geçişin şiire yansıması olarak düşünülebilir.

B. İkinci Yeni Poetikasının Omurgası

İkinci Yeni poetikasının ilk bölümünde, bu poetikanın temel kavramları olan gerçek, güzellik, akıl ve mantık ve otorite konuları üzerinde durduk. Bunlar, bir anlamda İkinci Yeni poetikasının anahtar kavramlarıydı. Söz konusu bölümde esas itibariyle İkinci Yeni'nin dış gerçekliğe, akla ve mantığa ve otoritenin belirlediği gerçek ve şiir anlayışına karşı bir tavır aldığını, yarar yerine güzellik ve heyecan uyandırmayı amaçladığını gördük. İkinci Yeni'nin poetika kapısını açabilmek için ilkin bu anahtar kavramları ele almak gerekiyordu. Şimdi bu anahtarlarla İkinci Yeni poetikasının kapısını aralamaya çalışacağız. 'İkinci Yeni Poetikasının Omurgası' başlığını taşıyan bu bölümde, İkinci Yeni Hareketi'nin pratikte getirdiği değişime koşut olarak, tartışmaların odağına yerleşen, İkinci Yeni'yi özgün kılan, onun asıl niteliklerini yansıtan; deyim yerindeyse bu poetikanın omurgasını oluşturan konuları ele alacağız.

Eğer İkinci Yeni alışılagelen poetik çizgiden farklı ise, onu farklı kılan kimi poetik konulara farklı bir biçimde bakması ve bu değişik bakışın dönemin şiirsel atmosferine damgasını vurması gerekir. O hâlde ilkin yanıtlanması gereken soru, İkinci Yeni, Türk şiirinin alışılagelen poetik çizgisini değiştirecek farklı bir poetik bakışa sahip midir? Bu poetik bakış, dönemin şiirine genel anlamda damgasını vurmuş, Türk şiirinde poetik bir kırılma yaratmış mıdır? İlk soruya şöyle yanıt verilebilir: İkinci Yeni, ortak bir manifestoya sahip değilse de Türk şiirinin pratik ve poetik çizgisinde büyük bir kırılma yaratmıştır. Üstelik bu kırılma, dönemin ve hatta sonraki yılların şiiri üzerinde de büyük etki bırakmıştır. Kırılma daha

çok da İkinci Yeni poetikasının omurgasını oluşturduğunu düşündüğümüz şiir dili, anlam, açıklık-kapalılık, toplum ve okur karşısında şair ve şiirin tavrı, şiirde konu-öykü, imge, biçim-öz ilişkisi, dize anlayışı, düzyazı şiir vb. konularla ilgilidir. Aşağı yukarı bütün eleştirmenler, İkinci Yeni ile beraber, şiir dilinin büyük bir değişime uğradığını, sesten söz dizimine değin alışılagelen şiir dilinde önemli sapmaların meydana geldiğini, bunun sonucunda da İkinci Yeni'nin anlamsızlık, mantık dışılık, soyutluk ve toplumdan kopuklukla suçlandığını kabul ederler. İşte İkinci Yeni poetikası da büyük ölçüde bu tartışmaların ürünüdür. Dolayısıyla İkinci Yeni ile beraber, Türk şiirinde yeni bir poetik ark açılmış, yeni poetik düşünceler girmiştir. Bu poetikanın temelinde, yeni şiirin gerçek, akıl-mantık, güzellik ve otorite karşısında aldığı farklı tavır vardır; omurgasını ise aşağıda ele alacağımız başlıklar oluşturur.

B. 1. Şiir Dili

İkinci Yeni şiirinin en önemli konusu şiir dilidir. Çünkü İkinci Yeni'nin Türk şiirinde yaptığı asıl yenilik, öncelikle şiir dilinde kendini gösterir. İkinci Yeni şairleri de bunun farkındadır. Nitekim çeşitli yazı ve söyleşilerinde İkinci Yeni'yle birlikte 'şiir dili'nin en önemli poetik konu olarak gündeme oturduğunu belirtirler. Örneğin Cemal Süreya; "*Yeni şiir davranışı şiirimizin dildeki geçici, frictionnel bir kısım tıkanıklıkları, bunalımları arasında kendine bulduğu bir yoldur, çıkış kapısıdır, penceredir. (...) Orhan Veli kuşağı Türkçenin en görünür olanaklarını denemişti, yeni şiir dilin daha derin, daha gizli olanaklarını bulup çıkarma yolunda...*"[217] der. Bir başka yazısında ise, İkinci Yeni'yi "*Dilin daha iç serüvenlerini yaşamaya sabırsız bir iştahla yönelen...*"[218] bir hareket olarak değerlendirir. İlhan Berk, "İkinci Yeni'nin İlkeleri ya da Salt Şiir" başlıklı yazısında İkinci Yeni'yi kendinden önceki şiirden ayıran en

[217] Cemal Süreya, "Sirk", *Toplu Yazılar I*, YKY, İstanbul, 2000, s. 230-231.
[218] Süreya, "Şiirde İmajların Eşitliği", *Toplu Yazılar I*, YKY, İstanbul, 2000, s. 289.

belirgin ilkenin alışılagelen şiir diline karşı çıkması olduğunu vurgular[219], diğer bir yazısında ise "*Bütün iş yeni şiirde söz diziminde yatar.*"[220] der. Turgut Uyar da İkinci Yeni'yle birlikte "*Dilin şiirde ayrıca bir imkânlar gömüsü, hatta şiirin sadece bir dil meselesi olduğu...*"[221]nu belirtir. Gerçekten pratikteki örneklere de bakılırsa dilin Türk şiirinde ilk kez böylesine büyük bir kırılma yaşadığı ve poetikanın ana sorunu olduğu görülecektir. Kısaca söylemek gerekirse, İkinci Yeni her şeyden önce alışılagelen şiir dilini yıkmıştır.

Yukarıdaki yargıyı açıklamak için, Türk şiirinde alışılagelen dil anlayışından ne kasdediliyor, bunun bilinmesi gerekir. Tanzimat'tan beri Türk şiirinde dil, doğal gerçekliği yansıtan bir araç olarak görülmüştür. Bunun sonucunda, daha çok dış gerçekliği bildirmeye, iletmeye, betimlemeye dayalı bir şiir dili oluşmuştur. Mehmet Âkif Ersoy'un "*Sözüm odun gibi olsun, hakikat olsun tek.*" dizesi bu dil anlayışını çok iyi özetler. Bu şiir dili, insanı rahatsız etmez, zihni bulandırmaz, akla ve mantığa aykırı gelmez, doğayla uyumludur, ona başkaldırmaz, onu bozmaya kalkışmaz; bundan dolayı da zor, sıkı ve ters değildir; aksine rahat, anlaşılır ve düzdür, akıl ve mantığın buyruğunda çalışır. Gerçi kimi şairler, dili güzelleştirmek –yine doğanın gerçeğini estetize etmek amacından sapmaksızın- için süsleme kaygısına düşerlerse de, bu kaygı, algılama biçimini alt-üst etmez. Yahya Kemal'de, Ahmet Muhip Dıranas'ta, Cahit Sıtkı'da bu dil rahatlığını hep görürüz. Orhan Veli ve arkadaşları, 'şiir doğru dürüst konuşmaktır' diyerek bu dili daha da rahatlatır ve basitleştirirler, ölçü ve uyağa da dilin doğal hâlini birtakım kalıplara sokup bozduğu için karşı çıkarlar. Onlardan önce, yalnızca Ahmet Haşim, dilin doğanın buyruğunda çalışmasını reddeder; "*Seyr eyledim eşkâl-i hayâtı/Ben havz-ı hayalin sularında/Bir aks-i mülevvendir onunçün/Arzın bana ahcâr ü nebâtı*"[222]

[219] İlhan Berk, *Şairin Toprağı*, Simavi Yay., İstanbul, 1992, s. 105.
[220] Berk, *Ben İlhan Berk'in Defteriyim*, Alkım Yay., İstanbul, 2004, s.47.
[221] Turgut Uyar, "Şiirdekiler", *Pazar Postası*, S. 43, 3 Kasım 1957.
[222] Ahmet Haşim, "Mukaddime", *Şiirler* (Haz. Kenan Akyüz), Başbakanlık Kültür Müsteşarlığı Kültür Yay., İstanbul, 1973, s. 45.

dizelerinde, yaşamın biçimlerini hayal havuzunun sularında seyrettiğini, bu nedenle yeryüzünün taşlarının ve bitkilerinin kendisi için renkli yansımalardan ibaret olduğunu söyleyerek, doğanın gerçeklerini hayalinde yeniden biçimlendirdiğini belirtir. Bir anlamda şair, doğanın gerçeğini hayal havuzunun sularında bozar ve dille yeni bir gerçek üretir; böylece şiirinde doğanın değil imgenin buyruğu hüküm sürer; dahası şiir dilinin ortak dilden farklı olduğunu, bu dili herkesin anlayamayacağını savunur. Ancak Haşim, Türk edebiyatında Cumhuriyet'in ilk döneminde bu konuda yalnız kalır. Şiir dili, genel olarak doğanın güdümünde, aklın ve mantığın kurallarıyla uyumlu olarak, yatay düzlemde işleyişini sürdürür. İkinci Yeni, bu söyleyiş rahatlığına, kendilerinden hemen önceki Garipçilerin 'alelâde' diline karşı çıkarak, alışılmış söz diziminin alt-üst edildiği, akıl ve mantığa aykırı bağdaştırmalarla yüklü, sözcükler arasında bağlantıların dahi koparıldığı anlaşılması güç, karanlık ve dikey ilerleyen bir şiir dili kurmaya başlar. Bu, şiirin dil ve anlam yapısında büyük bir kırılmadır. Nitekim İkinci Yeni şairlerinden İlhan Berk de kendisinin İkinci Yeni evresinde en önemli değişimin dilde olduğunu "*İkinci Yeni olayında benim asıl belli olan yönüm dilde deformasyondur. Ben İkinci yeni'de dille haşır neşir oldum, dille gidip geldim. Bilerek dili bozmak istedim.*"[223] sözleriyle belirtir. Dildeki bu değişim, niçin ortaya çıkmıştır? Kanımca bu sorunun yanıtı temelde, İkinci Yeni poetikasının anahtar kavramlarından olan gerçeklik ve gerçeği kavrama araçlarından akıl ve mantıkla doğrudan ilgilidir. Alışılmış gerçekliğe, akıl ve mantığın kavrayış biçimine onun aracı olan dili yıkarak başkaldırmaktadır bu şairler. O hâlde temelde başkaldırı, alışılmış gerçeklik anlayışınadır; ancak bu başkaldırı en çarpıcı biçimde ve ilkin dile yansır. Ece Ayhan, bu değişimi özünden kavrayan, neye saldırdığının ve yıkarken ne kurmayı amaçladığının en çok da farkında olan İkinci Yeni şairidir. Hasan Bülent Kahraman da şiir dilindeki bu değişimi temelinden kavrayarak şu önemli saptamalarda bulunur:

[223] Feridun Andaç, *İlhan Berk'le Şiirin Anayurdunda*, Dünya Yay., İstanbul, 2004, s. 51.

"2. Yeni'nin dil bağlamında getirdiği en önemli çıkışlardan birisi, mimesisin kırılmasıdır. Dilin doğanın içinden görülmesinden uzaklaşılarak doğanın dilin içinden görülmesi bu gelişmede en önemli etkendir."[224]

Kahraman, mimesisin kırılması derken, İkinci Yeni ile dilin yalnızca dış gerçekliği yansıtan bir araç olmaktan çıkıp doğayı yeniden yaratan bir araç konumuna yükseldiğini vurgulamak istemiştir. Bu durumda şiir dili, dış gerçekliği yansıtan bir ayna işlevi görmez, dış gerçekliği yeniden üreten bir özne olur. O hâlde dil, İkinci Yeni'de edilgen durumdan etken duruma geçmiştir. Daha doğrusu bu şiirde doğal gerçek bozulmuş, dilsel gerçeğe dönüştürülmüştür. Bu durumda dil, başına buyruktur; kural tanımaz, bozar, akla ve mantığa karşı çıkar, doğayı alt edip yerine kendi gerçeğini koymak ister. Doğallıkla böylesi bir gerçeklik anlayışı, alışılagelen algılama tarzına terstir. Çünkü kullanılan bu yeni şiir dili, doğanın gerçekleriyle eşleşmemekte, akıl ve mantık tarafından kavranamamakta, anlaşılamamaktadır. İkinci Yeni'nin kimi eleştirmenlerce 'anlamsız', 'saçma', 'soyut' ve 'insandan kopuk' bir şiir olarak nitelendirilmesi de bundandır. Örneğin Mehmet Salihoğlu, *"Hele bilinç-altı'nın belli belirsiz yankılarını tükenmez bir hazine sanmak ve gerçek-üstü şiir yazıyorum diye, dil kurallarını itecek derecede anlama sırt çevirmek de, yenilik 'manisi' diyebileceğimiz köksüz, yaşantısız, bir yol gibi geliyor bize."*[225] ve Necati Cumalı *"Bunların her sözü bir dizi içinde başlayıp bitiyor. Şiirlerindeki her dizinin kendinden önce, kendinden sonra gelen öbür dizilerle hiçbir ilişiği, hiçbir bağlantısı yok. Hayatı, konuşma dilini bıraktılar. Şiir dilinden dem vuruyorlar. Söyledikleri anlaşılmaz, kuş dili cinsinden bir şey."*[226] sözleriyle dil kurallarını bozdukları için İkinci Yeni'yi eleştirir. Dilin düzeni bozulmuştur, yarattığı gerçeği algılamak zorlaşmış, okur şoka uğramıştır, rahatı kaçmış, keyfi bozulmuştur;

[224] Hasan Bülent Kahraman, *Türk Şiiri Modernizm Şiir*, Büke Yay., İstanbul, 2000, s. 99.
[225] Mehmet Salihoğlu, "Şiirde Moda ve Yenilik", *Türk Dili*, S. 64, 10 Ocak 1957.
[226] "İkinci Yeni ve Eleştirmeciler" (Yanıt veren: Necati Cumalı), *Yeditepe*, S. 19, 1960.

çünkü yeni şiir çözülmesi zor bir bilmece gibidir. Ece Ayhan'ın deyişiyle soldan sağa, sağdan sola, dikey ve hatta yatay biçimde bile yazılmaktadır. İşte tam da bu noktada İkinci Yeni'nin dil deformasyonu konusunda çoğu açıdan Gerçeküstücülerle benzeştiği dikkati çekmektedir. Gerçeküstücülere değin şiir, genellikle akıl ve mantığın belirlediği kurallar doğrultusunda işleyen bir dille yazılıyordu. Buna dış gerçeklerin verileriyle çalışan akıl dili de diyebiliriz. Ancak Gerçeküstücüler akıl ve mantığın, bir anlamda üstben'in denetimine başkaldırarak bilinçaltının özgürce dile getirilmesini savundular. İmgelemin özgürce devindiği bir dildir bu. Non-figüratif resmin ve atonal müziğin dili de böyledir. Böylece Apollinaire'de olduğu gibi, estetik kaygılardan uzak, dilbilgisi kurallarını hiçe sayan, noktalama işaretlerini önemsemeyen bir şiir dili kullanılmaya başlanmıştır. Bu şiirin ana özellikleri, Oğuz Demiralp'in sözleriyle şöyle özetlenebilir:

"*Utlu bir biçimde her şeyi yerli yerinde, daha doğrusu sözbilim kurallarına göre betimlemenin yerini, eşyalar, insanlar, olaylar arasında mantıkdışı bağıntılar kuran bir şiir aldı.*"[227]

Lautréamont, Apollinaire, Mallarme, Pierre Reverdy, Rimbaud, Artaud bu şiirin başlıca kurucularıdır ve alışılagelen şiir dilinin yıkılmasında İkinci Yeniciler üzerinde bu şairlerin etkisi gözden ırak tutulmamalıdır.

Şiir, dille yapılan bir sanattır; bu nedenle şiirin en önemli öğesi dildir. İlhan Berk de bunun farkındadır ve "*Benim için neredeyse şiirin kendisidir dil.*"[228] der. O, pek çok söyleşide ve yazısında, şiirde en önemli öğenin dil olduğunu vurgular. Poetikasında şiir diline ilişkin düşüncelerin oldukça geniş bir yer tutması da bunu gösterir. Berk, "*Birçok bakımlardan şiir her şeyden önce dildir demek pek yanlış olmaz.*"[229], "*Şiir dilden başka bir şey değildir. Şiirin ya-*

[227] Oğuz Demiralp, *Okuma Defteri*, YKY, İstanbul, 1995, s. 43.

[228] İlhan Berk, "Uzun Bir Adam ile Uzun Bir Söyleşi", *Kendi Seçtikleriyle İlhan Berk Kitabı*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay., Ankara, 2004, s. 111.

[229] Berk, "Bir Dâva Üstüne İki Ayrı Görüş", *Varlık*, S. 520, 15 Şubat 1960.

pısını (şiir içeriğiyle değil yapısıyla çağdaştır), devrimciliğini (dilin devrimci anından 'mouvement' başka bir şey değildir çünkü dil) belirleyen dildir. (...) Tektanrıdır dil."[230], "*Şiir bir dil sorunsalıdır. Dili bulmadır.*"[231], "*şairin bütün varlığı dilin içinde döner. Bu alışveriş her şeyidir onun.*"[232] gibi sözlerinden de anlaşılacağı üzere şiirin öncelikle bir dil işi olduğunun bilincindedir. Ancak bu, dil karşısında aşağı yukarı bütün şairlerin genel tavrıdır. Onları birbirlerinden ayıran asıl nitelik nasıl bir dil arzuladıklarıdır. Daha açıkçası Garipçiler gibi doğru dürüst, yalın bir konuşma dili mi, Ahmet Haşim gibi günlük dilin üstünde zengin çağrışımlarla, imgelerle yüklü bir üst dil midir amaçlanan? Berk, çoğu yazı ve söyleşisinde nasıl bir dile ulaşmak istediğini açıklar. Bunun yanı sıra hangi dile karşı çıktığını da belirtir. İkinci Yeni'nin her şeyden önce Garip'in 'alelâde' konuşma diline bir tepki olduğu düşüncesindedir. Bunu; "*Orhan Veli, Melih Cevdet, Oktay Rifat şiirinin konuşma diline dayanan bir şiir olduğunu düşünüyorum. Bunun için de, İkinci Yeni bu şiire karşıdır dediğim zaman, konuşma diline karşı bir şiir olduğunu söylemek istiyorum.*"[233], "*Orhan Veli, Melih Cevdet, Oktay Rifat şiiri konuşma diline dayanır. İkinci Yeni konuşma diline karşıdır.*"[234] sözleriyle ifade eder. Rahat bir dildir Garip'in dili, ortalama algıya seslenir, akıl ve mantığın açtığı yolda tıkır tıkır işler; bu nedenle de kolayca anlaşılır. İşte İkinci Yeni'nin asıl karşı çıktığı da budur. Karşı çıkılan dil bellidir de aranan dil nedir? Şair bunun yanırtını şöyle verir:

"*İkinci Yeni' nin en önemli ilkelerinden biri de soyut bir şiir dili anlayışıdır.*"[235]

Bir başka yerde "*İkinci Yeni dili, bu soyut dili bulmak için zorluyor aslında.*"[236], "*Soyut bir dil, bunu hep bunu kuruyorum*

[230] Berk, *Kanatlı At*, YKY, İstanbul, 1994, s. 114.
[231] Berk, *a.g.e.*, s. 40.
[232] Berk, *Ben İlhan Berk'in Defteriyim*, Alkım Yay., İstanbul,
[233] Berk, "İkinci Yeni ve Çiviyazısı Üzerine İlhan Berk'le Bir Konuşma", *Dost*, S. 33, Haziran 1960.
[234] Berk, *Şairin Toprağı*, Simavi Yay., İstanbul, 1992, s. 95.
[235] İlhan Berk, *a.g.e.*, s. 105.
[236] Berk, *a.g.e.*,, s. 108.

ben."[237] diyerek İkinci Yeni'nin soyut bir dile ulaşmayı amaçladığını daha açık bir biçimde söyler. O hâlde İkinci Yeni'nin yıkmayı hedeflediği, 'Garip'in somutu yansıtan konuşma dili'dir; ulaşmayı amaçladığı dil ise 'soyut dil'dir. Şair, soyut dili kendince açıklamaya çalışır; örneğin "*Soyut bir şiir dili bulmak istiyorum. Düzyazıya çevrilmeyen bir dil bu, ya da düzyazıda anlamı olmayan. (...) Konusuz, öyküsüz olması gerek bu şiirin; konu, öykü bu soyut dili kurmaya büyük engel.*"[238] sözlerinden bu dilin düzyazıya çevrilmeyen veya düzyazıda anlamı olmayan, konu ve öyküyü silen bir dil olduğu anlaşılmaktadır. Tam açık değilse de Berk'in aradığı çağrışımlarla yüklü, düşündürmekten, açıklamaktan ve betimlemekten çok, duyurmayı, sezdirmeyi amaçlayan bir dildir. Yukarıdaki sözleri onun şiir dili ile düzyazı dilini birbirinden bütünüyle ayırdığını da gösteriyor[239]. Berk'e göre İkinci Yeni'nin bu soyut dili kurma çabası, kimilerince dili bozma olarak algılanmıştır. Oysa bu, dili bozma değil, bireysel ve soyut bir dil kurmaya doğru gitmedir[240]. Çünkü şiir dili oldukça farklı bir dildir; "*Şiirde kullanılan dil başka hiçbir yerde kullanılmaz.*"[241]. Burada 'bireysel dil' sözü önemlidir; çünkü İkinci Yeni, verili ve ortak bir sanat diline karşı, kişisel bir dil yaratma çabasındadır. Bunu, ortak dilin, üstben(ortak dil)in egemen söylemine karşı çıkış ve altben(bireysel dil)in varlığını duyurmak istemesi biçiminde de değerlendirebiliriz. Ortak dil, çoğunluğun dilidir, özgün değildir, kişisel söylemi ezer, ona fırsat tanımaz, bastırır. Tıpkı bilincin bilinçaltını, üstben'in altben'i denetimi altında tutmak istemesi gibi, o da bireysel dile geçit vermek istemez. İlhan Berk belki de farkında olmadan 'bireysel dil' arayışını dillendirirken İkinci Yeni'nin neyi yıkmak ve de neyi ortaya çıkarmak istediğini açıklar. İkinci Yeni, konuşma diline karşıdır derken, bu verili ve ortak dile başkaldırır. Bireysel dili amaçlarken de bastırılmış

[237] Berk, *El Yazılarına Vuruyor Güneş,* YKY, İstanbul, 1997, s. 41.
[238] Berk, *Kült Kitap*, YKY, İstanbul, 2001, s. 31.
[239] Berk, *a.g.e.*, s. 356.
[240] Berk, *a.g.e.*, s. 108.
[241] Berk, "ben, v.", *Soyut*, S. 78, Nisan 1975.

ben'lerin dilini ortaya çıkarmak isteğindedir. Bu açıdan yaklaşıldığında Berk, dilde verili olanı ve kuralları yıkma eğilimindedir; *"Toptan üstüne üstüne gitmeli söz düzeninin. Yeni bir gramer yazmak için."*[242], *"Özün gereği olarak belirlenen biçimsel yenilik herşey değildir. Her şey dilin aykırılığındadır, şaşırtıcılığındadır."*[243], *"Getirdiği dil, içerik, yapı, şiddet dili, yapısı olacaktır. Uyuşamayacaktır. Kurulu her şeye karşı çıkacaktır. Yıkıcılığı, bir onu baş tacı ede ede yürüyecektir."*[244] vb. sözlerinden de dilin yıkıcı olmasını istediği anlaşılmaktadır. Ancak burada çok büyük bir tehlike var. Ortak dil yıkılıp bireysel dile dönüldüğünde, bireysel dil, her an kapalı, paylaşılamayan bir dil hâline gelebilir. Paylaşılamayan bir dilinse şiiri olmaz. Yapılması gereken bireysel dili paylaşılabilir hâle getirmektir. Berk, pratikte ne ölçüde başardığı tartışılabilirse de kuramsal açıdan bu tehlikenin farkındadır. Şu sözleri sorunun farkında olduğunu gösteriyor:

"Ozan, herkesin konuştuğu yazdığı dili, kendi sözlüğünün bir parçası yapmakla başlar işine. Dili birçeşit dışlaştırmadır bu; kendi alanına çekme, kendi alanının bir üyesi yapmadır. (...) Dile kendince sahip çıkacak, kendinin yapacaktır."[245]

Benzer düşünceler Ahmet Haşim'de de *"Şair herkesin konuşulduğu dilden çıkarılmış kelimeleri yeni manalarla zenginleşmiş her harfi yeni âhenklerle çınlayan yürüyüşü ve söylenişi başka bir ölçüye göre düzenlenmiş, güzellik renk ve hayal ile dopdolu ve bir **şahsî dil** meydana getirdiği andan itibaren..."* tümceleriyle ifade edilir. Onun kullandığı 'şahsî dil' kavramı İlhan Berk'in Haşim'den ne ölçüde etkilendiğini gösterir.

Berk'in tümcelerinden anlaşıldığına göre, bireysel dil yine kullanılan dilden çıkarılacaktır. Şair, ortak dilin sözcüklerini buyruğu altına almalı, herkesin dilini kendisinin kılmalıdır. İşte bu, onun bir

[242] Berk, *Ben İlhan Berk'in Defteriyim*, Alkım Yay., İstanbul, 2004, s. 126.
[243] Berk, *İnferno*, YKY, İstanbul, 1994, s. 53.
[244] Berk, *Şairin Toprağı*, Simavi Yay., İstanbul, 1992, s. 15.
[245] Berk, *a.g.e.*, s. 16.

şair olarak herkesten ayrılması demektir. "*Ancak bu zaman, dili kendinin yaptığı zaman ozanı tanımış oluruz biz.*"[246]. Buna modern şiirde 'ortak dil'in yıkılması diyor Berk ve ekliyor: "*... bu ayaklanış yeni bir dilbilgisi koymuştur. (Mallarmé, Hopkins, James Joyse, Rimbaud). Bu yeni dilbilgisi ise, bütün bütün bireysel olduğundan, bir kurala bağlanamamaktadır. Artık her ozanın dili vardır günümüzde.*"[247]. Bu sözlerden anlaşıldığı kadarıyla Berk, genel anlamda bir şiir dilinden değil, her şairin kendine özgü dilinden söz eder; daha açıkçası şiirde dilin özgünleşmesi gerektiğini haklı olarak savunur; hatta bu konuda daha da ileri giderek, her şiirin kendine özgü, ayrı bir dili olması gerektiğini ileri sürer:

"*Onun için de, her şiir bir dili bulmaktır diyorum. (...) Bir şiiri, ikinci, üçüncü, yani başka başka şiirler yapan, dildir diyorum.*"[248]

Bütün bu sözler, İlhan Berk'in her şairin kendine özgü, bireysel bir dil kurması gerektiği düşüncesinde olduğunu göstermektedir. İşte bu, altben'lerin dilidir. Elbette bireysel dil, kullanılan dilden kurulacaktır. Ancak bu dilin paylaşılamayan, kendi içine kapalı bir dile dönüşmemesi için şairin, kendi dilini yeniden kalabalığın dili kılması gerekir:

"*Ozan çoğunluğun bakmasını değiştirir. Yeni bir dil getirir, giderek o dili kalabalığın eder. Yeni bakışlar, yeni diller önce iki üç kişiyi etkiler, sonra büyür, çoğunluğun olur.*"[249]

Buraya kadar söylenenleri, Berk'e göre şiir, öncelikle bir dil sorunsalıdır, şiirin dili soyut olmalıdır; şiir, verili ortak dille yazılmaz; aksine her şairin kendine özgü 'bireysel bir dil'i olması gerekir; ancak bireysel dil, ortak dilden çıkar, yine de şair, kendi dilini çoğunluğun yapabilmelidir, diye özetleyebiliriz.

O hâlde Berk'e göre şiir dili alışılmış dilden farklıdır; ortak dilden bir sapmadır. Şair, her şeyden önce bu ortak dili yıkmalı, onun-

[246] Berk, *a.g.e.*, s. 17.
[247] Berk, *a.g.e.*, s. 119.
[248] Berk, *El Yazılarına Vuruyor Güneş*, YKY, İstanbul, 1992, s. 10.
[249] Berk, *Kült Kitap*, YKY, İstanbul, 2001, s. 27.

la savaşmalı, onu değiştirmelidir; çünkü "*Şiir, dilin alışılmadık bir biçimde kullanılışında başverir. Bu dil bulunmadıkça yoktur.*"[250]. Şiir dilini bulmak için öncelikle verili dili yıkmak gerekir[251]. Yeni bir şiir, ilkin dille savaşılarak kurulabilir[252].

Görüldüğü üzere Berk, alışılmış dile savaş açmıştır. O, öncelikle "*Şiirde dil her türlü aracılığı sıfıra indirdiğinde şiirle, yalnız onunlayız demektir.*"[253], "*... dilin tüketim aracı olmaktan çıktığı, kendine geldiği an belki de şiirdir.*"[254] vb. sözleriyle şiirde dilin bir 'araç' olarak kullanılmasına karşı çıkmaktadır. Berk, dilin araç olmaktan çıkarılması düşüncesini Mallarmé'yi tanık göstererek şöyle ifade eder:

"*Mallarmé dilin bu zıvanadan çıkmak hâline cinnet diyecektir. Aracılığı bütün bütün dışlamıştır artık. (...) Bu, dilin her şeyi bir yana bırakıp kendi olduğu, öznenin yerine geçtiği, ordan seslendiği (susma da bir seslenmedir) bir durumdur.*"[255]

Bu sözlerden anlaşıldığına göre şair, dilin tamamıyla başına buyruk olduğu, egemenliğini sürdürdüğü bir şiir istemektedir ki, bu düşünceler kimi yönlerden Gerçeküstücülerin otomatik yazı tekniğine bağlanabilir. Hatta şair, dilin tamamıyla başına buyruk olması gerektiği düşüncesinde o ölçüde ileri gider ki, şiir "*Kendi dışında hiçbir şey anlatmayabilir.*"[256] der. Şiirin yalnızca dilden ibaret olduğu ve kendinden başka bir şey anlatmadığı düşüncesi tartışılabilir olmakla beraber, Berk'in başta belirttiğimiz düşünceleri kabul edilebilir; yani 'şairin ortak dilden kendine özgü bir dil kurması' elbette yadsınamaz; edebî dilin doğal dilden farklı olduğu; ancak yine de ondan çıktığı bugün tartışılmaz bir gerçektir. Ancak dilin bir araç olmaktan çıkarılıp amaca dönüştürülmesi, şiir yalnızca dildir

[250] Berk, *Logos*, YKY, İstanbul, 2001, s. 283.
[251] Berk, *Kült Kitap*, YKY, İstanbul, 2001, s. 27.
[252] Berk, *El Yazılarına Vuruyor Güneş*, YKY, İstanbul, 1992, s. 34.
[253] Berk, *Poetika*, YKY, İstanbul, 2001, s. 24.
[254] Berk, *Logos*, YKY, İstanbul, 2001, s. 13.
[255] Berk, *Poetika*, YKY, İstanbul, 2001, s. 12.
[256] Berk, *a.g.e.*, s. 11.

denilmesi, dilin öznenin yerine geçirilmesi pek kabul edilebilir değildir. Çünkü dil sonuçta bir işaretler dizgesidir ve mutlaka açık ya da kapalı bir şeylere işaret eder; dolayısıyla araçlıktan kurtulamaz. Berk'in 'dilin kendi olması hâli'nden ne anlatmak istediği belli değildir. Mallarmé, 'dilin cinnet hâli' derken, ya her türlü semantik bağdan, konu, öykü vb. işlevlerinden uzaklaştırıldığı 'absürd' hâlini, ya da bütün kurallarının yıkılıp hiçe sayıldığı bir kullanımı kasdediyor olmalıdır. İlhan Berk de ondan hareketle herhâlde dilin anlam, konu, öykü vb. işlevlerinden uzaklaşmasını veya dilde kuralsızlığı savunmaktadır[257]. Çoğu yazısında 'dilin belini getirmek'ten söz ettiğine ve asıl şiir dilin belinin geldiği yerlerde vardır[258] dediğine göre dil kullanımının en üst noktası diye anlaşılabilecek bir görüşe sahiptir. Ama bu sözlerine göre Berk, ortak dilden ayrı, kendi dışında her türlü bağdan kopuk (!), ulaşılması güç ütopik bir dil aramakta ve şiiri, konu, öykü, biçim ve özden ayrı bir dilsel etkinlik olarak görmektedir. "*Gerçekten sözcüklerin bir anlamı yoktur. Kullanımları vardır.*"[259] sözlerinden de bu çıkmaktadır. Ulaşmak istediği, dilin sıfır noktası dediği pür-dildir (!). Belki de buna bağlı olarak, yazılarında yer yer bir 'ham veya yaban dil'den söz eder ve şiirde bu dile ulaşmak istediğini belirtir, "*Şiir, ham ilkel dili bulmadır. Bu yüzden şiir yabandır, vahşidir şair.*"[260] der, bir başka yerde de "*...aslında hep yaban dille yazmak ...*"[261] istediğini söyler. Nedir ham ya da yaban dil? Kimi sözlerinden anlaşıldığına göre bu, işlenmemiş, doğal hâli bozulmamış, eğilip bükülmemiş dildir. Bunu, Berk'in "*Öteden beri beni dilin yabanlığı, işlenmemişliği, hamlığı ilgilendirmiştir.*"[262] dedikten sonra, örnek olarak İncil'in Türkçe

[257] Bu konuda İlhan Berk'e yönelik bir eleştiri için bkz. Özdemir İnce, "İlhan Berk'in Poetikası: Sıfıra Sıfır Elde Var Sıfır" *Yazınsal Söylem Üzerine*, Can Yay., İstanbul, 1993, s. 158.

[258] Berk, *Kanatlı At*, YKY, İstanbul, 1994, s. 41, 65, 106.

[259] Berk, *Ben İlhan Berk'in Defteriyim*, Alkım Yay., İstanbul, 2004, s. 91, 194.

[260] Berk, *a.g.e.*, s. 53.

[261] Berk, *a.g.e.*, s. 74.

[262] Berk, *Şairin Toprağı*, Simavi Yay., İstanbul, 1992, s. 40.

çevirisini vermesinden çıkarabiliriz. Berk'in ifadesine göre 'Kutsal Betik'i Türkçe'yi çok iyi bilmeyen bir azınlık kurulu çevirmiştir ve onda bir işlenmemişlik, bir acemilik kokar; hatta tümce yapısı Türkçeye ters bile düşer[263]. İşte ham dil budur: İşlenmemiş, acemice kurulmuş dil. Şairin aradığı kullanılmamış, olgunlaşmamış bir dil olsa gerektir. Bir başka yerde de ham dili çocuksu dile benzetir, "*Ben de bu yaban, çocuksu dilde bulurum şiiri.*"[264] der. Ham dilin kaynakları olarak ise, İncil'i, Evliya Çelebi Seyahatnâme'sini, Kâtip Çelebi, Hoca Saadettin Efendi ve İbn-i Batuta'nın yapıtlarını, tezkireleri, layihaları, fizik, kimya kitaplarını, el ilânlarını ve gazeteleri gösterir[265]. Özellikle İncil, gerek dili, gerekse destansı biçimi, serüvenleri ve kişileriyle İlhan Berk'i etkilemiştir. Şair, kimi yazılarında İncil'in bu yönünden ve şiiri üzerindeki etkisinden söz eder. Örneğin birkaç yazısında bu konuda şunları söyler:

"*İncil'in dilinde çok şiir var. (...) İncil, büyük, çok büyük bir kitap. Bir destan biçimi var. Serüvenleri, kişileri, dili, anlatısı bunu iyice duyuruyor. Büyük bir yapıt bence.*"[266], "*Kutsal betik'in dili ne güzel! Bu kitabı dili için, hep onun için okuyorum.*"[267]

Şair, Feridun Andaç'la yaptığı bir söyleşide ise, *Galile Denizi*'ndeki şiirlerde dili alt üst ettiğini, dili bozmayı da İncil'den öğrendiğini, "*Dilin bu bozulma etkisini de İncil'den öğrendim. İncil benim için çok önemli bir kitap.*"[268] sözleriyle belirtir.

Bütün bunlar İlhan Berk'in şiir diline ilişkin düşünceleri hakkında bizde genel bir kanı uyandırmış olmalıdır. Sonuçta bu düşüncelerin kaynağını da saptamak açısından şu soru sorulabilir: İlhan Berk, alışılmış dile karşı çıkına veya bozma düşüncesine hangi kaynaklardan ulaşmıştır? Bu soruya yine kendi tümceleriyle yanıt verelim:

---

[263] Berk, *a.g.e.*, s. 40.
[264] Berk, *a.g.e.*,, s. 41.
[265] Berk, *a.g.e.*, s. 40.
[266] Berk, *El Yazılarına Vuruyor Güneş*, YKY, İstanbul, 1997, s. 23.
[267] Berk, *Kült Kitap*, YKY, İstanbul, 2001, s. 80.
[268] Feridun Andaç, *İlhan Berk'le Şiirin Anayurdunda*, Dünya Yay., İstanbul, 2004, s. 51.

"*Bu aralarda sürrealizmi de çok okuyordum. Yani şiirsel dil demek, bir şekilde sürrealizmin büyük eğilimlerinden birini yakalamak demektir.*"[269]

Turgut Uyar, İlhan Berk denli olmasa da şiir dili üzerinde durur. Ona göre bir şair, öncelikle dilinin taşıdığı değeri bilmelidir[270]. Şairi yücelten, öz dilini kullanmadaki başarısıdır[271]. Bu bakımdan dil, şiirin en önemli öğelerindendir.

Uyar'ın şiir dili konusundaki en dikkat çekici tavrı, gündelik konuşma diline önem vermesidir. İkinci Yeni'nin konuşma dilinden uzaklaştığı suçlamalarına karşılık o, yazı ve söyleşilerinde şiirde bu dilden kopmamak gerektiğini düşünür. Düşüncesini; "*Ama konuşma dilinden, özel adlardan hiç vazgeçmem.*"[272] diyerek belirtir. Bu nedenle günlük konuşma diline ters düşmemeye, konuşma dilindeki en geçerli, en çok kullanılan tavrı bulmaya çabalar[273]. Çünkü şaire göre; "*... gündelik konuşma dili şiirin hayatla bağıntısını pekiştirir.*"[274]. Yine bu söyleşinin devamındaki satırlarda, gündelik dile yöneliş nedenini, alışılmış, belli şiir dilini bellekten silmek ve yeni bir şiir dili kurmak, diye açıklar. Günlük konuşma dilini şiir dilinin kaynağı olarak görmek bakımından Uyar, İlhan Berk'in düşünceleriyle uyuşmaz. Çünkü Berk, yalnızca şiire özgü, apayrı bir dilin ve dilbilgisinin peşindedir ve üstelik bu dili 'konuşma dili'nde aramaz. Uyar ise, şiir dilini 'konuşma dili'nden çıkarmayı amaçlar; yaşamdan kopuk, yapay bir dil değildir hedeflediği. Üstelik onda dil, bir araç olma işlevini korur; oysa Berk'te dil araç olmaktan çıkmış, amaca dönüşmüştür. Çünkü şiir ona göre yalnızca 'dil kullanımı'dır.

İkinci Yeni'nin bir başka özelliği, şiirde sözcüğe alışılagelene aykırı biçimde aşırı önem vermesidir. Nitekim Cemal Süreya'nın

---

[269] Andaç, *a.g.e.*, s. 51.
[270] Turgut Uyar, "Dergilerde", *Türk Dili*, S.200, 1968, bkz...???
[271] Uyar, "Esir Jeminüs ve Altor Şehri", *Forum*, S.113, 1958.
[272] Uyar, "Turgut Uyar ve Şiiri", *Sonsuz ve Öbürü*, Broy Yay., İstanbul, 1985, s. 111.
[273] Uyar, "Şiirde Şairâneye Hep Karşı Oldum", *a.g.e.*, s. 100.
[274] Uyar, "Turgut Uyar Hangi Soruyu, Niye?", *a.g.e.*, s. 103.

"*Çağdaş şiir geldi kelimeye dayandı.*"[275] sözü de bu bağlamda çeşitli tartışmalara yol açmıştır. Ancak Turgut Uyar, bu konuda da İkinci Yeni'nin anlayışından sapar. Ona göre şiirde sözcüklere aşırı ölçüde önem verme, şiirimizi bir çeşit kolaylığa, 'tasannu'a, 'inşâ'ya götürmektedir. Dizeleri ve şiiri, olabildiğince etkili ve çarpıcı kılmak uğruna sözcüklere bu denli yüklenmek, şiirimiz için 'tehlikeli bir alâka'dır. Bu aşırı yüklenme sonunda, şiir yalnızca bir sözcük oyununa dönüşebilir; en önemlisi de insanî özden, yaşamdan kopabilir. Nitekim kimi şairlerin birim olarak sözcüğe, yaşantıdan kopuk görüntülere fazlaca yaslanmalarından ötürü, şiirleri korkulu bir 'oyun'a dönüşmüş, büyük bir boşluğun kıyısına gelmişlerdir[276]. O hâlde Uyar, şiirin yalnızca sözcüğe yaslanmasına karşıdır. Çünkü ona göre, "*Kelimeler, sadece kelimeler, şiirin yükünü taşıyamazlar yahut şiirin bütün değeri kelimelere, kelimelerin uyuşmasına yüklenmemelidir.*"[277]. Ayrıca sözcüğe bu denli bağlanmak, ister istemez yalnızca 'görüntü yapma' hastalığını doğurmakta; sonuçta da şiir, bir oyuna dönüşmektedir. İşte bu nedenle şair, "*Bu konuda yeni şiir geldi kelimeye dayandı, diyen C. Süreya ile...*"[278] aynı düşünceleri paylaşmadığını belirtir.

Bütün bunlar, Turgut Uyar'ın, şiiri bir sözcük oyunu, yalnızca değişik görüntüler oluşturma sanatı olarak görmediğini, dilde yapaylığa varan zorlamalara karşı çıktığını göstermektedir. Onun, bir genç şairin şiirini değerlendirirken yaptığı şu uyarılar, dili zorlamaya, şiiri yapay söz oyunlarına dayandırmaya ne denli karşı çıktığını yansıtması bakımından dikkat çekicidir:

"*İki şiirinizde de hiçbir şekilde bir yere bağlanamayan, hiçbir şekilde izahı mümkün olmayan birçok dile değgin bozukluklar var. Belli isteyerek yapmışsınız bunları. Ama bu oyunlar, hiçbir şekilde,*

[275] Cemal Süreya, "Folklor Şiire Düşman", *Toplu Yazılar I*, YKY, İstanbul, 2000, s. 192.
[276] Turgut Uyar, "Şiirde 1959", *Dost*, S. 28, 1960.
[277] Turgut Uyar, "Turgut Uyar ile Konuştum", *A Gazetesi*, S.8, Aralık 1956.
[278] Turgut Uyar, "Turgut Uyar ile Konuştum", *A Gazetesi*, S.8, Aralık 1956.

şiirin yapısına sinmemiş. Bir çeşit oyun, bir çeşit özenti olarak öylece duruyor şiirlerinizde."[279]

İlhan Berk, şiirde yeni imgeler, yeni görüntüler yaratmak uğruna, dili zorlamakta, yaşamdan koparmaya değin gitmekte, hatta şiiri bir dil oyununa doğru sürüklemekteyken, Uyar, özellikle yaşamdan ve insandan kopmamaya özen göstermekte, şiir dilini konuşma dilinden kurmaya çalışmaktadır.

Uyar'ın, şiir dili bağlamında değindiği bir başka eksiklik, şiirimizdeki sözcüklerin eskidiği ve yıprandığıdığıdır. Ona göre, şiirimizdeki çoğu sözcük hep aynı biçim ve anlamda kullanıla kullanıla yıpranmıştır. Bunun için sözcüklerin yenilenmesi gerekir. Ancak şiir dilinin yenileşmesi, duyarlılığın yenilenmesine bağlıdır[280]. Bu çerçevede dildeki özleşme ve yenileştirme politikasına da değinen şair, bir dilin özleşmeyle yenilenemeyeceğini; 'aşk'ın yerine 'sevi'yi koymakla dilin zenginleşemeyeceğini; oysa yapılması gerekenin aşk kavramını çeşitlemek olduğunu belirtir[281].

Edip Cansever, şiirin her şeyden önce dile dayalı bir olgu olduğunun farkındadır[282]. Ona göre şair, ham dili işleyip yontar ve böylece bu dil, şiirde "*üstün, seçkin, duru bir dil olur.*"[283]. Ancak bu dil, yeni bir dil de değildir; aksine halkın kullandığı dilden çıkmıştır. Cansever, şiir dili adı altında ortak dilden kopuk, yalnızca şairinin anladığı, toplumdan bağımsız bir dil olamayacağını düşünür. Bu düşünceyi; "*Ozanlar, halkın konuştuğu dille, onun gelecekte konuşacağı dil arasında yapıcı bir iletken durumundadırlar; yani halka; gene halkın kullandığı dilin tadını, gizlerini, inceliklerini ulaştırmakla görevlidirler. Ben 'şiir dili' deyiminden bunu anlayorum sadece.Öyle ki şiirden şiire değil de, şiirden topluma akan, toplumla bağdaşan akıcı, yayılgan bir varlıktır diyorum 'şiir dili'.*

[279] Turgut Uyar, *Sonsuz ve Öbürü*, Broy Yay., İstanbul, 1985, s. 159.
[280] Turgut Uyar, " Şiirde Şairâneye Hep Karşı Oldum", *a.g.e.*, s. 102.
[281] Turgut Uyar, "Turgut Uyar ve Şiiri", *a.g.e.*, s. 108.
[282] Edip Cansever, "Cansever'in İşi Gücü" (Konuşan: Metin Eloğlu), *Gül Dönüyor Avucumda*, Adam Yay., İstanbul, 2000, s. 81.
[283] Doğan Hızlan, "Edip Cansever'le Söyleşi", *Cumhuriyet*, 8 Ekim 1977.

Ozansa dilin vardığı en son durağın temsilcisidir. Yoksa şiir dili diye yalnızca ozanların anlayacağı, toplumdan bağımsız bir dil yoktur."[284] sözleriyle dile getirir. Ona göre şair, şiire yeni hazlar ve yeni anlamlar katmak için sözcüklerin olanaklarını zorlayabilir; hatta yeni sözcükler de yaratır; ancak yine de bu, toplumdan kopuk bir dil olmamalıdır[285].

Görüldüğü gibi, Cansever şiir dilinin ortak dilden çıktığını, toplumdan bağımsız bir şiir dili olamayacağını düşünmektedir. Ancak şair, bu ortak dili en üst düzeyde işleyerek seçkin bir şiir dili yaratır. Bu görüşleriyle Cansever, ılımlı bir dil anlayışına sahiptir ve Turgut Uyar'la benzer düşünceler taşır. Berk gibi, dili alt-üst etmekten, şiirde dilin başına buyrukluğundan, kuralsızlığından söz açmaz. Berk, temelde ortak dilden ayrı, tamamen kendine özgü bir şiir dili yaratma amacındayken, Cansever toplumdan çıkan bir dili işleyerek şiire özgü bir dil yaratma peşindedir. Kısacası Berk verili dili yadsır, onun dışında bir dil arar; Cansever ise ortak dile yaslanarak bir şiir dili kurmayı savunur.

Cemal Süreya'nın da üzerinde en çok durduğu konulardan biri şiir dilidir. Şair, tüm sanatçıların ilkin kendine sağlam bir dil kurmak zorunda olduğunun bilincindedir[286]. Ona göre şiir her şeyden önce bir dil işidir, "*Dilde yangınlar yaratmak sanatı.*"[287]dır. Dilde yangınlar yaratmak ise, bir 'zekâ yangını', bir 'duyarlık yangını'dır[288]. Kısacası Süreya, dilde yangınlar yaratmak derken, büyük olasılıkla dilin en güzel, en etkili biçimde kullanılmasını kasdetmiş olmalıdır. O hâlde şiir, dilin en etkili, en çarpıcı bir biçimde kullanılma sanatıdır denilebilir. Bu anlayışıyla Süreya, 'Şiir, doğru dürüst konuşma sanatıdır.' diyen ve şiirin kendine özgü bir dili olduğunu kabul etmeyen Garipçilerden ayrılır. Çünkü o, şiirin dil için-

[284] Edip Cansever, "Cansever'in İşi Gücü" (Konuşan: Metin Eloğlu), *Gül Dönüyor Avucumda*, Adam Yay., İstanbul, 2000, s. 81-82.
[285] Cansever, "Edip Cansever'le Konuştum" (Konuşan. Erdal Öz), *a.g.e.*, s. 70.
[286] Cemal Süreya, *Toplu Yazılar I*, YKY, İstanbul, 2000, s. 52.
[287] Süreya, *Güvercin Curnatası*, YKY, İstanbul, 2002, s. 123.
[288] Süreya, *Toplu Yazılar I*, YKY, İstanbul, 2000, s. 359.

de ikinci bir dil olduğuna inanır[289], işlenmiş, ayıklanmış bir dilden yanadır. Şair, bir başka yazısında da şiir dilin kendisidir der[290]. Ona göre, "*Dil, şairin en büyük seçmesidir. Dili seçerken şiirini de seçer şair.*"[291]. Aslında bütün bu sözler, Süreya'nın şiirde dile ne denli önem verdiğini gösterir.

Şiir dili doğal dilden bir sapmadır. Süreya, bunu ortak dilin içinden özel bir dil yaratmak diye ifade eder. "*Şiir ayrı bir dildir...*"[292], "*şiir dil içinde bir dildir*"[293] sözleri, onun, şiiri ortak dilden ayrı düşündüğünü gösterir. Ancak Süreya, bu noktada bir konuya dikkat çeker. Şiir ayrı bir dildir ama, "*kuş dili de değildir.*"[294]; yani yapay, anlaşılmaz bir dil kullanmaz. Bu nedenle Süreya, şiir dilinin ortak dilden, konuşulan dilden kaynaklanması gerektiğini düşünür. Şu tümceler, onun düşüncelerini özetlemektedir:

"*Şair yaşadığı kelimelerle kurar şiirini. Yaşadığı yani günlük konuşmasına, oturmasına, kalkmasına, şurdan şuraya gitmesine iyice bağladığı kelimelerdir ki, şairle dış evren arasıda sağlam bir ilgi kurabilir.*[295]

Şair, çoğu yazı ve söyleşisinde şiir dilinin konuşma dilinden çıkması, bu dilden kopmaması, uzaklaşmaması gerektiğini, "*Şiir konuşma dilinden uzaklaşmamalıdır, diyorum.*"[296], "*Bence şiir konuşma dilinden çok uzaklaşmamalıdır. Konuşma dilinin çevresinde dönmeli, alacağı şeyleri oradan almalıdır.*"[297] gibi tümcelerinde savunur, konuşma dilini şiirin mayası olarak görür[298]. Bu çerçevede şiiri ortak dilden koparan, yalnızca kendilerinin anladığı kişisel diller kuran şairleri de eleştirir Cemal Süreya. Bu konuda şunları söyler:

---

[289] Süreya, *a.g.e.*, s. 322; *Güvercin Curnatası*, YKY, İstanbul, 2002, s. 193.
[290] Süreya, *a.g.e.*, s. 359.
[291] Süreya, *a.g.e.*, s. 78.
[292] Süreya, *a.g.e.*, s. 300.
[293] Süreya, *a.g.e.*, s. 193.
[294] Süreya, *a.g.e.*, s. 193.
[295] Süreya, *Toplu Yazılar I*, YKY, İstanbul, 2000, s. 274.
[296] Süreya, *Güvercin Curnatası*, YKY, İstanbul, 2002, s. 46.
[297] Süreya, *Toplu Yazılar I*, YKY, İstanbul, 2000, s. 360.
[298] Süreya, *a.g.e.*, s. 299.

"Gerçekten çok kez ortak dilin dışında birtakım kişisel diller yaratmaya çalışmıştı bazı arkadaşlar. Bu arada hiçbir nesnel karşılık hazırlanmadan, şiiri o kişisel dillerle anadilden koparmaya çalışanlar oldu.Yanlıştı bu. (...) Çünkü şiir dil içinde bir dildir; ama kuş dili de değildir."[299]

Şair, bu sözlerle kendi kuşağını ve İkinci Yeni'deki kimi şairleri ortak dilden koptukları için eleştirmektedir. Ayrıca bu tümceler, İkinci Yeni'ye yönelik dili bozma suçlamalarında Süreya'nın muhatap olamayacağının da kanıtıdır. Çünkü o, dili değiştirmiş; ancak anlaşılmaz bir 'kuş dili'ne dönüştürmekten özenle kaçınmış; özel dilin ancak ortak dilin içinde yaratılabilirse bir değer taşıyabileceğini[300] savunmuştur. Aksini deneyenleri de eleştirmekten geri durmamıştır.

Cemal Süreya'nın şiir dili bağlamında ele aldığı diğer konu, şiirin bir 'araç-dil' olmadığıdır. Şair, bu konuda Sartre'ın 'şiirin ayırıcı niteliği araç dil'den vazgeçtiği yerde başlar.'[301] sözünden hareket eder. Ona göre dil, düzyazıda; örneğin bir romanda araçtır; bir düşünceyi bir durumu anlatır. Oysa şiirde dil, hem araçtır, hem de ortamdır[302]. Böylece bir ortam yaratan dilin bizatihi kendisi şiir olur.

Şaire göre sözcük şiirde asıl birimdir. Çağdaş şiirde sözcükler büyük önem kazanmıştır. Çünkü artık şairler, sözcüklerin tüm olanaklarını zorlamakta; onları yerlerinden sarsmakta, yerlerinden, anlamlarından uğratmaktadırlar. Cemal Süreya, *"Çağdaş şiir geldi kelimeye dayandı."*[303] demekle, artık sözcüğün bile şiirde tüm olanaklarıyla zorlandığını kasdetmiştir. Çünkü ona göre sözcükler dilin özüdür; onları kullanabilmek büyük ustalık işidir[304]. İşte b u nedenle Süreya bir dil kuyumcusudur. Bu çerçevede yeni şiiri değerlendiren şair, kendi kuşağını, şiirin sözcüklerle yazıldığına inanan, sözcükleri önemseyen, dili bir araç değil bir ortam olarak düşünen

[299] Süreya, *a.g.e.*, s. 322.
[300] Süreya, *a.g.e.*, s. 322.
[301] Süreya, *a.g.e.*, s. 91.
[302] Süreya, *a.g.e.*, s. 359.
[303] Süreya, *a.g.e.*, s. 192.
[304] Süreya, *99 Yüz*, Kaynak Yay., İstanbul, 1996, s. 56.

şairler olarak görür[305]. İkinci Yeni ile dilin tüm olanakları yoklanmış, sözcükler yontulmuş, yerlerinden oynatılmış, anlamlarından saptırılmış, onlara yeni yükler yüklenmiştir[306]. Hatta bir başka yazısında yeni şiirin asıl değişimi dilde yaptığını şöyle anlatır:

"Yeni şiir davranışı şiirimizin dildeki geçici, frictionnel bir kısım tıkanıklıkları, bunalımları arasında kendine bulduğu bir yoldur, çıkış kapısıdır, penceredir. (...) Orhan Veli kuşağı Türkçenin en görünür olanaklarını denemişti, yeni şiir dilin daha derin, daha gizli olanaklarını bulup ortaya çıkarma yolunda."[307]

Süreya, şiir ve dil bağlamında dilde özleşme çabalarına koşut biçimde, şiirde yeni sözcüklerin kullanılmasıyla ortaya çıkabilecek güçlüklere dikkat çeker. Ona göre, dil devrimiyle birlikte şiirin ham maddesi büyük bir sarsıntı geçirmektedir. Çünkü yeni sözcüklerin çoğu, henüz zengin çağrışımlı bir ağ kuramamıştır, gelenekleri, kullanım serüvenleri yoktur; hatta kimi sözcüklerin ilk çağrışımları yeni kuşakça denenmektedir. Bu nedenle *"Geleneksiz serüvensiz tıfıl kelimelerle şiir yoluna çıkmak çok zor, çok tehlikeli."*[308]dir.

Son olarak şair, dilde özgürce oynama konusunu ele alır. O, dili harmanlayacak, bozacak kadar özgürlüğe taraftardır, ancak dili iyi bilmeyen, sözcüklerin şiirsel şeceresini yaşamayan birinin, dilde özgür olamayacağını savunur. Süreya'ya göre şair, dili bozarken yapmalıdır[309]. O, bu noktada yeni şairleri, şiiri yalnızca dilsel bir oyun hâline getirdikleri ve 'ipin ucunu kaçırdıkları' için eleştirir[310].

Özetle Süreya, şiirin bir üst dil olduğunu, ancak bu dilin konuşma dilinden çıkması ve şiirin konuşma dilinden kopmaması gerektiğini düşünür. Ona göre şiirde dilin bütün olanakları zorlanmaları, sözcükler dahi yerinden oynatılmalıdır. Çağdaş şiir, sözcükleri ye-

[305] Süreya, *Toplu Yazılar I*, YKY, İstanbul, 2000, s. 320.
[306] Süreya, *Toplu Yazılar I*, YKY, İstanbul, 2000., s. 194.
[307] Süreya, *a.g.e.*, s. 230.
[308] Süreya, *a.g.e.*, s. 275.
[309] Süreya, *a.g.e.*, s. 299.
[310] Süreya, *Güvercin Curnatası*, YKY, İstanbul, 2002, s. 20.

rinden sarsmaktadır. Şiir dili zorlanmalıdır; ancak bu dili tanımakla olur. Süreya, şiirin kendine özgü bir dili olduğunu savunmakla beraber, yapay, anlaşılmaz bir dilin yaratılmasına da şiddetle karşı çıkar. Şiirlerine bakıldığında da, şairin dil konusunda kimi İkinci Yeni şairleri denli uçta olmadığı; yeniliği ortak dilden çıkardığı, dil devrimi uğruna şiirini feda etmediği[311], semantik yapıyı alt-üst etmediği ve en önemlisi yapay, zorlanmış hissi veren bir dil kullanmadığı görülür. Aslında o, şiirinde dili bozar; ancak bozarken yapar. Zaten amacı bozmak değil, 'bozarak yapmak'tır; yaptığı ise, konuşma dilinden kopuk değildir. Bu bakımdan İlhan Berk'in epeyce uzağında kalmayı seçmiş, Ece Ayhan denli dil anarşisti olmaya cesaret edememiştir.

Ece Ayhan, alışılmış dilin değiştirilmesi; söz diziminin bozulması, alışılmamış imgeler kurma, sözcük sapması gibi konularda, İkinci Yeni içinde en uçta yer alan şairdir denilebilir. Onun dil konusundaki bu 'yıkıcı' tavrının temelinde de otoriteye, alışılmış algılama ve düşünme biçimine başkaldırı yatar. Dolayısıyla otoriteye başkaldırı, şairin dil tutumunda da en belirleyici etkendir. Bu çerçevede kendisinin Roland Barthes'ten aktardığı *"Tuhaf (...) hem bu düzene iktidara karşılar, hem onun dilini kullanıyorlar."*[312] sözü, Ece Ayhan'ın dil konusundaki tutumunu açıkça ortaya koyar. Dolayısıyla o, verili dili 'iktidar'ın ve alışılmış algılama biçimin aracı olarak görür; bu nedenle de alışılagelen dili yıkmaya çalışır.

Şair, her şeyden önce dilin şiirde çok önemli bir öğe olduğunu düşünür, insanî sorunları ele almada onun önemli bir işleve sahip bulunduğuna söyler. Çağdaş şiirde dilin öneminin anlaşılmasını ise, gecikmeli de olsa olumlu bir aşama olarak görür ve bunu şöyle ifade eder:

"1982'de bile genç bir şair, 'şiirin bir dil sorunu olduğu konuşuluyor' diyebiliyor. Evet, konuşuluyormuş' Şükür ki konuşuluyor.

[311] Süreya, *Toplu Yazılar I*, YKY, İstanbul, 2000, s. 276.
[312] Ece Ayhan, *Aynalı Denemeler*, YKY, İstanbul, 2001, s. 40.

Diyelim bu da bir basamaktır. Peki 'dil sorunu'na girilmezse 'insansal sorun'a nasıl girilebilir şiirde, ha?"[313]

Ona göre dil, gerçekliklerle sınırlandırılamaz, işte bu noktada dilde birtakım patlamalar olur[314]. Bu nedenle; yani yeni gerçeklikleri ifade etmek için şiirde dilin sınırları zorlanmalıdır. Verili gerçeğe karşı çıkan şair, ister istemez bu gerçekliği yansıtan dile de karşı çıkacak, onu yetersiz bulacak ve kendi gerçeğine uygun bir dil yaratmaya çalışacaktır. Bu bakımdan Ayhan kendi dilinin niteliklerini; "*Benim kurmaya çalıştığım dile, gerçekliği kurcalamak isteyen Gerçekötesi bir dil denebilir belki, tabii denebilirse.*"[315] sözleriyle açıklar. Şiirlerinde ve yazılarında sürekli gerçekleri sorgulayan ve kurcalayan şair, kullanılagelen dili bu nedenle yeterli görmez. Ayhan dil konusundaki sıkıntısını; "*Ben bu 30 harften de sıkılıyorum –şu kadar yıl içinde harflere 1 harf eklemişsek doğallıkla-; yazım işaretleri imlerin de yetmiyor bana, kipler ise hiç yetmiyor.*"[316] tümceleriyle dile getirir. Şair, aynı nedenle; yani gerçeklikleri ifade etmedeki yetersizliğinden ötürü konuşma dilinin de dışına çıkar. Konur Ertop'un "*Seni yazı dilimizin, hatta konuşma dilimizin dışına iten gereksinme nedir?*" sorusuna verdiği şu yanıt, onun nasıl bir dil istediğini, dili ne denli zorladığını ve kullanılan dilden neden uzaklaştığını açıklaması bakımından önemlidir:

"*Gündelik konuşma dili çok dar bir sözlüğe dayanıyor. Bolluklu sınıflar bile sınırlı sayıda sözcük kullanır. (...) Ben bu genel geçer olgunun sıkıntısını yaşıyorum.*"[317]

Aslında onun dili bozmasının; yeni bir dil arayışının ardında - dilin yetersizliğine bağlı olarak- alışılmış algılama ve ifade biçimini yıkmak ve bunları aşarak yeni bir dil yaratmak isteği yatar. Çünkü yaşamda adı daha konmamış yığınla olayı anlatabilmek için söz-

[313] Ayhan, *Dipyazılar*, YKY, İstanbul, 1996, s. 46.
[314] Ayhan, *a.g.e.*, s. 101.
[315] Ayhan, *Aynalı Denemeler*, YKY, İstanbul, 2001, s. 33.
[316] Ayhan, *Dipyazılar*, YKY, İstanbul, 1996, s. 49.
[317] Ayhan, *a.g.e.*, s. 77.

lüğünü genişletmesi gerektir[318]. Bu gereksinimi, "*Kısacası yepyeni bir dilbilgisi ve yepyeni bir sözdizimi zorunlu*"[319] sözleriyle belirtir.

Başta da belirttiğimiz gibi, Ece Ayhan'ın dili bozma çabasında, otoriteye; onun dikte ettirdiği gerçek anlayışına, düşünme ve algılama biçimine, şiir tarzına karşı çıkmak vardır. Kendisi bunu "*... verili, verilmiş dil'i de (...) benimsemeyişim, ona karşı kendi şiirimi oluşturmaya girişişim bu yüzdendir her hâlde. Temelde kuşku duyuyordum insan ilişkilerinin bu toplumda (dilde de) göründüğü gösterildiği gibi olmadığı üzere...*"[320] tümceleriyle vurgular. Çünkü ona göre iktidara yalnızca "*Düşünsel yönden karşı olmak yetmez. Onun dilini de...*"[321] kullanmamak gerekir. Bu doğrultuda Ayhan, İkinci Yeni'yi Türk şiirinde algılamaları, imgelemi, dili değiştiren ve otoriteye karşı çıkan 'Atonal bir devrim' olarak niteler[322], bu şiirin yeni bir dil bilgisi ve yeni bir söz dizimiyle kuşandığını söyler[323].

Bütün bunlar, Ece Ayhan'ın, şiirde, alışılagelen gerçek anlayışına, algılama ve düşünme biçimine aykırı geldiği ve gerçeklikleri anlatmaya yetmediği için dilin kalıplarını zorladığını, yıktığını ve yeni bir şiir dili yaratmak istediğini göstermektedir. Onun savunduğu ve şiirlerinde denediği, verili dilin dışında 'yeni bir dil'dir. Ancak yarattığı yeni dilin, anlamdan yoksun olduğu kesinlikle söylenemez. Çünkü o, yeni bir dili sırf bir 'dil oyunu' yapmak için aramaz; alışılagelen dil'i yıktığı doğrudur; ancak yıktığı dilin yerine kendine özgü bir anlam yapısı olan 'yeni bir dil' koymayı başarmıştır. Kullandığı dille anlamı ortadan kaldırmaz. Onun şiirinde dil bozulmuştur ama; tarihe, mitolojiye, dine göndermelerle yüklü kavram ve sözcüklerin üstündeki perde aralanabilirse şiirilerinde derin bir anlamın var olduğu görülecektir. Önemli olan 'ters yazılan bu şiir dili'ni, kendi önerdiği üzre ayna tutarak okumayı denemektir.

---

[318] Ayhan, *a.g.e.*, s. 77.
[319] Ayhan, *Sivil Denemeler Kara*, YKY, İstanbul, 2001, s. 9.
[320] Ayhan, *Yalnız Kardeşçe*, Evrim Sanat Yay., İstanbul, 1984, s. 77.
[321] Ayhan, *Şiirin Bir Altın Çağı*, YKY, İstanbul, 1993, s. 150.
[322] Ayhan, *Dipyazılar*, YKY, İstanbul, 1996, s. 84.
[323] Ayhan, *Şiirin Bir Altın çağı*, YKY, İstanbul, 1993, s. 16.

Sezai Karakoç, yazılarında şiir dili üzerinde çok fazla durmaz. Ancak birkaç yazısında, o da tümce aralarında dil konusuna değinir. Satır aralarındaki tümcelerinden anlaşıldığı kadarıyla, o da diğer İkinci Yeni şairleri gibi şiir dilinin doğal dilden farklı, dil içinde bir dil olduğunu düşünür. Şu satırlarda bu düşünce şöyle ifade edilir:

"Şiirin bağlı olduğu, Pavlov'un diliyle, şartlandığı önemli bir kurum da dildir.Şiir bir bakıma dil içinde dil, daha başka özel bir dil yaratmaya yönelen sanat işinin adıdır. Öyleyse dilin, özel dili çevreleyen ve ona malzeme veren genel dilin önemi açık. Ve şiirin ona bağlılığı."[324]

Bu tümcelerden anlaşıldığına göre Karakoç, şiir dilinin ortak dilden çıktığı düşüncesindedir; ancak bu, ortak dilden farkli bir dildir. Buna karşılık, şiir dilinin kaynağı olan ortak dil, ona göre önemlidir ve bir biçimde şiir dili bu genel dile bağlıdır.

Şair, şiirin kendine özgü bir dili olduğunu, şiirde sözcüklerin genel kullanımlarından çıkmasıyla da açıklar. Karakoç'a göre, *"Bir şiirin içindeki kelimeler, artık bildiğimiz, mücerret kelimeler değil, 'şiirin kelimeleri' dir. Şirin içinde yeni bir varlığın şartlarıyla vardır onlar. (...) Artık söz konusu olan lûgat kelimeleri değil, şiir kelimeleri, hattâ, hattâ falan veya filân şairin kelimeleridir."*[325].

Bu satırlar bile şairin, şiirin genel dilden kaynaklanan; ancak ondan ayrı, kendine özgü bir dili olması gerektiği düşüncesini savunduğunu göstermektedir. Dolayısıyla Karakoç da şiir dilinin kendine özgülüğü konusunda aşağı yukarı diğer İkinci yeni şairleriyle aynı görüşü paylaşır. Ancak dili bozmada, ne İlhan Berk ne de Ece Ayhan denli uca gitmiştir. Şiirleri okunduğunda akıl dışını yokladığı görülmekle beraber, anlamı silmeye dek varan bir deformasyona başvurmadığı görülecektir. Zaten o, son kertede şiiri hiçbir zaman yalnızca bir dil oyunu olarak görmez; üstelik evrene ve topluma yönelik birtakım mesajları da olduğundan yalnızca kendi-

[324] Karakoç, "Yeni Türk şiirinin Yönü I", *Şiir Sanatı*, S.1, 15 Ocak 1955.
[325] Karakoç, "Şiirde Form", *Edebiyat Yazıları I*, Diriliş Yay., İstanbul, 1988, s. 79-80.

sinin anlayabileceği, ya da kendisinin kurduğu, yaşamdan kopuk 'yapay bir dil' kullanma yolunu da seçmez. Asıl amacı dili bozmak da değil; Garip'le birlikte şairânelikten kopan dili, yeniden şiire özgü kılmaktır.

Bütün bu veriler, değişik ölçülerde de olsa İkinci Yeni şairlerinin alışılagelen şiir dilinin değişmesi, sınırlarının genişlemesi düşüncesinde olduğunu göstermektedir. Şiirlerine bakıldığında da bu apaçık biçimde görülecektir.

B. 2. Şiirde Anlam, Açıklık ve Kapalılık

Şiirde anlam, açıklık ve kapalılık, gerçek karşısındaki tavra bağlı olarak, şiirde akıl-mantık ve dil konusuyla yakından ilgilidir. Eğer şair, yalnızca duyusal gerçeği kabul ediyor, metafizik gerçeği yadsıyorsa doğal olarak yalnızca duyusal gerçekliği yansıtmayı amaçlayacak ve sonuçta da akıl ve mantığın kavrayabileceği bir anlam ve açıklıktan yana olacaktır. Tersi durumda ise, metafizik bir anlama ulaşmaya çalışacak, aklın yerine sezgiyi, açıklığın yerine de kapalılığı koyacaktır. İlk seçenekte iletme, bildirme, ikincisinde duyurma ve sezdirme öne çıkacaktır.

Şiirde anlam ve şiirin açıklığı, kapalılığı gibi konular, çağlar boyunca şiirin tartışılagelen başlıca konularından biridir. Örneğin Arap dilcilerinden İshak b. İbrahim şairi "diğer insanlar tarafından hissedilemeyen mânâ derinliklerini hissedip onları anlatan kişi" diye tanımlarken, sıradan insanlarca duyulamayan, fizik ötesi gerçeğin anlamını duyabilme ve anlatabilme yeteneğini öne çıkarmakta; bir anlamda metafizik gerçeğe bağlı bir anlam tanımı yapmaktadır. Mevlâna'nın *Mesnevî*'sindeki şu dizelerde de metafizik gerçeğe bağlı bir anlam tanımından yola çıkılarak şiirde biçimin değil, özün, anlamın önemli olduğu vurgulanmıştır:

"*Bu mesnevî bir mânâdır yoksa feûlün, fâilât değil*", "*Şekle aldananlar mücevherlere bürünmüşler, Mânâya değer verenler ise mânâ denizini bulmuşlardır*"

Ancak bu dizelerde kastedilen anlam da, beş duyu ile kavranabilen anlam değil, kalp ile sezilebilen veya duyumsanabilen bir anlamdır. Metafizik anlam, duyusal organlarla kavranılmaz; bu nedenle şairin beş duyu organlarının dışında bir sezgisel yeteneğe sahip olması gerekir. Bu durumda şair, sezgileriyle 'bilinmeyen'le temas edebilmektedir. O hâlde şiirle 'bilinmezlik' arasında bir bağ vardır. Bu nedenle şiir, tasavvuf edebiyatında "tercümanü'l-gayb (bilinmezliğin tercümanı)", "lisanü'l-gayb (bilinmezliğin dili)"dir. Bilinmez, kendiliğinden örtük/kapalı ve o denli de anlatılmazdır. O hâlde şair, anlatılmazla karşı karşıyadır. Üstelik anlatılmazı anlatmak için elinde yalnızca bu evrene ait sözcükler bulunur. İşte bu nedenle çoğu şair dilin yetersizliğinden şikâyet eder. Mevlâna; "*Nedir ki harf? Üzüm bağının çitten duvarı/Harfi, sesi, sözü artık birbirine vurup parçalayayım da/ Seninle bu üçü olmaksızın konuşayım, ah*" der, Orhan Veli, "*Bilmezdim şarkıların bu kadar güzel/Kelimelerinse kifayetsiz olduğunu/Bu derde düşmeden önce*" diye sızlanır. Böyle bir durumda şair, zorunlu olarak sözcüklerle oynar; sözcüklerin evrendeki nesnelerle, eylemlerle, olgularla bağlarını koparır. Kısacası beş duyu mantığını alt-üst eder. Kimilerine göre bu, şiirde kapalılıktır, anlamsızlıktır. Divan şiirinin kapalılığı, bağlandığı mistik düşünce nedeniyledir. Dolayısıyla bu mistik düşüncenin gerçek ve anlam anlayışını kavramadan, bu tür şiirlere anlamsız deyip geçivermek doğru değildir. Ayrıca anlam, açıklık-kapalılık bu şiirin de ana sorunudur. Mahmut Erol Kılıç'ın *Sûfî ve Şiir* (2004) adlı yapıtında bu konulara genel olarak değinilmiştir. Kısacası bu tür poetik konular, edebiyatımızda Tanzimat'tan sonra tartışılmaya başlanmış değildir.

Tanzimat, fiziğin metafiziğe, somutun soyuta, aklın kalbe her alanda üstün geldiği bir dönemin başlangıcı ve metafizik dünyadan duyusal dünyaya, soyuttan somuta dönüştür. Sürekli metafizik ve soyut dünya ile haşır neşir olan Osmanlı sanatçıları, bilimsel ilerlemelerin şaşırtıcı sonuçlarını görünce ihmal ettikleri duyusal/somut

gerçekliğin farkına vararak irkilir ve o heyecanla ya da büyük bir açlıkla -bu kez onlar da tek yönlü olarak- dört elle nesnel/somut gerçekliğe sarılıp, soyutluğa saldırırlar. Divan şiirine yapılan eleştirilerin arkasında da hep bu tavır vardır. Şinasi'den başlayarak Cumhuriyet'ten sonraki Garip'e değin Türk şiirinde bu felsefenin egemenliği göze çarpar. Pozitivist felsefenin arkında gelişen bu poetik çizgi, şiirde iletiyi, düşünceyi, bildirmeyi, anlatmayı öne alan, İlhan Berk'in deyişiyle 'söze dayalı' bir şiirdir. Bu şiir, duyusal gerçekle sınırlı, duyularla kavranabildiği ve duyusal dille yazıldığı için anlamlı ve açık bir şiir olarak kabul edilir. Ancak Ahmet Haşim, *Piyale* adlı şiir kitabının önüne koyduğu "Şiir Hakkında Bazı Mülâhazalar" başlıklı yazısıyla, şiirde anlam, açıklık ve kapalılık konusunu alışılmışın dışında ele alarak Türk edebiyatındaki egemen poetikaya karşı çıkar. Nitekim İlhan Berk de Türk şiirinde Haşim'e gelinceye kadarki egemen çizgiyi şu tümceleriyle özetler:

"*Tanzimat'tan bu yana Ahmet Haşim'i, hem de yalnız onu, bir yana bırakırsak, şiir bizde duyuran, sezdiren değil de, hep anlatan bir sanat olarak düşünülegelmiştir.*"[326]

Haşim, bu egemen çizgiden bir sapmadır. Haşim, her şeyden önce şiirde anlam arayanlara "*Âsâr-ı sanatta vuzuh ve mana arayanlar nâehillerdir.*"[327] sözleriyle karşı çıkar. Ona göre şair, "hakikat habercisi, kanun koyucu ya da hatip" değildir, şiir ise "âdi idrak"le kavranamaz. Âdi idrak, bir şeyi yalnızca duyu organlarıyla ve özüne inmeden tanımaktır; oysa bir görüşe göre âdi idrakin sınırları dışında ancak sezgiyle kavranabilen gerçekler de vardır. Bu noktada Haşim, dolaylı olarak şairin/şiirin bilinemezle, anlatılamazla kopan bağlarını –din dışı alanda da olsa- yeniden kurar; Türk şiirinde Tanzimat'tan sonra yadsınan gizem dünyası, Haşim'le birlikte yeniden şiirin ana niteliği olur. Bundan sonra şiirle düzyazı birbirinden ayrıştırılır: Düzyazı aklın diliyle yazılır, bildirir, anlatır,

[326] İlhan Berk, *Kanatlı At*, YKY, İstanbul, 1994, s. 25.
[327] M. Orhan Okay, *Poetika Dersleri*, Hece Yay., Ankara, 2004, s. 104.

açıklar, düşünceye dayalıdır. Şiir ise kalbin dilidir, duyurur, sezdirir. Şiirin ve şairin bilinemezle olan bağı kurulunca, doğal olarak şiirde duyusal organlarla kavranan bir anlamdan söz edilemez; âdi idrakin dışında bir anlamdan söz edilebilir ki, bu tür anlam, âdi idrake kapalı gelir. Dolayısıyla Haşim, şiirde yalnızca bildirme, iletme ve anlatmaya dayalı, âdi idrakle kolayca kavranabilen bir anlamı gerekli bulmaz. Onun amaçladığı sezgiyle kavranabilen esrarengiz bir anlamdır ya da yorumlardır; tek anlamdan değil çok anlamdan yanadır. Böylece Haşim'le beraber Türk şiirindeki egemen poetik çizgiden bir sapma olur; soyuta, gizeme kapanan kapılar yeniden açılır. Artık anlaşılmak, bilgilendirmek şairin asıl kaygısı olmaktan çıkmıştır. Haşim'den sonra gelen Nazım Hikmet'le, onu izleyen Toplumcu Gerçekçiler ve Garip Hareketi ise, Tanzimat'tan beri süregelen egemen çizgiyi, söze dayalı şiiri farklı ölçülerde de olsa sürdürürler.

1954'ten sonra ilk örneklerini vermeye başlayan İkinci Yeni ile Türk şiiri, alışılagelen anlam anlayışı bakımından büyük bir sarsıntıya uğrar. Toplumcu Gerçekçilerin ve Garip şairlerinin anlaşılır, Türkçenin söz dizimine uygun yalın dili (akıl dili) bir anda alt-üst edilmiş; dolayısıyla anlaşılamayan, kapalı, soyut, hatta kimilerince 'anlamsız' şiirler yazılmaya başlanmıştır. Bu bakımdan İkinci Yeni'nin Türk şiirinde yaptığı en büyük değişiklik, anlam anlayışında olmuştur denilebilir. Nitekim Berk çeşitli yazı ve söyleşilerinde İkinci Yeni'nin bu yönü üzerinde "*Ama anlam asıl II. Yeni'nin bir sorunu olacaktır. Neredeyse poetikasını onun üzerine kuran II. Yeni'nin kapalı bir şiir olması da anlam konusunu boyuna gündeme getircektir.*"[328], "*İkinci Yeni'nin kendinden önceki şiirden büyük ayrılığı anlam anlayışındadır.*"[329], "*Kapalı bir şiirdir İkinci Yeni*"[330], "*İkinci Yeni'nin kendinden önceki şiir anlama dayanan bir şiirdir. İkinci Yeni ise bu anlama karşıdır.*"[331], "*... ilk okunuşta an-*

[328] Berk, *Poetika*, YKY, İstanbul 2001, s. 60.
[329] Berk, *Şairin Toprağı*, Simavi Yay., İstanbul, 1992, s. 100.
[330] Berk, *a.g.e.*, s. 113.
[331] Berk, *a.g.e.*, s. 95.

laşılan şiire İkinci Yeni karşıdır."[332], "*...hemen hemen bir şey anlatmaz İkinci Yeni. Duyurur, salt kendisinden önceki şiir gibi, belli bir konuyu, düşünceyi işlemez.*"[333], "*İkinci Yeni, yine anlatılmayan şiirden yanadır.*"[334] vb. sözlerle ısrarla durur. Berk'in saptamaları, anlam, açıklık ve kapalılık sorununun İkinci Yeni'nin poetik temelinde ilk sırayı tuttuğunu göstermektedir. Bunun üzerine, şiirde anlam, açıklık-kapalılık gibi konular, İkinci Yeni'nin doğuşu sırasında en çok tartışılan konular olmuştur. Nitekim Hüseyin Cöntürk'ün 1958'de *Pazar Postası* gazetesinde yayımladığı bir yazısı da o yıllarda anlam konusunun ne denli önemli olduğuna işaret eder:

"*Bir iki yıl oluyor ki 'anlam' en çok konuşulan konulardan biri oldu. Hele 'anlamsız' şiir, günümüzün eni konu en önde gelen konusu*"[335]

Gerçekten de vereceğimiz birkaç örnek, İkinci Yeni ile beraber şiirde anlam, açıklık-kapalılık tartışmalarının alevlendiğini, bu şiirlerin daha başta anlamsızlık veya anlaşılmazlıkla nitelendirildiğini göstermektedir. Örneğin Ümit Ölmez "Tilcik ya da Anlamsız Yenilik"[336] başlıklı yazısında İkinci Yeni'yi anlamsızlığa kaçmakla suçlar. Ahmet Köksal, "Şiir Anlamdan Kaçıyor mu"[337] başlıklı yazısında Muzaffer Erdost'un "Bir Şey Söylemeyen Şiir"[338] başlıklı yazısındaki düşünceleri eleştirirken, "*şiirin anlamdan kaçan bir kelime oyunu*" olmadığını, "*Duygu ve düşüncenin dışında kalarak bir şey anlatmıyacak şiirin insan dışı, dolayısile edebiyat dışı bir uğraş olmaktan kurtulamıyacağı böylece pek ömürsüz bir deneme olmaktan öteye geçemiyeceğini sanıyoruz.*" diyerek, İkinci Yeni'yi anlaşılmazlıkla suçlar. Bir başka yazar, Mehmet Salihoğlu ise, "*Hele bilinç-altının belli belirsiz yankılarını, tükenmez bir hazine*

[332] Berk, *a.g.e.*, s. 99.
[333] Berk, *a.g.e.*, s. 114.
[334] Berk, *a.g.e.*, s. 113.
[335] Hüseyin Cöntürk, "Anlam Üstüne Genel Sunu", *Pazar Postası*, S.38, 21 Eylül 1958.
[336] *Pazar Postası*, S.13, 24 Mart 1957.
[337] Ahmet Köksal, "Şiir Anlamdan Kaçıyor mu", *Şairler Yaprağı*, S. 30, Şubat 1957.
[338] Muzaffer Erdost, "Bir Şey Söylemeyen Şiir", *Pazar Postası*, S. 52, 23 Aralık 1956.

sanmak ve gerçek-üstü şiir yazıyorum diye, dil kurallarını itecek derecede anlama sırt çevirmek de, yenilik 'manisi' diyebileceğimiz köksüz, yaşantısız bir yol gibi geliyor bize."[339] sözleriyle eleştirileri sürdürür. Memet Fuat "Yeni şiiri Anlamak"[340], "Kapalı Şiirin Açılışı"[341] gibi yazılarıyla bu tartışma katılır. İkinci Yeni'ye yönelik 'anlamsızlık' suçlamaları 1960'lı yıllarda da sürmüştür. Örneğin Fahir Aksoy'un *Yeditepe* dergisinde açtığı "İkinci Yeni ve Eleştirmeciler" başlıklı soruşturmasına yanıt veren Necati Cumalı, şu sözleriyle İkinci Yeni'yi yerden yere vurur:

"*Bunların her sözü bir dizi içinde başlayıp bitiyor. Şiirlerindeki her dizinin kendinden önce, kendinden sonra gelen öbür dizilerle hiçbir ilişiği, hiçbir bağlantısı yok. Hayatı, konuşma dilini bıraktılar. Şiir dilinden dem vuruyorlar. Söyledikleri anlaşılmaz, kuş dili cinsinden bir şey.*"[342]

Aynı soruşturmaya yanıt veren Hikmet Dizdaroğlu ise, şu eleştirilerde bulunmaktadır:

"*İkinci Yeni, yarım doğmuş bir çocuktu. Ona gerçekten bağlı olanlar bulunduğu gibi, güçsüzlüklerini anlamsızlık perdesi arkasına saklayarak, saçmaları cevher diye sunmak isteyenler de vardı.*"[343]

Bu eleştiri örneklerini uzatmak mümkün. Ancak, örnekler de gösteriyor ki, İkinci Yeni'nin en çok tartışılan yönlerinden biri anlam ve açıklık-kapalılık konusundaki tavrıdır. Daha önce de değindiğimiz gibi bu şiir hareketi en önemli değişimi şiir dilini bozarak yapmış; dildeki bu büyük sarsıntı, alışılagelen anlam anlayışına da ters gelmiş ve sonuçta eleştiriler, dil deformasyonu, anlam, açıklık ve kapalılık, toplumdan ve okurdan kopukluk gibi konular üzerinde yoğunlaşmıştır. Kuşkusuz bu tartışmaların doğmasına yalnızca yazılan şiirler neden olmamış, kimi İkinci Yeni şairlerinin anlam, açıklık-kapalılık konusunda yazdıkları da bu tartışmaların çıkmasına yol açmıştır.

---

339 Mehmet Salihoğlu, "Şiirde Moda ve Yenilik", *Türk Dili*, S. 64, 10 Ocak 1957.
340 Memet Fuat, *İkinci Yeni Tartışması*, Adam Yay., İstanbul, 2000, s. 25.
341 Memet Fuat, *a.g.e.*, s. 88.
342 "İkinci Yeni ve Eleştirmeciler" (Yanıt veren: Necati Cumalı), *Yeditepe*, S. 19, 1960.
343 "İkinci Yeni ve Eleştirmeciler" (Yanıt veren: Hikmet Dizdaroğlu), *Yeditepe*, S. 22, 1960.

İkinci Yeni şairleri içinde anlam, açıklık ve kapalılık konuları üzerinde en çok duran İlhan Berk'tir. Şair, kendisinin de sıkça vurguladığı gibi İkinci Yeni evresine geçmeden; yani bu tarz şiirin ilk örneklerinden saydığı "Saint Antoine'ın Güvercinleri" (*Yenilik*, Şubat 1954)'ni yazmadan önce (*Güneşi Yakanların Selâmı* 1935, *İstanbul* 1947, *Günaydın Yeryüzü* 1952, *Türkiye Şarkısı* 1953 ve *Köroğlu* 1955 evresinde) egemen poetikanın izini sürer: Nazım Hikmet'in açtığı Toplumcu Gerçekçi yolda iletiye, düşünceye, anlama dayalı bir şiir yazar. Kendi deyişiyle gırtlağına kadar söze, anlama boğulduğu bir dönemin şiiridir bu. Ancak Berk, 1954'ten sonra egemen poetik çizgiden ayrılır. Ayrılığın en önemli belirtisi, şiirin anlamı ve dili konusunda kendini gösterir. İlhan Berk'te anlam artık şiirin ana sorunudur. "*Gücünü anlamdan alan şiirden...*"[344] soğumuştur, "*Anlama bağlı, ilk ağızda da anlaşılan şiirden daha da sıtkı...*"[345] sıyrılmıştır. Şairin "*Anlama gelince: Doğrusu asıl savaşım onun üzerine toplanmıştır benim.*"[346], "*Anlam sorunsalı benim bütün yaşamımı kapsamıştır.*"[347], "*Anlam hep sorun oldu bende.*"[348] vb. sözlerinden de anlaşılacağı gibi 'anlam', Berk'in poetikasının odağında yer alır. Şairin anlam karşısındaki tavrı nasıldır? Bu soruya çok açık yanıt verir Berk: Artık anlama dayalı, okununca anlaşılıveren şiire kesinlikle karşıdır, düşüncesini de şu tümcelerinde belirtir:

"*Nedendir bilmiyorum, ben anlamı şiire pek yatkın bulmam. Kimi kitaplarımda onu düşman bile bilmişimdir. Anlam, sanki benim üvey evlâdımdır. Ama şunu da söyleyeyim; bir şiir şiirse anlamlıdır.*

Galile Denizi, Çivi Yazısı, Otağ, Mısırkalyoniğne benim anlamı en çok sorun yaptığım kitaplarımmış gibi gelir bana."[349]

Ona göre, anlama her şeydir gözüyle bakmamalıdır, insanın anlamla ilgisi dolaylıdır, şairin tek amacı anlam olmamalıdır; çünkü

[344] İlhan Berk, *Kült Kitap*, YKY, İstanbul 1998, s. 36.
[345] Berk, *a.g.e.*, s. 369.
[346] Berk, *Kanatlı At*, YKY, İstanbul 1994, s. 73.
[347] Berk, *a.g.e.*, s. 69.
[348] Berk, *Ben İlhan Berk'in Defteriyim*, Alkım Yay., İstanbul 2004, s. 80.
[349] Berk, *Kanatlı At*, YKY, İstanbul 1994, s. 73.

"*Büyük bir şiir hiç mi hiç anlam kokmaz, yoksa da dolaylı kokar.*"[350]. Kısacası şiir anlam üzerine kurulmaz[351], gerçek şiire anlam aşıldığında ulaşılır[352]. Bu sözler, İlhan Berk'in anlama sırtını döndüğünü göstermeye yeter. Nitekim şair, *Galile Denizi*'nden itibaren şiirde anlamı aşmayı; hatta olabildiğince silmeyi amaçlar. Şair, neden anlama, anlaşılıvermeye, açıklığa karşıdır? Bu sorunun yanıtını ise şu tümcelerinde buluyoruz:

"*Sıkıcıdır anlam, insanı dondurur, elden ayaktan eder.*"[353], "*Böndür anlam. Her şeyi onun yarattığı sanılır. Akılcıdır anlam. Akılsa zehirdir.*"[354], "*Açıklıkta, anlamda binlerce şeyin yittiğini düşünüyorum ben.*"[355], "*Çünkü anlam coşkuya yer vermez.*"[356]

Bu tümceler, Berk'in anlama neden bu denli karşı çıktığını tam açıklamıyor; ama şairin anlamın coşkuyu ve duygusal etkiyi yok ettiğini düşündüğü açık. Ancak Berk'in bu tümceleri arasında anlamla akıl arasında bir bağ kurması dikkati çekici. Şair, akılla bağından dolayı anlama karşı çıkıyor; çünkü akıl bir zehirdir. Bu noktada Berk'in anlam konusundaki poetik kaynağını yakalıyabiliyoruz: Akla, aklın çalışma düzenine karşı çıkan Gerçeküstücülük. O hâlde Berk'in anlama karşı çıkmasının ardında, Gerçeküstücülerin akla, bilince, aklın çalışma düzenine başkaldırı yatmaktadır denilebilir. Buna göre şiir, akılla, aklın çalışma düzeni ile; dolayısıyla anlamla, anlatmakla yan yana gelemez. Şair, bu düşünceyi izleyerek şiir ile düzyazı arasındaki ayırıma varır. Ayırımdaki ana ölçütleri ise, akıl, anlam ve açıklıktır. Ona göre düzyazı akla, anlama, düşünceye, anlatmaya, açıklamaya ve bildirmeye dayanır. Berk, çoğu yazısında anlamın, anlatmanın, açıklamanın, bildirmenin düzyazıya özgü olduğunu söyler ve İkinci Yeni'nin ana ilkelerinden birinin de bu olduğunun altını çizer:

---

[350] Berk, *Ben İlhan Berk'in Defteriyim*, Alkım Yay., İstanbul 2004, s. 110.
[351] Berk, *Kült Kitap*, YKY, İstanbul, 1998, s. 36.
[352] Feridun Andaç, *İlhan Berk'le Şiirin Anayurdunda*, Dünya, İstanbul, 2004, s. 79.
[353] Berk, *Ben İlhan Berk'in Defteriyim*, Alkım Yay., İstanbul 2004, s. 69.
[354] Berk, *a.g.e.*, s. 110.
[355] Berk, *Ben İlhan Berk'in Defteriyim*, Alkım Yay., İstanbul 2004., s. 15.
[356] Berk, *Şairin Toprağı*, Simavi Yay., İstanbul 1992, s. 110.

"İkinci Yeni dediğimiz şiiri yeni yapan ilkelerin başında anlamın şiirden çok nesre vergi olduğudur."[357], *"Aslında anlam, nesre özgüdür. Onun için nesirden beklediğimizi şiirde aramayı hiç ama hiç anlamıyorum. Bence nesir ile şiiri biribirinden ayıran en belli ilke anlamdır."*[358] *"Anlam daha çok düzyazıya aittir. Batıda anlamın şiirle olan bağı çoktan kopmuştur."*[359], *"Anlamın alanı düzyazıdır, düzyazıda biz onu daha bir iyi tanırız."*[360], *"Anlamın yeri sadece düzyazıdır. Birçokları bana Galile Denizi'nden bir şey anlamadıklarını söylüyorlar. Bir şey anlamak isteyenler düzyazı okusunlar. Şiir bir şey anlatmaz."*[361], *"Amaç bir şeyler anlatmak olsaydı düzyazının ne kusuru vardı? Bir şey elbette en iyi düzyazıda söylenir."*[362], *"Anlaşılmak için düzyazı yazarlar şairler."*[363]

Bütün bu sözler, İlhan Berk'in düzyazı ile şiiri açık biçimde birbirinden ayırdığını; anlamın, düşüncenin, anlatmanın, iletinin, açıklamanın düzyazıya özgü olduğunu, şiirinse bu ilkelerle yazılmadığını savunduğunu gösterir. Ona göre öykü (narration), betim (description), töresel yahut toplumsal öğüt (prédication morale ou sociale) gibi ilkeler, şiirden çok düzyazıya aittir[364]. Bu noktada bir an durup, şu soruları sormak gerekir: Peki, şiirde anlam hiç mi olmamalıdır ya da şiirde anlamın yerini ne alacaktır? Evet, şiir anlatmamalı, açıklamamalıdır; ama bunların yerine ne yapmalıdır? Gerçek şiirde amaç bir şey bildirmek veya anlatmak değilse nedir? Berk, ilk soruya açık yanıt vermez. Ancak *"Şu demek bu: Anlamı hemen hemen düzyazıya özgü bilmek. Öte yandan bu, şiirin anlamla olan bağını silmek de değildir; şiiri anlam üzerine kurmamaktır. Şiiri salt anlamın yapmadığını söylemek. Bu, hele İkinci yeni an-*

[357] Berk, *Kanatlı At*, YKY, İstanbul 1994, s. 8.
[358] Berk, *El Yazılarına Vuruyor Güneş*, YKY, İstanbul 1992, s. 42.
[359] "İlhan Berk'le Konuştum" (Konuşan: Erdal Öz), *a dergisi*, S. 10, Şubat 1957.
[360] Berk, *Kanatlı At*, YKY, İstanbul, 1994, s. 79.
[361] "İlhan Berk'le Bir Konuşma", *Yeditepe*, S. 163, 15 Eylül 1958.
[362] Berk, "Şiire Bakmak", *Varlık*, S. 523, 1 Nisan 1960.
[363] Berk, *Kült Kitap*, YKY, İstanbul, 1998, s. 369.
[364] Berk, "Bir Dâvâ Üstüne İki Ayrı Görüş", *Varlık*, S. 520, 15 Şubat 1960.

lamsızdır, anlamına hiç gelmez. Anlamı şiirin birçok ilkelerinden biri bilmek, şiirin bir ona bağlı olduğunu, onsuz olmayacağını söylememektir."[365], "*Şiir bir şey anlatmaz demek, anlamı yoktur, anlamsızdır demek değildir. Anlamla yola çıkılmaz demektir.*"[366] tümceleri bu soruları yanıtlamada bize yardımcı olabilir. Buradan anlaşıldığına göre Berk, şiirin büsbütün anlamsız olmasından yana değildir; karşı çıktığı, şiirin asıl amacının anlam olmadığı, anlamın da diğer şiirsel ilkelerden biri olduğudur. Hatta o, "*Bana göre bir şiir iyiyse o şiir anlamlıdır.*"[367], "*Anlam, bir bakıma benim için güzelliğin yaratılmasından başka bir şey değildir. Bir şiir, bir köğük güzelse anlamlıdır.*"[368], "*Şiirde anlam değil, anlatmak değil güzellik yaratmak önemlidir. Güzellik bir şey anlatmaz çünkü.*"[369] gibi sözleriyle şiirde anlamın güzelliğe yapışık olduğunu belirtir ya da şiirde anlam değil, bir güzellik yaratmak önemlidir demeye getirir.

Berk, açıkça söylemese de anlamı ikiye ayırmaktadır. En azından şu tümcelerden böyle bir ayırım yapmak istediği bellidir:

"*Anlama gelince, şimdiye değin anlamın yalnız bir yönü biliniyordu bizde: Usa bağlı anlam.*"[370]

Bu tümcelerden anlaşıldığına göre şair, iki çeşit anlamın varlığını benimsiyor. Bunlardan biri 'usa bağlı anlam'; düzyazıdaki anlam da bu olmalı. Bir başka yazısında da "*Şiirin ise böyle bir kuralı yoktur.Hele anlama, **düzyazıdan anladığımız anlama**, hiç mi hiç bağlı değildir.*"[371] tümcesinde yukarıdakine benzer bir ayırım sezilmektedir. Buradan çıkarılacak sonuç şudur: İlhan Berk, şiirde anlama karşı değil, düzyazıya özgü olan 'ussal anlam'a karşıdır, yalnızca aklın verileriyle kavranan anlamı yadsır. Kendisi açıkça söylemese de, 'ussal anlam'ın karşısına büyük olasılıkla ancak duyula-

[365] Berk, *Şairin Toprağı*, Simavi Yay., İstanbul 1992, s. 100.
[366] Berk, *Poetika*, YKY, İstanbul 2001, s. 61.
[367] Berk, *Kanatlı At*, YKY, İstanbul, 1994, s. 102.
[368] Berk, *Şairin Toprağı*, Simavi Yay., İstanbul 1992, s. 126.
[369] "İlhan Berk'le Bir Konuşma", *Yeditepe*, S. 163, 15 Eylül 1958.
[370] Berk, *Kanatlı At*, YKY, İstanbul, 1994, s. 8.
[371] Berk, *El Yazılarına Vuruyor Güneş*, YKY, İstanbul 1992, s. 38.

bilen, sezgiyle kavranabilen bir anlamı koymaktadır. Bunu ise şiir anlatmaz, duyurur, sezdirir gibi tümcelerinden çıkarabiliyoruz; örneğin "*Bunun için de şiir ne demek istiyor? demek yerine, nedir bizde uyandırdığı duygu diye bakmak, daha doğru olur.*"[372] sözleriyle, şiirde anlamı değil 'uyandırdığı duygu'yu öne aldığı açıktır. Böylece yukarıda sorduğumuz sorulardan birinin daha yanıtı verilir: Şiir, anlatmaz, açıklamaz, bildirmez; ama duyurur, sezdirir. Şu tümceleri Berk'in bu düşüncede olduğunu göstermektedir:

"*İyi bir şiir, bir şey anlatmaktan çok, bir şey sezdirir.*"[373], "*Ya da ben anlatan şiirden çok, duyuran şiire, şiir diye ona bakagelmiştim.*"[374], "*Anlamak her şey değildir. (...) anlaşılan şiir, şiir değildir diyeceğim neredeyse. Duymanın yerine, anlamakta nelerin gittiğini biliyor musun? (...) ... hem şiir duyurur, anlatmaz, anlamak için okunacak yığınla şey var, yetmez mi onlar?*"[375], "*Sanki anlatmaktan kaçar iyi şiir, duyurmak ister...*"[376], "*Anlatmaz, duyurur. Şiirde anlam dediğimiz de bu duyduğumuzdur.*"[377]

Bu sözlerden çıkan sonuç şudur: Şiir bir şey anlatmaz, bildirmez, açıklamaz; bunlar düzyazıya özgüdür. İyi şiir, sezdirir, duyurur; şiirin duyurduğuyla yetinmek gerekir[378]. Şiir, anlatmamalı, açıklamamalı; aksine duyurmalı, sezdirmeli denildiğinde; zorunlu olarak kapalılık, gizemlilik, belirsizlik öğeleri de beraberinde geliyor. İlhan Berk, daha önceki söylediklerinden de anlaşılacağı gibi, şiirde kapalılıktan yanadır. Bu düşüncesini "*Ben kapalılıktan yanayım, çünkü açıklıkta bir kazanç görmem. Açıklıkta pek çok şey yitebilir.*"[379] tümceleriyle belirtir. Onun, "*Konuşmayan, bir şey söylemeyen: Sessiz dil.*"[380] biçimindeki sözlerinden de kapalı bir şiirin

[372] Berk, *Şairin Toprağı*, Simavi Yay., İstanbul, 1992, s. 101.
[373] Berk, *a.g.e.*, s. 134-135.
[374] Berk, *a.g.e.*, s. 89.
[375] Berk, *Kanatlı At*, YKY, İstanbul, 1994, s. 28.
[376] Berk, *a.g.e.*, s. 48.
[377] Berk, *Poetika*, YKY, İstanbul 2001, s. 57.
[378] Berk, *Şairin Toprağı*, YKY, İstanbul, s. 66, 135.
[379] Berk, *Kanatlı At*, YKY, İstanbul, 1994, s. 102.
[380] Berk, *Logos*, YKY, İstanbul, 2001, s. 18.

peşinde olduğu anlaşılmaktadır. Kuşkusuz kapalı şiir anlayışında etkilendiği şair, "*Ben kapalı bir adamım. Bu kapalılığımı bütün hayatımda sezdim. Ahmed Haşim beni bu kapalılığıyla etkiledi.(...) Şiirlerinde bu kapalılık beni çok ilgilendirdi.*"[381] sözlerinde açıkladığı üzere Ahmet Haşim'dir. Ona göre, şiirin kapalılığı her şeyden önce dilinden ileri gelir; çünkü "*Şiir dili kekemedir. Bu yüzden sessizliği sürekli vurgular. Sürgitlik, kesintisizlik düzyazıya özgüdür. Şiir sessizlikle dağılıp parçalanarak yok olur.*"[382] Şiiri kapalı kılan diğer etkenler ise, belli bir konusunun bulunmaması, hiçten doğması ve soyut bir dille yazılmasıdır[383]. Ayrıca imgeler de şiiri kapalı kılar; çünkü "*İmgenin gücü belirsizliğindedir. Belirsizliği kışkırtarak çoğaltarak bir başka belirsiz-belirlilik önermesindedir.*"[384] Bu tümceler, şairin belirsizliği, kapalılığı yeğlediğini göstermektedir. Berk, belirsizliği anlam yoksunluğu gibi anlayanlara da karşı çıkar. Ona göre belirsizlik; yani kapalılık, çok anlamlılık, sınırsızlıktır; üstelik asıl şiir de belirsizlik alanında baş gösterir[385].

İkinci Yeni şairleri, gerek şiirlerinde, gerekse poetik yazılarında kapalılığı, zor anlaşılırlığı savunduklarından özellikle Toplumcu Gerçekçiler tarafından anlaşılmazlıkla, topluma ve insana sırt çevirmekle suçlanmışlardır. Berk ise bu eleştiriye, "*Artık herkes biliyor ki bir şiirin kapalılığı veya zor anlaşılırlığı o şiirin toplumculuğunu gölgeleyen öğeler değildir. En kapalı diyebileceğimiz şairlerden René Char, toplumcu şiirin bir çeşit daniskasını yazmıştır bence.*"[386] sözleriyle yanıt verir. Ona göre, bir şiirin açıklığı ya da kapalılığı muhatapla; yani okurla da ilgilidir. İkinci Yeni her ne denli çoğunlukça anlaşılamayan bir şiir olarak eleştiriliyorsa da, Berk, bunu büyük ölçüde çoğunluğun şiirden kopuk olmasına bağlar. Çünkü ona göre şiiri anlamak, kişinin "*bilgisi ve yeteneğiyle ilgili-*

[381] Feridun Andaç, *İlhan Berk'le Şiirin Anayurdunda*, Dünya Yay., İstanbul, 2004, s. 39.
[382] Berk, *Logos*, YKY, İstanbul, 2001, s. 22.
[383] Berk, *Şairin Toprağı*, Simavi Yay., İstanbul, 1992, s. 125.
[384] Berk, *Kült Kitap*, YKY, İstanbul, 2001, s. 323.
[385] Berk, *Poetika*, YKY, İstanbul, 2001, s. 61.
[386] Berk, *Kanatlı At*, YKY, İstanbul, 1994, s. 104.

dir."[387]. Dolayısıyla çoğunlukla anlaşılmayan bir şiir eleştirisine Berk, çoğunluğun şiir düzeyinin düşük olduğunu ileri sürerek yanıt verir ve bu nedenle de şiirden anlamayan bir çoğunluk için şiir yazamayacaklarını söyler[388].

İlhan Berk, şiirin semantik yapısına ilişkin düşünceler ileri sürerken, şiirde anlamın nasıl olması ya da nasıl olmaması gerektiği üzerinde de durur. Bu noktada sıkça kullandığı iki kavram vardır: Tek anlamlılık ve çok anlamlılık. Tek anlamlılık, ifadenin kesin ve açık bir anlam taşımasıdır. İyi şiir, tek ve açık bir anlam üzerine kurulmaz; çünkü "*Kesin anlam şiire göre değildir. Bütün iyi şairler bundan kaçmışlardır.*"[389] ve "*Tek anlamlı sözcüklerin esini yoktur. Durağan, devimsizdir. Açıklamak, göstermek, anlatmak isterler.*"[390]; açıklamak ve anlatmak ise şiirin değil düzyazının işidir. Berk, bu konuda, 'şiir resullerin sözü gibi her türlü yoruma açık olmalıdır' diyen Ahmet Haşim'le aynı çizgide yer alır. Şu tümceler, Berk'in bu konuda Ahmet Haşim'den ne denli etkilendiğini açıkça gösterir:

"*İyi bir şiir bir yalvaç sözü gibi çok boyutlu ve bütün yorumlara açıktır. Bu yüzden çok anlamlılık her iyi şiirin kodudur.*"[391]

Şair, yazılarının çoğunda Umberto Eco'dan da etkilenerek şiirin çok anlamlı ve her türlü yoruma 'açık bir yapıt' olması gerektiğini ileri sürmektedir:

"*Şiirin bize öğrettiği iki şey daha vardır ki, bu belki de hepsinden önemlidir. Bunun birincisi çok anlamlılık'tır. Her yere çekilen bir şiirdir bu. (...) Yalnız bu da değil: Her türlü yoruma da açıktır. Herkes istediği gibi anlayabilir. Bir yere takılıp kalmaz. Açık bir yapıttır.*"[392], "*Şiirin açık bir anlamı yoktur, tükenmez ve hep açık olarak kalır. Yoruma, anıştırmaya açık olmalıdır.*"[393]

---

[387] Berk, *El Yazılarına Vuruyor Güneş*, YKY, İstanbul, 1992, s. 34.
[388] Berk, *Şairin Toprağı*, Simavi Yay., İstanbul, 1992, s. 117.
[389] Berk, *İnferno*, YKY, İstanbul, 1994, s. 118.
[390] Berk, *Logos*, YKY, İstanbul, 2001, s. 50.
[391] Berk, *Poetika*, YKY, İstanbul, 2001, s. 56.
[392] Berk, *a.g.e.*, s. 19-20.
[393] Berk, *a.g.e.*, s. 51.

Özetle Berk'e göre şiirin iyi olmasının koşullarından biri de çok boyutlu ve çeşitli yorumlara açık olmasıdır; modern şiirin en önemli ilkesi çok anlamlılıktır[394], ayrıca şiir varlığını çok anlamlılıkla kazanır[395], onu düzyazıdan ayıran en önemli ilkelerden biri de budur[396].

Bütün bu alıntılar, İlhan Berk'in anlama dayanmayan, anlatmayan, açıklamayan; aksine sezdiren, kapalı, belirsiz, yoruma açık şiirden yana olduğunu gösteriyor. Şimdi son bir soru sorabiliriz: İlhan Berk'in anlam konusundaki düşüncelerinin kaynakları nedir, kimlerden esinlenmiştir? Şairin bu konudaki poetik kaynağı kuşkusuz Batı edebiyatı; özellikle de Gerçeküstücülerdir. Anlama her şey gözüyle bakmama, kapalılığı savunma vb. düşüncelerini açıklarken kendine örnek aldığı şairleri de sıralıyor Berk. "*Şiirin amacı hiçbir zaman bir şey anlatmak değildir. Bunu düzyazı yapar.*"[397] diyen Valery ve "*Anlam şiirden çok düzyazıya vergidir.*"[398] diyen Eliot'tan başlayarak , kapalı şiirin başlıca öncüleri olan Mallarmé[399], Henri Michaux, Arthur Rimbaud, Lautréamont, Artaud[400], e.e Cummings, René Char[401] ve İngiliz şair Hopkins[402] onun örnek aldığı kimi Batılı şairlerdir[403]. Hatta bunlardan Artaud, ona göre "*Çağımızda anlamsız şiirin babası*"[404] dır. Türk edebiyatından ise, örnek aldığı en önemli şair "*İkinci Yeni dediğimiz, kapalı dediğimiz şiirin kozasını o kurmuştur.*"[405] sözleriyle anlattığı Ahmet Ha-

394 Berk, *Poetika*, YKY, İstanbul, 2001, s. 34.
395 Berk, *Ben İlhan Berk'in Defteriyim*, Alkım Yay., İstanbul, 2004, s. 107.
396 Berk, *Logos*, YKY, İstanbul, 2001, s. 38.
397 Berk, "Bir Dâvâ Üstüne İki Ayrı Görüş", *Varlık*, S. 520, 15 Şubat 1960.
398 Berk, "Bir Dâvâ Üstüne İki Ayrı Görüş", *Varlık*, S. 520, 15 Şubat 1960.
399 Berk, *Şairin Toprağı*, Simavi Yay., İstanbul, 1992, s. 101.
400 Berk, *a.g.e.*, s. 102.
401 Berk, *a.g.e.*, s. 125.
402 Berk, *a.g.e.*, s. 122.
403 Özdemir İnce, Berk'in anlamsız ya da kapalı şiire örnek gösterdiği bu şairlerin aslında 'anlamsız' şiir yazmadıklarını, onun verdiği örneklerin yanlış olduğunu ileri sürmüştür. Dil-anlam ilişkisi bakımından Berk'in söylediklerileyle İnce'nin söyledikleri karşılaştırıldığında Özdemir İnce'nin bu konuda tutarlı olduğu görülmektedir. (bkz. Özdemir İnce, "İlhan Berk'in Poetikası: Sıfıra Sıfır Elde Var Sıfır", *Yazınsal Söylem Üzerine*, Can Yay., İstanbul, 1993, s. 158-171)
404 Berk, *Şairin Toprağı*, Simavi Yay., İstanbul, 1992, s. 41.
405 Berk, *a.g.e.*, s. 24.

şim'dir. Haşim'in "Şiir Hakkında bazı Mülâhazalar"ı ile Berk'in anlam konusundaki söyledikleri karşılaştırıldığında bu benzerlik açıkça görülmektedir. Şair, bunun dışında bizden kapalı şiire örnek olarak Ahmet Hamdi Tanpınar, Fazıl Hüsnü Dağlarca ve Behçet Necatigil'i sayar[406].

Söylediklerinden, Berk'in anlama savaş açtığı görülüyor. Amacı, "*Anlamı sıfıra indirmek istiyorum.*"[407]sözünden açıkça anlaşılacağı gibi şiirde anlamı olabildiğince silmek ya da aşmak. Bunu yapabilmek için de disiplinler zincirinin kırılması, verili söz düzeninin toptan üstüne gidilerek yıkılması ve yeni bir dilbilgisi kurulması gerektiğine inanıyor[408]; kendi deyişiyle "*sözün sıfıra indiği*" bir şiirdir aradığı. Bununla da yetinmiyor Berk, şeylerin varoluş düzenini bozmanın gerektiğini de ileri sürüyor[409]. Son kertede ise, "... *şiirde sözcüklerin anlamı yoktur, kullanımları vardır ancak; nasıl kullanıldıkları yani.*[410] diyerek, şiiri yalnızca dil kullanımına indirgiyor. Sonuçta da anlamsızlığı Artaud'dan etkilenerek "*yöntemli bir delilik*"[411], "*bilinçli bilinçsizlik*"[412], "*mantıklı mantıksızlık*" veya "*hiçten doğan şiir*"[413] diye tanımlıyor. Evet, Berk'in bütün bunlardan sonra vardığı sonuç, yöntemli delilik ya da bilinçli bilinçsizlik diye tanımladığı, aklın dışında, ona karşı bir 'anlam'dır; yani akla göre 'anlamsız' olandır.

Bütün bunlardan sonra İlhan Berk'in şiir, yalnızca anlamdan oluşmaz, anlam düzyazıya özgüdür, şiir açıklamamalı sezdirmelidir, kapalı olmalıdır, çeşitli yorumlara gelebilmelidir vb. Ahmet Haşim'den kaynaklanan görüşlerinin kendi içinde tutarlı ve oldukça açık olduğu kabul edilebilir; ancak sözcüklerin anlamları yoktur,

---

406 Berk, *a.g.e.*, s. 123.
407 Berk, *Kült Kitap*, YKY, İstanbul, 2001, s. 75.
408 Berk, *Ben İlhan Berk'in Defteriyim*, Alkım Yay., İstanbul, 2004, s. 87.
409 Berk, *a.g.e.*, s. 126.
410 Feridun Andaç, *İlhan Berk' le Şiirin Anayurdunda*, Dünya Yay., İstanbul, 2004, s. 81.
411 Berk, *Kült Kitap*, YKY, İstanbul, 2001, s. 41.
412 Berk, *Şairin Toprağı*, Simavi Yay., İstanbul, 1992, s. 104.
413 Berk, *a.g.e.*, s. 120.

yalnızca kullanımları vardır demek ve anlamı bütünüyle yok saymak, tartışılır bir yargıdır. Çünkü sözcükler, asıl anlamlarının dışında kullanılsalar bile eninde sonunda bir şeyler çağrıştırırlar; dolayısıyla açık ya da kapalı bir anlamları vardır. Şiirde bir şeyler sezdirebilmeleri veya duyurabilmeleri için anlamları olması gerekir de. En önemlisi ise Berk, ussal anlamı ya da beş duyuyla algılanan fiziksel gerçeği aşmak, silmek istese de, bunun karşısına başka bir anlam koymaz. Örneğin mistik şiir, 'âdi idrak'le kavranan anlamın; yani fiziksel gerçeğin karşısına, kendi felsefesine göre ancak aşkla, cinnet hâliyle ulaşılabilecek metafizik bir anlam, metafizik bir gerçek koymaktadır. Divan şiirindeki şathiyyeler bunun en uç örnekleridir. Oysa Berk'in anlatılamaz, anlaşılmaz, sözün sıfıra indiği diye tanımladığı yerde 'hiç'ten başka bir şey yoktur. Özdemir İnce bu bakımdan haklıdır: İlhan Berk, anlamı silmek konusunda sık sık atıfta bulunduğu Mallarmé'yi kavrayamamıştır; çünkü Mallarmé ussal anlamı silmekte; ama; sildiği yere yeni bir anlam yazmaktadır. İnce'nin dediği gibi "*Mallarmé ne yalnızca kendini amaçlayan bir yapay dil, ne yüzeysel bir boşluk, ne de sessel bir sessizlik arıyordu; (...) metafiziksel kaygılarını dengeleyecek bir anlamlı bütün olan Yapıt'ın peşindeydi.*"[414]. İlhan Berk, 'mantıklı mantıksızlık', 'bilinçli bilinçsizlik' vb. tanımlamalarıyla daha çok Gerçeküstücülerin 'otomatik yazı' anlayışına yakın durur.

Peki şiirinde bu düşünceleri nasıl uyguluyor Berk? diye bir soru soralım ve buna şairin kendi örnekleriyle yanıt verelim. Şair, bir yazısında *Çiviyazısı*'ndaki "*Uzun sular olur duymak gibi bir şeydiniz*", "*sabah hâliniz o eski suları geçtim*", "*İşte öyle tenhayım ki denizleri evin sağına, Doğu tarafına, Güneye koyuyorum.*", "*Fenike denizini gördük/24 cadde*"[415] vb. dizeleri örnek göstererek bunlardan kendisinin de bir anlam çıkaramadığını belirtiyor. O hâlde Berk, dille oynuyor, sözcükleri rastlansal bir biçimde dizelere saçıyor, dizeler ara-

[414] Özdemir İnce, "İlhan Berk'in Poetikası: Sıfıra Sıfır Elde Var Sıfır", *Yazınsal Söylem Üzerine*, Can Yay., İstanbul, 1993, s. 167-168.

[415] Berk, *Şairin Toprağı*, Simavi Yay., İstanbul, 1992 s. 104.

sındaki bağları koparıyor; böylece dili düzensizleştiriyor. Dil düzeni bozulduğundaysa, "*Atımı istedim evin göğü gerindi*"[416], "*Sesini dönmeyim bütün yalnızlığım.*"[417] vb. dizelerde de görüldüğü üzere anlam giderek siliniyor, şiir bulanıklaşıyor. Buraya değin söylediklerini uyguluyor Berk. Ancak duyuları birbirine karıştırarak özgün, çarpıcı bir imge yakalayamıyor. Yalnızca sözcükleri birbirine karıştıyor; deyim yerindeyse çoğunlukla yapay ve içi boş imgeler kuruyor. Anlamı bozuyor, ama bozduğunun yerine yeni bir anlam koyamıyor. Kısacası Ece Ayhan'ın dediği gibi İlhan Berk, İkinci Yeni'yi (sivil şiir) "*Anlamsızlığa (non-sens) kaydırmaya...*"[418] çalışmıştır.

İkinci Yeni bağlamında en çok tartışılan konulardan biri şiirde anlam, açıklık ve kapalılık sorunu olduğundan, **Turgut Uyar'ın** da en çok üzerinde durduğu konulardan biri budur. Yukarıda da değindiğimiz gibi İlhan Berk'in amacı şiirde anlamı olabildiğince silmektir. Turgut Uyar ise, pek çok konuda olduğu gibi anlam, açıklık ve kapalılık konusunda da onunla aynı düşünceleri paylaşmaz. Ancak o, anlamın şiirde gerekli olup olmadığını tartışmazdan önce, anlam kavramının açık ve herkesçe birleşilen bir tanımının yapılması düşüncesindedir[419]. Gerçi kendisi de anlamın ne olduğunu tanımlamasa da, Ahmet Haşim'in anlam konusuna değişik bir açıdan yaklaşan ilk Türk şairi olduğuna değindiği bir yazısında, Haşim'in anlam kavramına bakışını açıklarken âdeta kendi tanımını yapar. Bu kavramı şöyle tanımlar Uyar:

"*Hâşim, şiirde anlamın; sanıyorum kelime ilişkilerinden, görüntü tazeliği ve kişiliğinden, böylece sağlam kurulmuş bir biçimden arta kalan 'hava' olduğunu biliyordu.*"[420]

Bu satırlardan anlaşıldığına göre Uyar anlamı, şiirin bütününden ayrı bir öğe olarak görmez; aksine ona göre anlam, sözcüklerin bir-

[416] Berk, "Atımı İstedim Evin Göğü Gerindi" *Eşik*, YKY, İstanbul, 2001, s. 249.
[417] Berk, "Troya'da Siz Sözü Güzeldi Eskiden", *Eşik*, YKY, İstanbul, 2001, s. 263.
[418] Ece Ayhan, *Aynalı Denemeler*, YKY, İstanbul, 2001, s. 66.
[419] Turgut Uyar, "Anlam Sancısı", *Pazar Postası*, 20 Temmuz 1958.
[420] Uyar, "Anlam Sancısı", *Pazar Postası*, 20 Temmuz 1958.

biriyle ilişkisinden, görüntülerden ve biçimden doğan genel bir 'hava'dır. Şair, bu görüşüyle, anlamın açıkça ve doğrudan verilmesini değil de şiirin genel havası içinde sezdirilmesini savunuyor gibidir.

Uyar, İkinci Yeni'ye yönelik 'anlamsız' suçlamalarında ısrarla 'anlamsız' şiir olamayacağını savunur. Çünkü şair ne denli, anlamsız olmaya çabalarsa çabalasın, okuyucu ona bir anlam yakıştıracaktır. Okuyucunun bir şiiri'saçma' bulması bile, sonunda onu anlama bağlama işlemidir[421]. Ayrıca ona göre "*Çok karanlık, çok anlamsız gibi görünen her öykünün, her şiirin anlaşılmaya elverişli bir 'işaret'i, bir 'ip ucu' vardır. (...) Ozanı, yazarı güç anlaşılır eden bu ipucunun yeniliği, güçlüğüdür daha çok.*"[422]. Şair, her şiirde doğal olarak anlamın bulunduğunu düşünmekle beraber, şiirdeki anlamın düzyazıdaki mantık ve inandırma düzenine, olurluluk kaygısına, akıl düzenine bağlı bir anlam olmaması gerektiğini belirtir[423] ve bu görüşüyle Berk'e yaklaşır. Kısacası onun şiirde aradığı anlam, akla ve mantığa uygun bir anlam değildir. Anlaşılma güçlüğünü ise, şiirdeki yeniliğe ya da ipuçlarının gizlenmesine bağlar.

Uyar'a göre bir şiirin anlamı, şairin kişiliğine, özel yaşantısına ve deneyimlerine sıkı sıkıya bağlıdır. Dolayısıyla şiirlerdeki anlaşılma güçlüğünün asıl nedenlerinden biri de şiirlerin şairin kişisel yaşamasıyla daha bir ilgili olmasıdır. O, bu düşüncesini; "... *her şiirde ozanın kişiliğinden, kişisel yaşamasından gelen bir 'muamma', daha doğrusu, bir anlam güçlüğü...*"[424] bulunur, tümcesiyle ifade eder. Şiirin günümüzde, geçmişte yazılanlara oranla daha güç anlaşılması, şiirin çağımızda şairine sıkı sıkıya bağlılığından, ancak şairiyle açıklanabilir olmasından ileri gelmektedir[425]. Çünkü şairin kişiliği, modern şiirde en önemli nitelik olarak öne çıkmış; şiirler, ortak duyguların değil, ayrı ayrı kişiliklerin ürünü olarak dikkati çekmeye başlamışlardır. Bunun sonucunda, geçmişteki şiirlerde or-

[421] Uyar, "Anlam mı?", *Forum*, S. 103, Temmuz 1958.
[422] A. Turgut, "Ölü Mevsim Biterken", *Pazar Postası*, 14 Eylül 1958.
[423] Uyar, "Anlam Sancısı", *Pazar Postası*, 20 Temmuz 1958.
[424] A. Turgut, "Muammaya Saygı", *Pazar Postası*, 7 Eylül 1958.
[425] Turgut Uyar, "Anlamak mı?", *Pazar Postası*, 13 Nisan 1958.

tak duygular bulmaya alışan okuyucuya, yeni şiirler anlaşılmaz gelmektedir. Elbette şairin kendine özgü izlenimleri, duygulanmaları olacaktır; işte bunlar, ister istemez onun şiirinde karanlık noktalara yol açar; ancak şiirin güç anlaşılmasına neden olan bu karanlıklar, her şairin olayları ve gerçeği kendine göre kavraması ve yorumlaması nedeniyledir[426]. Kısacası, yeni şiirlerdeki bu güç anlaşılırlık, şiirin günümüzde şairin kişisel yaşamıyla sıkı sıkıya bağlı oluşundandır. Şairin kişisel yaşamına ve kişiliğine ait bilgilere sahip olmayan okuyucu, elbette şiiri anlamakta zorlanacaktır.

Uyar'a göre şiirlerin anlaşılması, alışkanlıklarla da yakından ilgilidir. Okurlar, alışılagelen şiirden farklı şiirlerle karşılaştıklarında ilkin onları anlamadıklarından yakınırlar[427]. Ancak zaman içinde bu tür şiirlerin mantığına alışınca, onlar da anlaşılıp sevilir. O hâlde yeni şiirin anlaşılmazlıkla suçlanması, biraz da alışılagelen şiirden farklı yazıldığı içindir; bu şiirde ipuçları yenidir, okurlar bu ipuçlarını yadırgamaktadır. Şair, bu görüşlerini şu tümcelerinde ifade eder:

"*İlkin anlamsız görünen şiirlerin sonunda birtakım kalıplara, bir[takım] değerlere alışmak yolu ile anlaşılabileceğini, hatta sevilebileceğini. Bu yüzden bir yeni şiiri 'anlamadık' diye horlamanın, geri çevirmenin, doğru olmayacağını, her iyi ozanın kişileri bazı yeni 'anlamlara' götürdüğünü söylemiştim.*"[428].

Bütün bunlardan sonra Turgut Uyar, şiirde anlamdan yana net bir tavır koyar; İlhan Berk'in anlamı yadsıyan görüşünün aksine, "*... şiirde anlamı ilkin ve her zaman şiire çıkış noktası, gerekçe olarak baş tacı...*"[429] ettiğini, anlamsız şiiri tutmadığını söyler. Şiirin anlamsız da güzel olabileceğini düşünse de, anlamsız şiire inanmaz; en azından bu tür şiirlerin kendisine göre olmadığını kabul eder. Şairin şu sözleri, onun anlamdan yana olduğunu açık biçimde kanıtlamaktadır:

[426] A. Turgut, "Muammaya Saygı", *Pazar Postası*, 7 Eylül 1958.
[427] Uyar, "Anlamak mı?", *Pazar Postası*, 13 Nisan 1958.
[428] Uyar, "Anlam mı?", *Forum*, S. 103, Temmuz 1958.
[429] Uyar, "Anlam mı?", *Forum*, S. 103, Temmuz 1958.

"... şiirlerim de şiir üzerine yazdıklarım da, anlamsızlıktan yana olmadığımı göstermektedir. Kendi şiirimi de iyi bellediğim şiiri de her zaman anlama bağladım."[430]

Bütün bunlara karşın Uyar, 'anlam' ve 'anlama' kavramlarını birbirinden ayrı tutmaya dikkat eder. O, anlamsızlıktan yana değildir; ancak şiiri 'anlama'nın gereksizliğini savunur.

Son olarak Uyar, çoğu İkinci Yeni şairi gibi, anlamanın okuyucuya da bağlı bir işlem olduğunu ileri sürer. Böylece, şiirin kapalılığını ve güç anlaşılırlığını yalnızca şaire bağlamayı doğru bulmaz. Kendisi de bir yazısında şiirlerinde her zaman anlama yer verme kaygısında olduğunu; ancak *"gerekli şiir yeteneği olmayan"*[431] kişilerin bunları anlamsız diye nitelendirebileceklerini belirtir. O hâlde şiiri anlamak için okurda da bir yetenek ve birikim olması şarttır. Uyar, anlamanın, okurlara bağlı olduğunu şu tümcelerinde açıkça ifade eder:

"Yapılanları anlamıyorsak, ilkin kendi güçsüzlüğümüz, kendi eksikliğimiz."[432]

Şair, şiirde açıklık ve kapalılık konusuna kendince bir tanım getirmeye çalışır. Ona göre açık şiir, ne dediği anlaşılan, dili açık, kuruluşu düzgün, şairânelikten uzak şiirdir. Kapalı şiir ise, özünü kolay kolay ele vermeyen, çapraşık ve dili düzenbaz bir şiirdir. Şair, birtakım duygu ve düşünceleri dümdüz söylemez, birtakım resimler çizer[433]. Bunlar, Uyar'ın açıklık ve kapalılık konusunda Haşim'e yaklaştığını; şiirsellik açısından şiirde anlamın gizlenmesinden yana olduğunu göstermektedir.

Şair, kimi yazılarında İkinci Yeni'ye yönelik 'anlamsızlık, zor anlaşılırlık' suçlamalarına da yanıt verir. Bu yazılardan biri, Muzaffer Uyguner'e yanıttır. Uyguner, bir yazısında İkinci Yeni şairlerinin zor anlaşıldığını söyler. Uyar, onun, bu şiirin güç varılır bir

[430] Uyar, "Anlam mı?", *Forum*, S. 103, Temmuz 1958.
[431] Turgut Uyar, "Anlam mı?", *Forum*, S. 103, Temmuz 1958
[432] A. Turgut, "Muammaya Saygı", *Pazar Postası*, 7 Eylül 1958.
[433] Uyar, "Açık-Kapalı Şiir", *Şairler Yaprağı*, S. 19, Ocak 1956.

anlamı olduğu düşüncesine katılmakla beraber Uyguner'e ; "*...aslına bakarsanız, her ozanın, eski yeni her ozanın 'anlamına' varmak o kadar kolay mı?*"[434] sözleriyle yanıt verir.

Poetik yazılarına bakıldığında Uyar, İkinci Yeni'nin 'anlamsızlık'la suçlanmasına karşılık, -İlhan Berk'in tersine- şiirde anlama karşı değildir. Aksine anlama bağlıdır; ancak zor anlaşılırlığı, modern şiirin yeniliklerine, alışılagelenin yıkılmasına ve şairin kişiliğine bağlar ve kendisi kapalılıktan yanadır. Bununla beraber, İlhan Berk gibi anlamı yıkmaya, silmeye çalışmaz. Güzellik adına şiirde anlamı önemsemese de, kendi adına anlamdan yana tavır koyar. Bu nedenle onun şiirleri, kendini güç ele verse de, Ece Ayhan'a, İlhan Berk'e göre daha anlaşılırdır. Kısacası Uyar, anlam konusunda Berk'e göre daha orta bir yol tutturmuştur.

Edip Cansever de İkinci Yeni arasında sayılan bir şair olarak, o yıllarda sıkça tartışılan anlamsız, kapalı şiir sorularına muhatap olmuştur. Ancak o, Berk gibi anlamın bütünüyle silindiği, yok edilmek istendiği, anlamı rastlantıya bırakan bir şiir anlayışını savunmaz. Daha 27 Ocak 1957'de *Pazar Postası*'nda açılan "İkinci Yeni İçin Ozanlar Ne Diyor?" başlıklı soruşturmaya verdiği yanıtta, ilke olarak Muzaffer Erdost'un 'bir şey söylemeyen şiir' anlayışına karşı çıkar. Aşağıdaki sözler, Cansever'in daha başlangıçta İkinci Yeni için biçilen 'anlamsız şiir' ilkesine uymadığını göstermesi bakımından önemlidir:

"*Bence 'İkinci Yeni' gene Erdost'un adını andığı ozanlarla kuruluyor. Ne var ki onları anlamsız şiirin çemberi içinde düşünmek yanlış bir yol.*", "*Ama gene de bir şeyler söylemek gerekiyorsa beni inandıran şiirin, anlamı olan, kişinin şiir gereksinmesini karşılayabilen bir şiir olduğunu biliyorum. S. Birsel'in dediği gibi anlaşılmayana özel bir saygı beslemiyorum ben. Kelimeciliği, 'şiirin amacı bir şey söylemek değildir' fikrine karşıt olarak ele alıyorum.*", "*Anlamı mısra ve şiir kurulduktan sonra belirebilecek bir şiire, çalışma tarzına aklım yatmıyor.*"[435]

[434] A.Turgut, "İki Dergi", *Pazar Postası*, S. 44, 2 Kasım 1958.

[435] "İkinci Yeni İçin Ozanlar Ne Diyor? Edip Cansever'in Cevabı", *Pazar Postası*, S.5, 27 Ocak 1957.

Gerçi çeşitli yazı ve söyleşilerinde anlamsız ya da anlaşılmayan şiir olamayacağını belirterek, diğer İkinci Yeni şairlerine katılır ama hiçbir yazısında semantik yapıyı yıkmaktan söz etmez. Ona göre yeni olan şiirler anlaşılır olmamakla suçlanmışlardır. Orhan Veli ve Ahmet Haşim'in şiirleri de ilkin bu suçlamayla karşılanmıştır. Ancak İkinci Yeni'ye yöneltilen suçlama bunlardan farklıdır: İkinci Yeni 'anlamı olmayan şiir' olarak görülmektedir. Bu iki suçlama arasında büyük bir fark vardır. Çünkü ilkinde şiiri daha sonra anlama umuduna sahibiz. Oysa İkinci Yeni'ye yönelik 'anlamsız şiir' nitelemesinde bu umut da yoktur. Ancak Cansever, 'anlamsız şiir' nitelemesine karşı çıkar. Çünkü Cansever'e göre, anlamsız olan da anlaşılabilir; yani anlamak edimi anlamsız olanı da kapsar. Bununla beraber, bir şeyi anlamak için öncelikle o şeyin düzenini kavramak gerekir. Şiirin kendine göre bir dilsel düzeni vardır; bu düzen dış gerçekliğin düzeninden farklıdır. Okur, eğer bu düzenin içine girebilirse şiiri anlayabilir. Cansever bu düşüncesini şu tümcelerle açıklamaktadır:

"*Ama şiire gelince iş değişir. Çünkü şiirin düzeni en önce dildir; dil"in şiirsel bir yapıya uygulanması, geliştirilmesidir. (...) Demek oluyor ki biz, düzenli, ama anlamsız bir şiiri anlayabiliyoruz. (...) Burada düzen dediğimiz şiirin gerçek varlığı (reel varlık)dır. Anlamak için bu gerçek varlık önemlidir. Biz ancak şiirin bu gerçek varlığının yardımıyla, anlamsız şiirin gerçek dışı, gerçek ötesi ya da ne bileyim kelimelersiz güzelliğine atlar, onnu kavrayıp anlamak edimini gerçekleştirebiliriz.*"[436]

Aslında Cansever, temelde şiirin anlamsız olabileceğini kabul etmez. Israrla vurguladığı şiirin kendine özgü bir anlatım yolu, bir mantığı olduğudur. Eğer bu olgular unutulup, şiirin çözümü ya da açıklanması (anlamı) şiir dışında aranırsa, bunun sonu 'anlamsız şiir' suçlamasına dek varır[437].

[436] Edip Cansever, "Anlamsızı Anlamak", *a dergisi*, S. 17, 1959.
[437] Cansever, "Soyut Anlamsız, Kapalı", *Yeni Ufuklar*, S. 262, Temmuz 1975.

O, bir soruşturmaya verdiği yanıtında İkinci Yeni'nin dili bozmak, saçmalık ve anlamsızlıkla suçlanmasına da karşı çıkar. Şaire göre bu tür suçlamaları yapanların unuttukları bir şey vardır; "*... o da dilin sadece bir sonuç olduğudur.*"[438]. Bu tümceden anlaşılacağı üzere Cansever, eğer bir şiir anlaşılmaz bir dil kullanıyorsa, bu, değişen koşulların, değişen düşüncelerin ve beğenilerin ürünüdür, diyerek anlamsızlık suçlamalarına katılmadığını belirtmektedir. Halk, bir şiirdeki duygu ya da düşünce yükleriyle uyarılmıyorsa, o şiire hemen soyut ya da anlamsız şiir damgasını vurmak haksızlıktır[439]. Bir şiirin anlaşılması için okuyanlara da alışma süresi verilmelidir. Ayrıca bir şiirin anlaşılması şairiyle de sıkı sıkıya ilişkilidir. Çünkü "*... şiirin anlamı, şairin kişiliğine sıkı sıkıya bağlıdır.*"[440]. Dolayısıyla bir şiiri doğru anlayabilmek için şairi tanımak gerekir; ancak bu yapılırsa şiirin gerçek anlamı anlaşılır. Okur, çoğunlukla şiiri kendine göre yorumlar; oysa okurun anladığından çok şairin ne anlattığı önemlidir, "*... bizim kendimize göre çıkardığımız anlam, ancak bize göredir. Bu da şairin kişiliğini unutmakla elde edilir.*"[441]. Şiir, şairin yaşamından, kişiliğinden, dünya görüşünden, bakış açısından çok pay aldığı için şiirin anlamı da şairin kişiliğinden ayrılmaz. Bu düşüncelerden yola çıkan Cansever, kendi şiirinde de yalnızca kendi söylediklerinin anlaşılmasından yanadır. Haşim'in ve Berk'in aksine o, çok anlamlılığa karşıdır. Bunu şu tümceleriyle ifade eder:

"*Yani ben şiirimin çok çeşitli anlamlara gelmesini istemem. Neyi söylüyorsam tam yerini bulmasını isterim. Bu kadar salt şiirden yana değilim.*"[442]

Buna karşılık, şiir karşısında farklı farklı okurlar olduğu unutulmamalıdır. Alımlama estetiğine göre, bir şiir her okunuşta, okuya-

[438] Cansever, "Soruşturmaya Yanıt", *Gül Dönüyor Avucumda*, Adam Yay., İstanbul, 2000, s. 46.

[439] Cansever, "Şiiri Şiirle Ölçmek", *Yeditepe*, S. 36, 1-15 Şubat 1961.

[440] Cansever, "Şiiri Açıklamak", *Yeditepe*, S. 4, 16-31 Mayıs 1959.

[441] Cansever, "Şiiri Açıklamak", *Yeditepe*, S. 4, 16-31 Mayıs 1959.

[442] Cansever, "Edip Cansever'le Yaşamı Besleyen Ölüm Üstüne", *Gül Dönüyor Avucumda*, Adam Yay., İstanbul, 2000, s. 103.

nın o andaki psikolojik durumuna göre veya okurların düzeylerine göre farklı biçimlerde yorumlanabilir. Cansever, şiiri anlamak konusunda okurun payını da yadsımaz ve bu konuya şöyle işaret eder:

"Kuşkusuz. Okuyucu da bir şeyler katıyor çünkü. Sonra okuyucular arasında da ayrımlar var..."[443]

Bütün bunlardan anlaşıldığına göre şair, İkinci Yeni'ye yönelik anlamsız şiir suçlamalarına katılmıyor. Ona göre bu şiirler anlaşılabilir. Anlaşılması için öncelikle bu şiirin mantığını kavramak gerekir. Ayrıca şiirin anlamı şaire de sıkı sıkıya bağlıdır. Bu nedenle anlamak için şairi de tanımak gerekir. Elbette şiirin anlam yapısında yeni şiirle bir değişiklik meydana gelmiştir. Ancak bu, değişen koşulların sonucudur ve doğaldır. Cansever, özetle bu görüşleri savunuyor. Buna karşın, alışılagelen algılama ve anlama biçimini yıkmaktan, anlamı bütünüyle ortadan kaldırmaktan söz etmiyor. Oysa Berk, bu konuda iyice uçlardadır; çünkü şiirde anlam öğesini olabildiğince silmek ister.

Cansever, anlam konusunda olduğu gibi, şiirin açıklığı kapalılığı tartışmalarına da katılır ve bu konudaki düşüncelerini çeşitli yazı ve söyleşilerinde belirtir. O, her şeyden önce şiirin açık ve kapalı diye ikiye ayrılmasına *"Şiiri açık-kapalı diye ikilendirmek yanlıştır."*[444] sözleriyle karşı çıkar. Şaire göre aslında karanlık, anlaşılmaz şiir yoktur, eğer bir şiir iyi yapılmışsa aydınlıktır:

"... bence karanlık şiir yoktur. (...) İyi yapılmış her şiir aydınlıktır."[445], *"En yeni duygular, iletilmesi en güç olan düşünceler bile, şairin elinde, açık seçik bir anlatıma (ifadeye) kavuşurlar. Demek oluyor ki, gerçek şiir aydınlıktır..."*[446]

Cansever, bir şiirin anlaşılmazlığının ya da kapalılığının şair ya da şiirden çok okurla ilgili olduğunu düşünmektedir. Yazı ve söy-

---

[443] Cansever, "Edip Cansever'le Yaşamı Besleyen Ölüm Üstüne", *Gül Dönüyor Avucumda*, Adam Yay., İstanbul, 2000, s. 103.

[444] Cansever, "Kolaylaşan Şiir mi Eleştirme mi?", *Yeditepe*,, S.23, 16-30 Nisan 1960.

[445] Cansever, "Edip Cansever'le Konuştum", (Konuşan: Erdal Öz), *Gül Dönüyor Avucumda*, Adam Yay., İstanbul, 2000, s. 71.

[446] Cansever, "Kolaylaşan Şiir mi Eleştirme mi?", *Yeditepe*, S.23, 16-30 Nisan 1960.

leşilerinde açıkça belirttiği üzere kapalı, anlaşılmaz şiir yoktur, "... *olsa olsa şiire kapalı kişiler vardır.*"[447], bir başka deyişle, gerçek şiir aydınlıktır; ancak okurun ona yaklaştığı oranında aydınlıktır[448], bir şiir kapalıysa, bu, okurun o şiirin dünyasına kapalı olmasındandır[449]. Bu tümcelerden anlaşıldığı üzere, Cansever gerçek şiirin kapalı olmadığını, aslında bu konuda eksikliğin okurda bulunduğunu; okurun şiirin dünyasına girememesinin şiiri kapalı diye nitelemesine yol açtığını düşünmekte; kısacası kapalı şiir suçlamasında, o daha çok okurun eksikliğine vurgu yapmaktadır. Şiirin açık ya da kapalılığının okurla ilgili olduğu görüşüyle Edip Cansever, Berk'e yakın durmakta, hatta açıkça söylemese de şiirin herkese değil de ancak onu anlayabilecek düzeyde olanlara hitap ettiği düşüncesini de benimsemiş görünmektedir. Dolayısıyla şiirin çoğunluğa değil de ondan anlayan azınlığa seslenmesi düşüncesi bağlamında o, diğer İkinci Yeni şairleriyle aynı görüşü paylaşmaktadır.

Edip Cansever "Kapalı" başlıklı bir yazısında ise, kapalılığı şair için bir korunma yolu olarak görür. Hatta dizelerde bir güzellik yaratılıyorsa, kapalılık elbette benimsenir görüşündedir. Ona göre kapalılık, şairin şiirini koruyan bir kabuk gibidir; kısacası şairin şiirini yere düşürmemek içgüdüsüdür[450].

Bunların yanında Cansever, yeni şiirin güç anlaşılmasını kabul eder. Bunun nedenini de yeni şiirin oldukça kişisel, kendine özgü bir ölçütü olmasına bağlar. Çoğunluk, bu kişisel dünyayı kavramakta zorluk çektiğinden, yeni şiir güç anlaşılmaktadır[451]. Ayrıca elbette yeni değerler çoğunlukça ilkin yadırganır ve kolayca anlaşılmaz. Ancak toplumun anlayışı geliştikçe, şiirler de bu gelişmeye koşut biçimde er geç aydınlığa kavuşacaktır[452]. Şair, benzer düşüncelerini şu tümcelerde dile getirir:

---

[447] Cansever, "Kolaylaşan Şiir mi Eleştirme mi?", *Yeditepe*, S.23, 16-30 Nisan 1960.

[448] Cansever, "Kolaylaşan Şiir mi Eleştirme mi?", *Yeditepe*, S.23, 16-30 Nisan 1960.

[449] Cansever, ", "Edip Cansever'le Konuştum", (Konuşan: Erdal Öz), *Gül Dönüyor Avucumda*, Adam Yay., İstanbul, 2000, s. 71.

[450] Cansever, "Kapalı", *Yeni İnsan*, S.3, Mart 1963.

[451] Cansever, "En Genç Şairlerle", *Papirüs*, S. 3, Ağustos 1966.

[452] Cansever, "Edip Cansever'le Konuştum", (Konuşan: Erdal Öz), *Gül Dönüyor Avucumda*, Adam Yay., İstanbul, 2000, s. 71.

"*... toplumsal bilinci aşmış, ortaklaşa duygu ve düşüncelerin ötesine geçmiş şiirlerin, belli bir zaman için 'kapalı şiir' olarak nitelendirilmesi olağandır. Nice şiirlerin zaman geçtikçe daha iyi anlaşılması, daha doğrusu kapalılıktan kurtulması da başka türlü açıklanamaz zaten.*"[453]

Cansever, şiirin anlaşılmazlığı ya da kapalılığı konusunda sorumluluğu okura yüklemekle beraber, çeşitli nedenlerle örtük anlatımı seçen şairlerin zamanla birey-toplum çatışmasına sürüklenebildiğini, toplumdan bütünüyle kopuk, yalnızca kendisinin anlayabileceği şiirler kurmaya yönelebileceklerini belirterek, bu tehlikeye işaret etmektedir[454]. Dolayısıyla o, ortak dilden bütünüyle kopuk, şairin kendi icat ettiği bir dile karşıdır. İşte tam da bu noktada uç noktalara değin giden İlhan Berk'le uyuşmaz. Cansever, bu çerçevede yeni şairleri uyarmayı da ihmal etmez. Ona göre "*kapalılık, söyleyecek sözü olmayan yeni şairlerin sığınağı*"[455] olmamalıdır.

Cemal Süreya, o dönemde çokça tartışılan anlam, açıklık ve kapalılık konusuna nedense yazılarında pek yer vermemiştir. Ancak çeşitli yazı ve söyleşilerinin satır aralarında bu konuya ilişkin değerlendirmelerini bulmak mümkündür. Şaire göre şiirdeki anlamla düzyazıdaki anlam birbirinden farklıdır. Bunu "*Hem nedir şiirdeki anlam? Şiirden, düzyazıdan beklenen gibi bir anlam mı bekleniyor?*"[456] tümceleriyle ifade eder. Türk şiirinde Ahmet Haşim'le önem kazanan 'anlamın düzyazıya özgü olduğu' düşüncesi İkinci Yeni şairlerinden İlhan Berk'te yeniden değer kazanmıştır. Bu sözlerden anlaşıldığına göre Cemal Süreya da aynı düşünceyi paylaşmaktadır. Çünkü Süreya'ya göre şiir, düzyazıdan farklı bir dile sahiptir; şiir dili, dil içinde bir dildir. Bu nedenle ondan düzyazıdaki gibi bir anlam beklenemez. Şair, bu konuda İlhan Berk'in "*ben*

[453] Cansever, "Soyut, Anlamsız, Kapalı", *Yeni Ufuklar*, S. 262, Temmuz 1975.
[454] Cansever, "Cansever'in İşi Gücü" (Konuşan: Metin Eloğlu), *Gül Dönüyor Avucumda*, Adam Yay., İstanbul, 2000, s. 84.
[455] Cansever, "Kolaylaşan Şiir mi Eleştirme mi?", *Yeditepe*, S. 23, 16-30 Nisan 1960.
[456] Cemal Süreya, *Toplu Yazılar I*, YKY, İstanbul, 2000, s. 73.

bundan böyle nesir olarak bir anlamı olan bir mısram varsa onu atacağım..." sözlerinin yeni şiirin en belirgin niteliklerinden birini dile getirdiğini belirtir ve Berk'i onaylar. Onun, "*Anlam, biçim, yapı bakımından düzyazının hemen sınırında yürür, bol bol da düzyazıya girer.*"[457] sözleri de anlamın daha çok düzyazıya özgü olduğu düşüncesini taşıdığını göstermektedir.

Süreya bir yazısında ise, anlamın yaşamımızın her alanında mutlaka bulunmadığını söyler. Örnek olarak da "Sevil Berberi"[458] başlıklı yazısında dükkânına Sevil adı veren berberlerin çoğunun, Sevil'in İspanya'da bir kent olduğunu dahi bilmemelerini gösterir. Bir berberin duvarına astığı Zülfikar tablosunun içindeki Arapça yazıyı, ya da hemen aynanın yanında bulunan 'Her sabah Besmeleyle açılır dükkânımız, Hazret-i Selmân-ı pâktır pirimiz üstâdımız' yazan levhadaki Selman adlı kişinin kim olduğunu bilmemesi gibi, yaşamdaki pek çok şeyin anlamının bilinmediğini belirterek, yaşamımızın her alanında mutlaka bir anlamın bulunmadığına işaret eder. Şair, bu örnekle şiirde de mutlaka bir anlam bulunmaması gerektiğini söylemek istemektedir.

Süreya, şiirde mutlaka düzyazıdaki gibi anlamın bulunmasının gerekmediğini savunmakla beraber, 'anlamsız şiir' düşüncesine de katılmaz. Bu bağlamda "*Şiiri bütün bütüne anlamsız olarak düşünmediğimi demin açıklamıştım.*"[459] sözleri onun anlama nasıl yaklaştığını yansıtır. Gerçekten de şiirlerine göz atılırsa, Cemal Süreya'nın anlamsız şiirden, anlamın rastlantısallığından yana olmadığı görülecektir. Onun şiirleri, kuşkusuz kendilerini bir anda ele veren, açık ve yalın şiirler değildir; ancak dikkatle okunduğunda şiirin derinliklerinde ve bütününde bir anlamın bulunduğu görülebilir. Bu bakımdan şiir-anlam ilişkisinde anlamı yadsımaya değin varan uçtaki şairler arasında yer almaz.

---

[457] Süreya, *a.g.e.*, s. 237.
[458] Süreya, *a.g.e.*, s. 71.
[459] Süreya, *Güvercin Curnatası*, YKY, İstanbul, 2002, s. 22.

Ece Ayhan, hem dil deformasyonu hem de güç anlaşılma bakımından İkinci Yeni'nin en uçtaki şairlerindendir. Ancak, ne garip tir ki, hiçbir zaman 'anlamsız' ya da anlamı rastlantısal bir biçimde ortaya çıkan bir şiirden söz etmemesine; hatta bu düşünceyi savunmamasına karşın, zor anlaşılmak bakımından da en çok şikâyet edilen bir şair olmaktan kurtulamamıştır. Gerçekten de Ayhan'ın şiiri okurca zor çözülebilen, kendini oldukça zor ele veren bir şiirdir. Bunda kuşkusuz alışılmış şiir dilinden alabildiğince uzaklaşması ve dil kurallarını alt-üst etmesi önemli bir rol oynar; ancak bize kalırsa onun şiirini zor kılan diliyle beraber, büyük ölçüde tarihe, kimi tarihî şahsiyet ve olaylara, mitolojiye ve dine yaptığı göndermelerdir. Eğer bu göndermeler çözülür; yani onun şiirindeki tarihsel, dinsel olaylar ve kişiler, mitolojik öğeler hakkında yeterli bilgiye sahip olunur ve şiir farklı bir tarzda okunursa, Ece Ayhan'ın şiiri de rahatlıkla anlaşılacaktır.

Ece Ayhan, şiirde anlamın bulunmasını gerekli görür. Eskilerin anlam, şairin karnındadır sözüne o, anlam şairin karnında kalmamalı aksine şiirin böğrüne geçmelidir diye karşı çıkar ve "*Şiirin böğrüne geçmeyen anlamın sorumluluğu(nun)...*"[460] şairde olduğunu belirtir. Ona göre her şiirde bir anlam vardır; anlam sorunu şiirin kendisiyle değil, okuma tarzıyla ilgilidir. Şair, bu düşüncesini, "*Şiir, okunursa, anlaşılır...*"[461] sözleriyle ifade eder.

Şair, kendisine ve İkinci Yeni'ye yönelik 'kapalı şiir' eleştirilerine de yanıt verir. Ona göre her şeyden önce hiçbir dilde 'açık şair' diye bir niteleme yoktur[462]. Algı ortalaması düşük olan bir kısım eleştirmenler ve okurlar, hiç inceleme gereksinimi dahi duymadan İkinci Yeni'ye ve kendi şiirlerine aceleyle 'kapalı şiir' deyip geçmişlerdir[463]. Oysa gerek İkinci Yeni'nin, gerekse kendisinin şiirle-

[460] Ece Ayhan, *Dipyazılar*, YKY, İstanbul, 1996, s. 135.
[461] Ayhan, *Şiirin Bir Altın Çağı*, YKY, İstanbul, 1993, s. 139.
[462] Ayhan, *Yalnız Kardeşçe*, Evrim Sanat Yay., İstanbul, 1984, s. 57.
[463] Ayhan, *a.g.e.*, s. 57.

rinde anlam vardır; ancak bu alışılagelen anlam değildir. Alışılagelen dil ve algılama tarzına ters geldiği ve bilinen şeylere yeniden zihnin en uç sınırlarından bakıldığı için, bu şiirler çoğunlukça güç anlaşılmaktadır[464]. Ancak şair, ilk elde kapalı ve zor gelse de kendi şiirinin grapon kâğıdı gibi açıldığını söyler [465]. Kısacası zor da olsa anlaşılır bir şiirdir onunki.

Bütün bunlara karşın, şiirlerine baktığımızda Ece Ayhan'ın anlamı örtük biçimde verdiğini, okuru zorlamayı amaçladığını görüyoruz. Asıl amaç, güç anlaşılmak değil de, şiiri sıkı bir biçimde örerek zihni sürekli uyanık tutmak olsa gerek. Ayhan'ın bu şiire 'kapalı şiir' değil de 'sıkı şiir' adını vermesi de bundan kaynaklanmaktadır. Ancak hemen bütün şiirlerinde otoriteye ve topluma şiddetle saldıran, tarihi sorgulayan; hatta iktidardakileri tarihi çarpıtmakla, gizlemekle suçlayan Ece Ayhan'ın anlamı gizlemeye çalışmasında şiir dışı kaygılarının da rol oynamış olabileceği düşünülmelidir. Her ne sebebe bağlanırsa bağlansın onda anlamı gizleme çabası vardır ama, İlhan Berk'te olduğu gibi anlamı silme ya da yok etme amacında değildir. Ece Ayhan'da dille beraber, anlam da yıkılır; ancak yıkılan dilin ve anlamın yerine yeni bir dil ve anlam birlikte gelir. Daha açıkçası Ayhan, şiirin anlamsal yapısını hiç ihmal etmez. Bu çerçevede şiirin yüzey (dil) yapısıyla derin (anlam-izlek) yapısı onda bir bütün hâlinde her zaman iç içe girmiştir. Bu da şairin anlamı gizlemekle beraber şiirde asla göz ardı etmediğini gösterir.

Sezai Karakoç'un poetikasında anlam, açıklık ya da kapalılık , geniş bir yer tutmaz. Daha doğrusu, bu konu onda diğer İkinci Yeni şairleri denli önemli bir poetik sorun değildir. Çoğu İkinci Yeni şairi, anlamla ilgili müstakil poetik yazılar kaleme almışlarsa da Sezai Karakoç, yalnızca bu konuyu içeren bir metin yazmamıştır. Bunun nedeni büyük olasılıkla Sezai Karakoç'un şiirlerinin anlaşılmamak gibi bir sorununun bulunmamasıdır.

---

[464] Ayhan, *a.g.e.* s. 78.

[465] Ayhan, *Şiirin Bir Altın Çağı*, YKY, İstanbul, 1993, s. 151.

Yazılarına baktığımızda şairin İkinci Yeni yıllarında sıkça ileri sürülen anlamsızlık, anlamın rastlantısal biçimde ortaya çıkması, şiirin bir şey söylememesi gibi konulara hemen hiç girmediği, bu tür düşünceleri savunmadığı dikkati çekmektedir.

Karakoç, şiirin temelde anlaşılmayı amaçladığını savunur ve bu düşüncesini, "*Nihayet şiir, topluma sesleniş olarak, gizli kapaklı, dolaylı dolaysız anlaşılmayı amaçlamıştır.*"[466] sözleriyle ifade eder. Ancak ona göre anlam ya da anlamsızlık, şiirin temel öğesi değildir. Şu tümceler şairin bu konudaki düşüncelerinin ne olduğunu göstermeye yeter:

"*Düşünce tarihî bir perspektiftir. Bu yüzden, şiirin temeli ne düşünce, ne anlamdır. Anlamsızlığın da olmadığı gibi.*"[467]

Bir başka yazısında şair, büsbütün anlamsız bir şiirin düşünülemeyeceğini söyleyerek[468], bu konudaki tavrını açıkça dile getirmiştir.

Anlamı da anlamsızlığı da şiirin temel öğesi saymayan Karakoç, şiirde anlamın gizlenmesi ya da apaçık verilmesi konusu üzerinde genişçe durmamışsa da yazılarının satır aralarından çıkarabildiğimiz kadar, şiirin anlamca derin, çok yanlı ve gizli olması gerektiğini savunmaktadır. Şairin "*Şiir, ses, biçim ve derinlik, perspektif zenginliği, çok yanlılığı gibi anlamın etrafında toplanan ve onu akıl üstü ve akıl ötesinin de bütün imkânlarından faydalandıran bir mahiyet taşır.*"[469] biçimindeki tümcelerinde anlamı, derinlik, perspektif zenginliği ve çok yanlılıkla nitelendirmesi, şiirde anlamın nasıl ifade edilmesi konusunda bize bir fikir vermektedir. Nitekim şiirlerine bakıldığında da, anlamın kendini hemen ve bütünüyle ele vermediği görülecektir.

Karakoç, kimi yazılarında İkinci Yeni üzerinde de durmuş ve bu şiirin anlama bakışını kendince saptamaya çalışmıştır. Ona göre yeni şiir, yer yer anlamsızlığı denemekte, anlam tatilleri yapmaktadır.

---

[466] Sezai Karakoç, "Şair Ahlâkı", *Edebiyat Yazıları I*, Diriliş Yay, İstanbul, 1988, s. 48.
[467] Karakoç, "Galile Denizi", *Edebiyat Yazıları I*, Diriliş Yay., İstanbul, 1988, s. 32.
[468] Karakoç, "Şiir ve Mantık", *Edebiyat Yazıları I*, Diriliş Yay., İstanbul, 1988, s. 73.
[469] Karakoç, "Na't", *Edebiyat Yazıları I*, Diriliş Yay., İstanbul, 1988, s. 93.

Anlam, yeni şiirde kendi öz fonksiyonunu yitirmiştir, bir uyurgezerdir, belki de hafızasını yitirmiştir[470].

Görüldüğü gibi Sezai Karakoç, İkinci Yeni şairlerinin kimilerindeki, anlamı yok etmeye değin varan bir eğilim içinde değildir. Şiirlerinde de anlamı silmek, algılama biçimini alt-üst etmek amacı güden bir dil kullanmaz. Temelde anlaşılmayı amaçlar; çünkü derinlerde de olsa şiirleriyle insana ve topluma evrensel bir mesaj iletmek ister. Ancak bunu estetik bir dille yapar; Garip'in düz anlatıma dayalı şiir anlayışına karşıdır; dolayısıyla şiire özgü bir kapalılık ve derinliktir onun aradığı. Şiirin kendine özgü bir anlam mantığına sahip bulunduğunu savunan şair, bu görüşüyle temelde Ahmet Haşim'in çizgisinde yürür.

Özetle, İkinci Yeni şairleri çok geniş bir çerçevede şiirde anlamın kendine özgü bir mantık içinde, gizlenerek verilmesini savunurlar. Ancak, şiirde anlamın olması ya da olmaması konusunda tam bir düşünce birliğine sahip değillerdir. Örneğin İlhan Berk, şiirde semantik yapıyı yok etme isteğiyle en uçta bulunur, Ece Ayhan da algılama ortalaması dediği, eski kavrayış biçimini yıkmak için dile ve dolayısıyla anlama bütün gücüyle saldırır ve onu yıkmak ister; buna karşın temelde anlamdan yanadır; karşı çıkıp yıkmak istediği sadece alışılagelmiş anlam mantığıdır. İkinci Yeni içindeki bu iki farklı uç yanında pratikte ve poetikte daha dengeli bir tutum içinde olan şairler vardır. Bunların başında Sezai karakoç gelir, onu sırasıyla Cemal Süreya, Turgut Uyar ve Edip Cansever izler. Kuşkusuz bu grup içinde anlaşılma kaygısını en çok taşıyan ve bunu şiirlerine de yansıtan şair Sezai Karakoç'tur. Cemal Süreya ve Turgut Uyar, yer yer kullandıkları alışılmamış bağdaştırmalar ve dil sapmalarıyla onun biraz daha gerisinde kalırlar. Edip Cansever ise, saydığımız şairler içinde daha kapalı bir şiir yazar.

Sonuçta İkinci Yeni şairleri anlam konusunda, kendi içlerindeki farklılıklara karşın, Ahmet Haşim'in açtığı yolu, daha da ileri gö-

[470] Karakoç, "Şiir ve Mantık", *Edebiyat Yazıları I*, Diriliş Yay., İstanbul, 1988, s. 73.

türerek sürdürmüşlerdir. Kuşkusuz bunda modern şiirin ve özellikle Gerçeküstücü şairlerin etkisi vardır.

B. 3. Toplum ve Okur Karşısında Şair ve Şiiri

Türk edebiyatının Tanzimat'tan Cumhuriyet'e değin ana amaçlarından biri, 'halka seslenmek' olmuştur. Servet-i Fünûnculari ve kimi yazar ve şairleri bir yana bırakırsak, Şinasi'den beri çoğu yazar ve şair, Divan edebiyatının gerek dil ve gerekse öz bakımından halktan kopuk olduğu savından hareketle halkın anlayabileceği bir dille, halkla ilgili konuları dile getirmeyi ve hatta toplumu eğitmeyi amaçlayan bir edebiyat anlayışını savunagelmiştir. Bunda kuşkusuz, Batılılaşmaya koşut biçimde siyasal alanda Meşrutiyet ve Cumhuriyet'e geçişin, ulusçuluk ve halkçılık düşüncelerinin yayılmasının ve dilde sadeleşme hareketlerinin büyük payı vardır. Servet-i Fünûncular bir yana, Tanzimat şair ve yazarları, ardından İkinci Meşrutiyet sonrasında iyice yaygınlaşan Ulusçu/hececi poetika, Nazım Hikmet'in öncülüğünü yaptığı Toplumcu Gerçekçi şiir, onları izleyen Garipçiler ve Mavi grubu, temelde edebiyatın halka seslenmesi, halkın sorunlarını dile getirmesi konusunda birleşirler. Ne var ki bu konuda da en önemli sarsıntı, Ahmet Haşim'le yaşanır. Haşim, "Şiir Hakkında Bazı Mülâhazalar" başlıklı yazısında okur karşısında aldığı tavırla alışılagelen poetik çizgiden çıkar. Ona göre şiir çoğunluk için yazılmaz; "*...herkesin anlayabileceği şiir, sırf aşağı seviyede şairlerin işidir.*"[471], şiirin açıklığı ya da kapalılığı okuyucunun düzeyine göre değişir. Oysa Orhan Veli ve arkadaşları eski şiirin yalnızca "*müreffeh sınıfların zevkine hitap*"[472] ettiğinden şikâyetle, bugünkü şairin çalışan, alt kesimdeki insanlara seslenmesi gerektiğini ileri sürerler. Ancak bunu pratikte ne denli başardıkları ise tartışılır. Çünkü Garip şiirinin geneline bakınca Ece Ayhan'ın şu sözlerine hak vermemek elde değildir:

[471] Ahmet Haşim, *Şiirler* (Haz. Kenan Akyüz), Başbakanlık Kültür Müsteşarlığı KültürYay., İstanbul, 1973, s. 113.

[472] M. Orhan Okay, *Poetika Dersleri*, Hece Yay., Ankara, 2004, s. 36.

"Çağının büyüttüğü ve akıttığı boklukların, düşürülmüş çocukların bir yeraltısına inmemiştir Orhan Veli. Ülkenin us dışı lağımlarında, gömütlerinde yatmamıştır örneğin. (...)... insanın her türlüsünden kalıtsız ve yırtık uzandığı çöp tenekeleri, catacombes'lar, kurutulmamış bataklıklar, yargılamalar, kovuklar ve zindanlar varken o 'yaşama sevinci' ne oluyor arkadaş!"[473]

İkinci Yeni'nin ortaya çıktığı yıllarda dil, anlam, açıklık ve kapalılıkla beraber, bu konular bağlamında en çok tartışılan konulardan biri de Türk şiirinin toplumdan, toplumsal sorunlardan ve okurdan koptuğu savıdır. Başta Toplumcu Gerçekçi anlayışı izleyen kimi şairler olmak üzere eleştirmen Asım Bezirci ve Mavi Hareketi'nin öncüsü şair Attila İlhan, bu konuda İkinci Yeni'yi kıyasıya eleştirirler. Onlara göre İkinci Yeni, DP baskısının ürünü, korkak, kaçak, okurun anlamadığı, toplumsal sorunlardan uzak, soyut bir şiirdir. Bu eleştirilerde, İkinci Yeni'nin kapalı ve soyut dili benimsemesinin yanında, kimi şairlerin toplumsal sorunlara uzak durmasının büyük payı vardır. Şiir-toplum ilişkisiyle ilgili tartışmalar hakkında bir fikir vermesi ve İkinci Yeni'ye yönelik eleştirileri yansıtması bakımından *Pazar Postası*'nda 27 Ocak 1957 tarihinde yayımlanmaya başlanan 'Soruşturma'daki sorulardan konuyla ilgili olan ilk ikisini ve İkinci Yeni'yi eleştiren kimi şairlerin bu sorulara verdiği yanıtları aktarmak istiyoruz. Bu sorular şöyle:

"1.*İkinci yeni diye adlandırabileceğimiz şiiri, toplum sorunları açısından değerlendirenler, ona faydasız şiir diyorlar. Bu şiir sizce faydasız mıdır?*

2. *Sizce bu şiir,*

a) Toplumsal bir kaygı ile mi?

b) Şiirimizin içine düştüğü bir bunalımın itmesi ile mi?

c) Şiirimizin geçirdiği tabiî bir evrimin sonucu mu, ortaya çıkıyor."[474]

[473] Ece Ayhan, *Dipyazılar*, YKY, İstanbul, 1996, s. 68.
[474] *Pazar Postası*, S.5, 27 Ocak 1957.

Bu soruya Yılmaz Gruda'nın verdiği yanıtsa şu tümcelerde özetlenebilir:

"*Bu bir kaçıştır. Bu, bir yığın toplum sorunlarını açık-seçik söylemekten korkmaktır. Bu, birtakım doğruları kovalamanın, bulmanın gerektirdiği çalışmadan, davranıştan uzak kalmaktır; yani 'aydınsal' bir tembelliktir.*"[475]

Ahmet Oktay ise, "*Bu şiirin toplumsal şartların itmesi ile yazıldığını sanmıyorum.*" dedikten sonra, İkinci Yeni'nin toplumsal kaygılardan hareket etmediğini, "*Bu çalışmanın ise toplum kaygısıyla falan ilgisi yok.*"[476] sözleriyle ifade eder.

Asım Bezirci, *2. Yeni Olayı* adlı kitabında toplumcu şiir adına, İkinci Yeni'yi yargılama yolunu tutarak, bu şiiri okurdan ve toplumdan kopuklukla suçlar. Bezirci, *Ant* dergisinin düzenlediği bir açık oturumda[477] da bu konudaki düşüncelerini "*İkinci Yeni hareketi başlayalı beri on iki yıl kadar oluyor. Öyleyken hâlâ kendini okurlara, topluma kabul ettirebilmiş değil.*" diye sürdürür. Bir yayıncı olarak Memet Fuat'ın, okurların İkinci Yeni şairlerine ilgisi hakkında söylediği şu sözler de önemli saptamalardır:

"*Cemal Süreya'nın kitapları bir iki yıl içinde çok rahat 3.000 satılıyor. (...) öte yandan Ece Ayhan var. Okuyucusu ile çatışma durumunda denilebilir. Hiçbir açıklığa, kolaylığa, okurla ilgi kurma çabasına yanaşmıyor. Bu arada Turgut Uyar için büyük ama çetin bir şiir yazdığından, Edip Cansever için de kendi kişiliğinden şiirine yansıyan bir uzaklık yüzünden, okurla yakınlık kurmak ilişkisinin çok güç olduğu söylenebilir.*"[478]

Attila İlhan ise bu konuda İkinci Yeni'yi, diktaya toplumsal tezlerle karşı çıkan bir hareket olan Mavi'yi engellemek ve toplumsal hareketi yozlaştırmakla suçlar. Ona göre İkinci Yeni şairleri, gün-

[475] *Pazar Postası*, S.5, 27 Ocak 1957.
[476] *Pazar Postası*, S.9, 24 Şubat 1957.
[477] "Şiir Üzerine Açık oturum" (Katılanlar: Fethi Naci, Asım Bezirci, Selahattin Hilâv, M. Fuat, Cevat Çapan), *Ant*, S. 14, Mart 1967.
[478] "Şiir Üzerine Açık Oturum", *Ant*, S.14, Mart 1967.

lük anlamlarından soyutlanmış sözcükler ve boş imgelerle rastlansal bir şiir kurmuş; böylece dikta dönemlerine özgü bir 'kaçış' şiiri yazmışlardır[479].

İkinci Yeni'nin doğuş yıllarında başlayan bu tartışmalar, daha sonraki yıllarda da devam etmiş, İkinci Yeni'nin toplum ve okurla ilişkisi hakkında çeşitli görüşler ileri sürülmüştür. Bu görüşlerin tümünü burada özetlemek olanaksızdır; ancak temelde kendilerine bu konuda yöneltilen eleştiriler yukarıdaki doğrultudadır. Burada önemli olan, başkalarının eleştirilerinden çok İkinci Yenicilerin şiir-toplum ve okur ilişkisi hakkında ne düşündüklerinin saptanmasıdır.

İlhan Berk, bu konuda en çok eleştiriye uğrayan İkinci Yeni şairidir. Çünkü şairliğinin ilk evresinde Toplumcu Gerçekçi bir çizgideyken, 1954'ten sonra bunun tam tersi bir yolu izlemiştir. Doğallıkla şair, bu türden eleştirilere yanıt vermek için çeşitli yazı ve söyleşilerinde bu konu üzerinde genişçe durmuş ve düşüncelerini açıklamıştır. O, daha baştan iyi bir şiirin bireysel ya da toplumsal diye ayrılamayacağını söyler[480]. Berk'in şiir-okur ilişkisi hakkındaki görüşleri ise şöyle özetlenebilir:

Her şeyden önce "*Okunmak, okunmamak bir şair için ölçü değildir.*"[481]. Onun okur için yazmak, okura göre yazmak diye bir sorunu yoktur; yalnızca 'yazma'yı amaçlar[482]; "... *çünkü dünyada hiçbir şiir okuyucular için yazılmamıştır.*"[483] O hâlde Berk, daha baştan okuru düşünerek şiir yazılmasına karşı çıkar; şiirini okura göre ayarlamaz. Şair, şiir çoğunluğa seslenmelidir, halkın anlayacağı bir biçimde yazılmalıdır savını da yadsır. Kendi şiirinin büyük çoğunluğun şiiri olmadığını; aksine azınlıkta kalan bir okuyucuyla yetindiğini söyler[484]. Peki şair, neden çoğunluğa seslenmez? Çünkü Berk, bugünün çoğunluğunun şiirle ilgisi olmadığını, şiirden ko-

[479] Attila İlhan, *İkinci Yeni Savaşı*, Bilgi Yay., Ankara, 1996, s. 93.
[480] İlhan Berk, *Kanatlı At*, YKY, İstanbul, 1994, s. 48.
[481] Berk, *a.g.e.*, s. 140.
[482] Berk, *Ben İlhan Berk'in Defteriyim*, Alkım Yay., İstanbul, 2004, s. 69.
[483] Berk, *Kanatlı At*, YKY, İstanbul, 1994, s. 182.
[484] Berk, *a.g.e.*, s. 12.

puk olduğunu ileri sürer. Bu nedenle de "*Bizim bugünkü çoğunluğu düşünüyorum da hemen hemen hiçbir alanda birleşme yolu göremiyorum. Bizim çoğunluğun bugünkü şiirle hiçbir anlaşması yok. (...) Bunun için de bugünün çoğunluğunu hiç hesaba katmadan yazmak gerekiyor.*"[485] der. Aslında şair, çoğunluğu hesaba katmamak ya da azınlığa seslenmek gibi bir önyargıyla yola çıkmaz. Ona göre, okurla ilişki kurmada sorun şairde değil, okurdadır. Eğer bugünün şairi, çoğunluktan kopuksa; çoğunlukça anlaşılamıyorsa bunun asıl nedeni çoğunluğun şiire ilgisiz kalması ya da yeni şiiri kavrayacak düzeyde olmamasıdır[486]. İşte bu yüzden İlhan Berk, "... *bugünün çoğunluğunu hiç hesaba katmadan yazmak gerekiyor. Bu, tek çıkar yol gibi görünüyor bana. Ahmet Haşim gibi.*"[487] der. Ona göre bugünün çoğunluğu yeni şiirle birlikte gelişememekte; yeni şiirin ardında kalmaktadır. Bu nedenle yeni şiirle çoğunluk arasında her zaman bir boşluk olmuştur. Üstelik çoğunluğun bir şiirden ilk anda beklediği hemen anlayıvermektir; çoğunluk, kolayca anladığı şiiri sever. Oysa yeni şiir kolayca anlaşılıvermez; çoğunluktan kopukluğunun asıl nedeni de budur[488]. Bu kopukluk olağandır; ancak Berk, şiirle okur arasındaki kopukluğu gidermek için şairin çoğunluğun düzeyine inmesine de karşıdır:

"*Bunun için, yani anlaşılmak sevilmek için ozan büyük çoğunluğa inemez.*"[489]

Kısacası Berk'e göre şiir herkese seslenmez, herkesçe anlaşılamaz. Çünkü şiirden anlamak bir ön hazırlığı, kültür ve birikimi gerektirir. Bu görüşünü "*Şiir güç bir iştir. Anlamak, sevmek için bir eğitimi gerektirir.*"[490], "*Herkesin şiirden anlamasını ise hiç mi hiç anlamıyorum. Büyük çoğunluk şiir okumasın, şiir mutlu azınlığın*

[485] Berk, *Kült Kitap*, YKY, İstanbul, 2001, s. 107.
[486] Berk, *Şairin Toprağı*, Simavi Yay., İstanbul, 1992, s. 116.
[487] Berk, *a.g.e.*, s. 79.
[488] Berk, *a.g.e.*, s. 117.
[489] Berk, *a.g.e.*, s. 117.
[490] Berk, *a.g.e.*, s. 117.

mıdır diyorum? Hayır. Şiir okumak, şiiri sevmek herkesin ama herkesin hakkıdır, anlamak ise herkesin bilgisi, yeteneğiyle ilgilidir."[491] tümceleriyle belirtir. İşte İkinci Yeni, bu bakımdan çoğunluğa değil, şiirden anlayan az sayıdaki okuyucuya seslenir[492].

Bu sözlerden İlhan Berk'in halka seslenme, halkın anladığı bir şiir yazma; okurca anlaşılma gibi bir kaygısı olmadığı anlaşılmaktadır. O, İkinci Yeni'nin çoğunluktan uzak bir şiir olduğunu kabul etmekle beraber, bunun nedenini okurun şiir bilgisi ve kültür bakımından yeni şiiri kavrayacak donanıma sahip olmamasına bağlamaktadır. Şair, okura yaklaşımı açısından büyük ölçüde Ahmet Haşim'in görüşlerini izler. Pratikteki ürünlerine bakıldığında da, ilk dönemdeki şiirlerinin aksine, 1954'ten sonraki şiirlerinde 'halka seslenmek', 'halkın sorunlarını dile getirmek' ve 'okurca anlaşılmak' gibi bir amaç gütmediği görülür. Şiirde dış gerçekliği yansıtmayı, akıl dışına çıkmayı, ortak dilden ayrılmayı, anlamsızlığı, soyutluğu ve kapalılığı savunan bir şairin toplum ve okur karşısında böyle bir tavır alması doğaldır.

Şiir, okur ve toplum ilişkisinde 'anlaşılırlık' kadar, 'toplumsal sorunların ve yaşamın' yansıtılması da önemli bir yer tutar. Başta da belirttiğimiz gibi, İkinci Yeni'ye yapılan en büyük eleştirilerden biri de bu şiirin toplumsal sorunlardan ve yaşamdan kopukluğudur. İlhan Berk, çeşitli yazı ve söyleşilerinde bu eleştiriye de yanıt verir. O, şairliğinin ilk evresinde toplumsal amaç doğrultusunda şiirler yazmış, ancak daha sonra gerçek şiirin bu olmadığını kavrayarak bu anlayışı terk etmiştir[493]. Şair açıkça şiirde asıl amacının toplumsal sorunları dile getirmek olmadığını; "*Toplumla bir ilişki varsa şiirimde bu dolayısıyla olan bir şeydir; benim önceden toplumu, onun sorunlarını koyayım diye bir davranışım yoktur.*"[494] sözleriy-

[491] Berk, *El Yazılarına Vuruyor Güneş*, YKY, İstanbul, 1992, s. 34.
[492] Berk, *Şairin Toprağı*, Simavi Yay., İstanbul, 1992, s. 115.
[493] Berk, *Kült Kitap*, YKY, İstanbul, 2001, s. 126.
[494] Berk, "İkinci Yeni ve Çivi Yazısı Üzerine İlhan Berk'le Bir Konuşma", *Dost*, S.33, Haziran 1960.

le belirtir. Berk, İkinci Yeni'nin çağdan ve yaşamdan kopuk olduğu savına da katılmaz. Ona göre aslında İkinci Yeni'nin sıkça işlediği yalnızlık, sıkıntı, bunaltı yaşamdan kaynaklanmaktadır. Dolayısıyla bugünkü şiirin içeriğini ve biçimini doğuran çağın kendi koşullarıdır; bu nedenle İkinci Yeni çağının şiiridir:

"*... bugünkü şiir özünü, biçimini kısaca yöntemini çağıyla birlikte getirmektedir. Şiirdeki yalnızlık, bunalım, günümüzün yalnızlığı, bunalımıdır. Bugünün şiiri çoğunluğa saçma, anlamsız karanlık geliyorsa, yaşadığımız hayattan başka yerden gelmiyor bu.*"[495]

Son olarak İlhan Berk, bir şairin aşktan, eski çağlardan, yalnızlık ve bunaltıdan söz etmesinin 'toplumdan kaçma' değil, aksine toplumu anlamaya yönelme diye yorumlar. Bu konuda o da eleştirilerini topluma yöneltir. Toplumu şaire ve şiire önem vermemekle suçlar[496].

Özetle İlhan Berk'in poetikasında okura seslenme, okura göre yazma ve toplumsal sorunları dile getirme gibi amaçlara yer yoktur. Şairin bu düşünceleri, ortak dile karşı çıkma, dili bozma, akıl ve mantığı yıkma, anlamsızlığı savunma vb. düşüncelerine de uygundur. Bu bakımdan şiirleri çoğunluğun anlayacağı, benimseyeceği şiirler değildir. Şair, ilk şiirlerinde özgürlük, baskıya karşı koyma ve Anadolu gibi toplumsal sorunları konu edinirken daha sonra salt aşkı, yalnızlığı, sıkıntıyı, eski çağ tarihini, kentleri, nesneleri ve çeşitli coğrafyaları ele almaya başlamıştır[497]. Onun çevreden kopuşu, büyük ölçüde içe kapanık kişiliği ile açıklanabilir. Nitekim kendisi de "*yaşadığımız olaylara bakamaz oldum. Çevreden ayırarak kurduğum bir yaşama ilgilendiriyor beni. (...) Bu yalnızlığımdan, umutsuzluğumdan gelebilir.*"[498] sözleriyle yargımızı pekiştirir.

İkinci Yeni şairlerinden **Turgut Uyar**, az da olsa şiir, toplum ve okuyucu ilişkisine yazı ve söyleşilerinde değinir. Çoğu yazı ve söyleşisinde belirttiği gibi, genel anlamda sanat, dar çerçevede şiir, ya-

[495] İlhan Berk, *Şairin Toprağı*, Simavi Yay., İstanbul, 1992, s. 127.
[496] Berk, *a.g.e.*, s. 94.
[497] Berk, *El Yazılarına Vuruyor Güneş*, YKY, İstanbul, 1992, s. 91.
[498] Berk, *Kült Kitap*, YKY, İstanbul, 2001, s. 82.

şamla, insanla ve çağıyla sıkı bir ilişki içindedir. Ona göre sanatçı, her şeyden önce 'yaşamaya tanık olan kişidir'[499]. İşte bundan dolayıdır ki, her sanatçı içinde yaşadığı toplumdan, toplumsal koşullardan ve değişmelerden etkilenir ve bu etkiler, şiirinlerine çeşitli biçimlerde yansır. Uyar, bu konudaki düşüncesini; "*Toplumsal koşullardan soyutlanmış bir sanat düşünemiyorum.*"[500] tümcesiyle açıklar. Konuya şiir ve toplum arasındaki etkileşim açısından yaklaştığında, şiirin yenilenmesinde toplumsal değişmelerin büyük payı olduğunu belirtir. Ona göre; "*Çoğu kez, şiire büyük hareketlerin, açık yahut içten içe oluşan toplumsal kaynaşmalardan, değişmelerden geldiği söylenebilir.*"[501]. Şair, İkinci Yeni'nin doğuşunu da büyük ölçüde toplumsal koşulların değişmesine bağlar. Uyar'a göre, "*Değişen her şiir ilkin bir toplum değişmesini, bir yaşama, bir değerler değişmesini anlatır.(...) ... ister istemez, farkına varmamış bile olsa, içinde bulunduğu toplum şartalarından etkilenecektir. Birtakım ufak tefek ayrıntı ile çağı girecektir şiirine.*"[502]. Şiirin değişmesinde toplumsal koşulların rolü olmakla beraber, onu asıl değiştiren ilkin kuşkusuz şairidir. Şiir, bu nedenle toplumdan da önce şairinin kişiliğine bağlı bir sanattır. Ayrıca bir şiirin değişimini salt toplumsal koşullara bağlamak da yanlıştır. Dış etkiler yanında şiirin de kendine özgü gelişim kuralları vardır; şiir bu gelişim sürecinde toplumsal koşulların yanında kendi koşullarına da uyar. İşte bu nedenle İkinci Yeni'nin DP iktidarının baskısıyla soyut ve kapalı şiire yöneldiğinin sanılması ve 27 Mayıs Devrimi'nin getirdiği özgürlük havasıyla bu şairlerden siyasal/toplumsal içerikli şiirler yazmalarının beklenmesi yanlıştır. Çünkü 27 Mayıs Devrimi de, sonunda şiirimizin gidişini değiştirememiştir. O hâlde, şiirin değişmesi salt toplumsal/siyasal koşullara bağlanamaz; onun kendine özgü değiş-

[499] Alpay Kabacalı, "Sanatta Güncellik Tartışması ve Turgut Uyar'ın Son Şiir Kitabı", *Milliyet Sanat*, S. 71, 1973.

[500] "Soruşturma", *Dost*, S. 5, 1965.

[501] Turgut Uyar, "Her Çağda Yenilenen", *Pazar Postası*, S.40, 13 Ekim 1957.

[502] Uyar, "Çağını Yitirmek", *Pazar Postası*, S.12, 23 Mart 1958.

şim kuralları vardır. Şiirimizi Orhan Veli'den İkinci Yeni'ye getiren siyasal baskı değildir[503].

Şiirin yaşamla, toplumla doğal ve kopmaz bağları olduğunu düşünen şair, sanatın gerçek başarısının salt toplumsal amaçlara hizmet etmekle ölçülemeyeceği düşüncesindedir. Halkın bir sanatçıyı ya da sanat yapıtını sevmesi ve yüceltmesi, o sanatçının halkın sorunlarını dile getirmesinden dolayı değildir. Hatta halk hiçbir zaman, sanatta kendi sorunlarını aramamıştır. Toplumsal sorunları ele almak, çoğunluğun sanatçısı olmak anlamına gelmez[504]. O hâlde Uyar, sanat yapıtının başarısının toplumsal sorunlara ilgisiyle ölçülemeyeceği kanısındadır ve dolayısıyla sanatın temel amacının toplumsal olmadığını ileri sürer. Şair, bu bağlamda slogancı şiirlere de karşıdır. Eğer toplumu gözeten bir şiir yazılacaksa, halkın dilini, kültürünü, şiirini bilmek ve bu şiiri geliştirmek, ona yeni olanaklar getirmek,'hürriyet' türküleri söylemekten yeğdir diye düşünür[505].

Uyar, esas itibariyle sanatın halkın beğenisine göre üretilmeyeceği görüşündedir. Çünkü sanat, entellektüel bir etkinliktir ve bundan dolayı da halkın isteğine göre üretilmez; kendi deyişiyle "*Sanat fabrikasyona gelmez.*"[506]. Bu tümce, onun popüler sanat anlayışına karşı çıktığını göstermektedir.

Son olarak, Turgut Uyar'ın okur karşısındaki tavrını değerlendirelim. Acaba o, yazarken okuyucuları düşünüyor mu, okura göre mi yazıyor ya da İkinci Yeni'ye yönelik 'okurdan kopuk' suçlaması onun için de geçerli mi? Bu soruların yanıtını şairin kimi yazı ve söyleşilerinde kısmen bulabiliyoruz. Ona göre okur, "*...şiirin yazılışında hiçbir şekilde hesaba katılmayan bir öğedir.*"[507]. İşte bu nedenle, hiçbir şair, okuyucularım beni anlasınlar ya da sevsinler kaygısıyla şiir yazmaz. Uyar bu düşüncesini; "*Hiçbir ozanın, şiir ya-*

[503] A. Turgut, "Bir Yıl", *Dost*, S. 40, 1961.
[504] Turgut Uyar, "Çoğunluğun Ozanı", *Şairler Yaprağı*, S.21-22, 1956.
[505] Uyar, "Orhan Veli Üstüne Birkaç Not", *Güney Dergisi*, S. 26, 1969.
[506] A. Turgut, "Dergilerin Getirdiği", *Dost*, S. 27, 1963.
[507] A. Turgut, "Kızmamak", *Pazar Postası*, S.43, 26 Ekim 1958.

zarken' okuyucuya anlam payı bırakmak' diye bir kaygısı yoktur."[508] sözleriyle açıklar. İşin aslı, her şair anlaşılmak için yazar ve "*... beni anlamıyorlar gibi bir saçmalığa gitmez.*"[509]. Bu nedenlerle Uyar, şiirin ortaya çıkma sürecinde ister anlaşılma, ister beğenilme kaygısıyla olsun, şairlerin okurları göz önünde bulundurmasını doğru karşılamaz ve bu kanısını açıkça şöyle belirtir:

"*Anlaşıldım mı, anlaşılmadım mı bilmiyorum, umursamıyorum da.*"[510]

Bu sözlerden Uyar'ın, anlaşılmak ya da beğenilmek noktasında okurları pek de önemsemediği, popüler sanattan uzak kalmayı düşündüğü anlaşılmaktadır. Çünkü şaire göre, okurun ya da halkın şiir karşısındaki ilk ölçütü, 'anlamak'tır. Oysa anlamak, bir şiirin iyi ya da kötü olduğunun asıl ölçütü değildir. Ayrıca beğenme, kişiden kişiye değişen öznel bir davranıştır. Bundan dolayı genellikle kalabalıkların beğenisi, şiirin iyi olduğunu göstermez. Uyar, bu görüşünü; "*kalabalığın beğenisi ile iyi bir ozanın beğenisi hiçbir çağda dirsek değintisi yapmamıştır. Has sanatçıların yaşadıkları çağdan sonra sevilmeleri, tutulmaları, okunmaları, anlaşılmaları bu yüzdendir.*"[511] sözleriyle ifade eder. Zaten iyi şair, kalabalıkların beğenisine göre şiir yazmaz; aksine okuyucuyu yoran, şoka uğratan, yadırgatan şiirler yazar[512].

Ayrıca Turgut Uyar, sanatın bir çalışma, eğitim ve birikim işi olduğunu düşünür ve okurun da bir şiirden anlayabilmesi için bir eğitimden geçmesi gerektiğini ileri sürer. Onun aradığı, seslendiği seçkin, donanımlı bir okurdur. Bu düşüncesini şu satırlarında dile getirir:

"*İkincisi sanat bir ceht işidir, eğitim işidir. Tembel kalabalığın keyfine uymak istemiyorum. Sanatçı nasıl uzun çabalarla yetişiyorsa okuyucudan da bu gayreti bekler.*"[513]

---

[508] A. Turgut, "Kızmamak", *Pazar Postası*, S.43, 26 Ekim 1958.
[509] "Turgut Uyar'la Söyleşi" (Konuşan. Perihan Tok), *Cumhuriyet*, 12 Mayıs 1977.
[510] "Turgut Uyar'la Söyleşi" (Konuşan. Perihan Tok), *Cumhuriyet*, 12 Mayıs 1977.
[511] Turgut Uyar, "Çoğunluğun Ozanı", *Şairler Yaprağı*, S.21-22, 1956.
[512] Uyar, "Dikiş Payı", *Pazar Postası*, S.37, 22 Eylül 1957.
[513] Uyar, *Sonsuz ve Öbürü*, Broy Yay., İstanbul, 1985, s. 157.

Özetlersek Turgut Uyar, şiirin toplumdan kopuk olamayacağını düşünse de, okura karşı mesafeli durmakta; daha doğrusu seçkin, donanımlı, şiir eğitiminden geçmiş bir okur kitlesini hedeflemektedir. Kuşkusuz okurdan uzak kalmayı savunmaz; ancak okura göre şiir yazmayı da yadsır. Bu bağlamda Ulusçu/hececiler, Toplumcu Gerçekçiler ve hatta şiirin aşağı tabakadan halkın zevkine seslenmesi gerektiğini ileri süren Garipçilerden farklı düşünür. Gerçekten de İkinci Yeni, çoğunluğa değil, seçkin bir okur kitlesine seslenmektedir. Uyar'ın tavrı da bundan yanadır. Ancak bunu 'okurdan kopukluk' olarak yorumlamamak gerekir.

Edip Cansever, İkinci Yeni şairleri içinde toplumu, toplumsal sorunları, çağını yansıtmayı önemseyen, şiirle toplum arasında kopmaz bağlar olduğuna inanan bir şair olarak dikkati çeker. Daha 1956'da İkinci Yeni'nin başlangıç yıllarında bile şiir yapmanın 'toplumla ilgiler kurmak'[514] olduğunu savunan şairin poetikasında 'toplum' önemli bir yer tutar. Kimi İkinci Yeni şairlerinin toplumdan kopmaya değin giden düşünceleri ya da İkinci Yeni'ye yönelik 'toplumdan kopuk'luk suçlamaları göz önüne getirildiğinde Edip Cansever'in –en azından poetika bakımından- bunların dışında kaldığı görülecektir. Çünkü o, daha başından beri soyut şiir adı altında ne 'bilinçaltı saçmalıklarını dökmeye' ne de yalnızca toplumsal mesajlar vermeyi amaçlayan 'sanattan yoksun' dizeler yazmaya taraftardır[515]. Bu çerçevede onun, şiirselliği gözardı etmeyen bir toplumculuktan yana olduğu söylenebilir. Aslında Cansever, temelde şiirin insandan, yaşamdan, toplumdan ve çağından kopuk olamayacağı düşüncesindedir. Şair bu düşüncesini "*Şiir, insanî değerlerden, yaşam koşullarından, çağını yansıtmaktan kopmazlığıyla da somut bir olgudur.*"[516] sözleriyle ifade eder. Çünkü ona göre şair,

[514] Edip Cansever, "Edip Cansever'le Konuştum" (Konuşan: Erdal Öz), *Gül Dönüyor Avucumda*, Adam Yay., İstanbul, 2000, s. 71.

[515] Cansever, "Edip Cansever'le Konuştum" (Konuşan: Erdal Öz), *Gül Dönüyor Avucumda*, Adam Yay., İstanbul, 2000, s. 71.

[516] Cansever, "Soyut Somut", *Gül Dönüyor Avucumda*, Adam Yay., İstanbul, 2000, s. 55.

istese de kendisini toplumdan soyutlayamaz. Cansever, toplumla olan bağlarını şöyle açıklar:

"*Kendimi istesem de toplumdan soyutlayamam. Toplumla, toplumsal olaylarla kopmaz bağlarım var.*"[517]

Bütün bunlar, Cansever'in, İkinci Yeni'ye yönelik 'toplumdan kopuk' suçlamalarına karşın toplumcu bir anlayışa sahip olduğunu göstermektedir. Ancak hemen belirtmeli ki, şair salt toplumsal ve siyasal kaygıların yeni şiirin ustalarını sınırlandırdığını da kabul eder[518]. Bu nedenle o, yalnızca siyasal kaygıyla şiir yazılamayacağı kanısındadır.

Cansever, İkinci Yeni'ye yönelik, 'siyasal baskılar nedeniyle toplum sorunlarını dile getirmekten korkmuşlardır' eleştirisini de bir konuşmasında şöyle yanıtlar:

"*Yani sanıldığı gibi, günümüz şairi baskılardan büsbütün yılmış, ezik, çıkarsız bir durum içinde değildir. İkinci Yeni de, yalnızca baskılar sonrası ortaya çıkmış bir şiir anlayışını göstermiyor.*"[519]

Ona göre, bir şairin bireyin bunalımından söz etmesi, toplumdan kopukluğunu göstermez. Aksine, yaşanan toplumsal koşullar nedeniyle, birey kendine kapanmakta, kendine bir sığınak aramaktadır. Daha açıkçası, şairlerin giderek bireye daha çok eğilmesi, onu derinlemeye kavramaya çabalaması, toplumsal koşulların bir sonucudur. Bu bakımdan bireyin bunalımlarını anlatmak da aslında şairin toplumla, toplum sorunlarıyla ne denli içli dışlı olduğunu gösterir[520].

Cansever, şiirinde bireye çok önem verir; ancak onu toplumdan soyutlamaz. Amacı, bireyi toplumda somut olarak görünür duruma getirmek, onu derinlemesine ele alarak, içsel dramını kurcalamaktır[521]. Bir yazısında "*İnsanı birey olarak da, toplumdan soyutlanma-*

---

[517] Cansever, "Edip Cansever'le Söyleşi" (Konuşan: Erdoğan Albayrak), *Gül Dönüyor Avucumda*, Adam Yay., İstanbul, 2000, s. 98.

[518] Cansever, "Düşüncenin Şiiri", *a.g.e.*, s. 42.

[519] Cansever, "İkinci Yeni ve Eleştirmeciler", *Yeditepe*, S. 18, 1960 (Aynı yazı için bkz. *Gül Dönüyor Avucumda*, Adam Yay., İstanbul, 2000, s. 45-50).

[520] Cansever, "İkinci Yeni ve Eleştirmeciler", *Yeditepe*, S. 18, 1960 (Aynı yazı için bkz. *Gül Dönüyor Avucumda*, Adam Yay., İstanbul, 2000, s. 48).

[521] Cansever, "Şiir Üstüne Söyleşi Notları", *Gül Dönüyor Avucumda*, Adam Yay., İstanbul, 2000, s. 64.

mış bir birim olarak da kurcalamak istiyorum, yaşamım tükeninceye kadar."[522] diyen şair, aslında bireyci-toplumcu şiir ayrımına da pek yanaşmaz. Çünkü o, bireyle toplumu birbirinden ayırmaz; dolayısıyla bireyi ele almayı da toplumu yansıtmak olarak değerlendirir.

Bu görüşlerden anlaşıldığına göre Cansever, şiirin toplumdan kopuk, toplum sorunlarından uzak kalmasından yana değildir. Hatta şiirin doğrudan toplumla ilgisi olduğunu düşünür. Ona göre bir şiir, toplumdan etkiler taşır, şiirin değişmesinde de toplumsal koşulların payı vardır. Kendi şiirinde de toplumsal koşulların etkisi olduğunu söyler. Onu, makine dünyasını çözümlemeye ve makine dünyasının şiirini yapmaya götüren asıl nedenlerden biri toplumun gereksinmeleridir[523]. Bu görüşleriyle Cansever, diğer İkinci Yeni şairlerinden ayrı bir yerde durmaktadır. Görüşlerine bakarak onu salt Toplumcu Gerçekçi bir şair sayabilir miyiz? Kuşkusuz hayır. Şiirlerinde bireyin iç dramını ele alan, yalnızlık, sıkıntı, bunaltı vb. bireysel izleklere ağırlık veren, dilsel açıdan çoğunluğa seslenmeyen bir şair, Toplumcu Gerçekçi anlayışla çoğu açıdan bağdaşamaz. Ama o, toplumla bağ kurma, topluma birtakım mesajlar iletme vb. kaygıları olmayan, örneğin bir İlhan Berk gibi de değildir. Çünkü Cansever, düşüncelerinden anlaşıldığına göre, İlhan Berk'in aksine toplumsal kaygılara sahiptir ve bu kaygılar şiirlerine yansımıştır. Sonuçta belki onun şiirde birey-toplum ayrımı yapmadan bir bireşimin peşinde olduğu söylenebilir.

Edip Cansever, temelde toplumdan kopmamayı savunuyor. Acaba şairin okur karşısındaki tavrı nedir? Şiir yazarken okuru göz önünde bulunduruyor mu? Şimdi bu sorulara yanıt bulmaya çalışalım. 1967'de *Ant* dergisinin düzenlediği bir soruşturmaya verdiği yanıtta Cansever'in okur karşısındaki tavrını saptamak mümkün. Soruşturmadaki "Yazdığınız şiirin okurdan koptuğu, şiir okuru sayısını git gide azalttığı, şiire ilgiyi gevşettiği ileri sürülüyor, bu konuda siz ne düşünüyorsunuz?" sorusuna şairin verdiği yanıt şöyle:

---

[522] Cansever, "Yaşam Öyküsü", *a.g.e.*, s. 32.

[523] Cansever, "Edip Cansever'le Konuştum" (Konuşan: Erdal Öz), *Gül Dönüyor Avucumda*, Adam Yay., İstanbul, 2000, s. 72.

"Gerçek şiir, her dönemde çok az okuyucu bulabilmiştir. (...) Daha uzun bir süre, okuyucu ile aramızda gerçek bir diyalog kurulamayabilir. Ben kendi adıma bu durumdan yakınmıyorum. Mitimizi yoğunlaştırmak, etkinleştirmek, bugünün toplumsal bilincinin ötesini araştırıp somutlamak için böylesi bir yalnızlık gereklidir belki de."[524]

Bu tümcelerden anlaşıldığı üzere Cansever, çoğunluğun gerçek şiire açık olmadığı görüşündedir. Ancak bundan, şairin okur için yazmadığı gibi bir anlam çıkarılamaz. Bununla beraber, Cansever, şiirlerinde çoğunlukla ilgiler kuramadığından dolayı da yakınmaz. Demek ki, şair okurla diyalog kurulamamasından pek de rahatsız değildir; çünkü o, diyalog kopukluğunun şairden değil, büyük ölçüde okurdan kaynaklandığını düşünür.

Cansever'e göre şiir karşısında iki çeşit okuyucu vardır; *"Bunlardan birincisi şiire açık, ikincisi kapalı olan okuyucudur. Birinci bölüğe girenler onu anlayan, yani şiirin varlığıyla, kendi varlıkları arasında araçsız, yakın ilgiler kurabilen kimselerdir. Ötekiler aynı yakınlığa araçsız olarak varamazlar."*[525]. Şair, şiire açık ve kapalı okuyucuyu bir masaya bakan iki kişi örneğiyle açıklar. Ona göre, bir masaya uzaktan bakmakla yakından bakmak arasında nasıl ayırımlar varsa, şiire açık bir insanın baktığı masa ile, kapalı bir kişinin baktığı masa arasında büyük ayırımlar vardır[526]. Bu sözlerden, Cansever'in herkes şiirden anlamaz, anlaması da gerekmez görüşünde olduğu çıkarılabilir. Çünkü şair, başka yazı ve söyleşilerinde şiirden anlamak için okurda birtakım özelliklerin bulunması gerektiğine işaret eder. Örneğin bir yazısında şiirin nedirliği ve nasıllığının, okurdaki şiir kültürü, algısı, deneyleri ve yorum gücüyle de yakından ilgili olduğunu belirtir[527]. O hâlde şair, şiirden anlayan seçkin bir okur kitlesine seslenir.

---

[524] "Şairler Şiirlerini Savunuyor" (Soruşturma), *Ant*, S. 12, 21 Mart 1967.

[525] Edip Cansever, "Şiiri Açıklamak", *Yeditepe*, S. 4, 16-31 Mayıs 1959.

[526] Cansever, "Edip Cansever'le Konuştum" (Konuşan: Erdal Öz), *Gül Dönüyor Avucumda*, Adam Yay., İstanbul, 2000, s. 69.

[527] Cansever, "Soyut Somut", *Gül Dönüyor Avucumda*, Adam Yay., İstanbul, 2000, s. 54.

Özetle Cansever'in 'halka seslenmek', herkesin anlayabileceği bir şiir yazmak gibi bir amacı yoktur. Çünkü herkesin şiirden anlamasını beklemez. Ancak okuru boş veren, onu önemsemeyen bir tavır da sergilememektedir. Aksine o, şiire açık, düzeyli, şiirsel birikime sahip okuru önemser. Üstelik şairin yalnızca kendisinin anlayabildiği bir şiir yazmasına da karşıdır. Şiir, kendine açık, düzeyli okur ister, derken Turgut Uyar ve İlhan Berk'e yakın görüşler savunur.

Cemal Süreya, çeşitli yazı ve söyleşilerinde şiir toplum ve okur ilişkisine değinir. Her şeyden önce şunu belirtmeli ki, İkinci Yeni şairlerinin çoğu, ilk şiirlerini toplumcu bir anlayışla kaleme almışlardır. Berk'te, Uyar'da, Cansever'de çeşitli ölçülerde bunu görmek mümkündür. Cemal Süreya bir söyleşisinde buna şöyle işaret eder:

"*Düşünün, çıkışımızda bile hepimiz toplumcu şiiri, daha doğrusu toplumcu değerleri seven, onlara bağlı kişilerdik, ama önümüze konan şiir bizi doyurmadığı için başka kapılar açmaya çalıştık.*"[528]

Ancak bu satırlarda da belirtildiği gibi, bu şairlerin çoğu toplumcu anlayıştaki yetersizliği fark ederek, yeni bir şiir yaratmaya yönelmişlerdir. O hâlde İkinci Yeni şairlerinin büyük bir bölümü, toplumcu şiirde kendilerince birtakım eksiklikler bulmaktadır.

Cemal Süreya, şiirin yaşamdan ya da toplumdan kopuk olmasını düşünemez. Ona göre "*hayatın güncelliğidir, hayatın gazetesidir şiir.*"[529]. Siyaset şiir ilişkisi de böyledir. Her sanat yapıtı az ya da çok siyasal bir anlam içerir, "*... belli bir sınıfın, belli bir hayat görüşünün koşullarıyla yüklüdür..*"[530]. Şiirle siyaset arasındaki bu kaçınılmaz bağın yanı sıra şair, sanatçıdan toplumu düzeltici çalışmalar yapmasını da bekler[531]. Ancak şiirin toplumcu olması, illâ da bir 'dâvâ'yı iletmesiyle ölçülemez. Aslında insanın insanla girdiği her türlü uzak ya da yakın ilişki toplumsal olmaktan kurtulamaz; "*Bu anlamda bir kuşun uçuşunun, bir suyun dökülüşünün ya da dö-*

[528] Cemal Süreya, *Güvercin Curnatası*, YKY, İstanbul, 2002, s. 72.
[529] Süreya, *Toplu Yazılar I*, YKY, İstanbul, 2000, s. 173.
[530] Süreya, *a.g.e.*, s. 49.
[531] Süreya, *Uzat Saçlarını Frigya*, Yön Yay., İstanbul, 1992, s. 61.

külmeyişinin de toplumsal oluşundan söz açılabilir."[532]. Bütün bunlar, Süreya'nın Toplumcu Gerçekçiliğin şiir tanımlamalarına uymadığını göstermektedir. Ona göre, "*...şiirin toplumsal olması diye kesin bir zorunluluk yok.*" [533]tur. Şiirin yalnızca dâvâ aracı olarak görülmesine de şu sözleriyle karşı çıkar:

"*Niye sadece 'dâvâ' aracı niteliğiyle sınırlayalım onu.*"[534]

Bu çerçevede Süreya, şiirin ideolojiye veya slogana indirgenmesini de doğru bulmaz. Ona göre, sloganla sanat yapmak ve sanatı bununla değerlendirmek yanlıştır[535].

Süreya'nın şairlerle ilgili şu tasnifi, toplumcu sanata bakışını da verir. Ona göre iki tür şair vardır. İlki, büyük kitlelerin ruhunu, duygularını, isteklerini yansıtan, büyük temalara yönelen 'büyük şair'ler, ikincisi ise, yaşamı ve dünyayı daha çok kendi imbiklerinden geçirmiş 'cins şair'lerdir. Bu tasnifte V. Hugo 'büyük şair'ler grubuna, Baudelaire ve kendisi ise 'cins şair'ler grubuna girer[536].

Şiirlerine bakıldığında ise, Cemal Süreya'nın toplumsal sorunlara sırt çevirmediği göze çarpar. Hatta İkinci Yeni içinde toplumsal sorunlara şiirinde en çok yer veren şairlerin başında o gelir. Kendisi de şiirlerinde toplumsal ya da toplumcu bir yön olduğunu şu sözleriyle ifade eder:

"*Toplumsal ya da toplumcu bir yön var benim şiirlerimde. Ama doğrudan doğruya değil de dolaylı olarak. 'Bun', 'Kanto', 'Üvercinka', 'Hamza Süiti' gibi şiirlerde bunları daha belirgin olarak göreceksiniz.*"[537], "*Baştan beri toplumsal bir ağıntı vardır yapıtlarımda.*"[538]

Ancak Türk şiirini toplum ve siyaset ilişkisi bağlamında genel olarak değerlendirirken, her dönemin kendi görüşüne uygun biçim-

[532] Süreya, *Toplu Yazılar I*„ YKY, İstanbul, 2000, s. 221.
[533] Süreya, *Güvercin Curnatası*, YKY, İstanbul, 2002, s. 22-23.
[534] Süreya, *a.g.e.*, s. 22-23.
[535] Süreya, *a.g.e.*, s. 137.
[536] Süraya, *a.g.e.*, s. 203.
[537] Süreya, *a.g.e.*, s. 22.
[538] Süreya, *a.g.e.*, s. 46.

de siyasal bir şiir yarattığını, Tanzimat sonrası şiirimizde şairin siyasal işlev taşıması açısından bir gelenek oluşturulduğunu söyler[539]. Bununla beraber 1950 kuşağının edebiyattan siyasete pek köprü atamadığını, 1960 kuşağının ise, siyasetten edebiyata köprü atmada zorluk çektiğini belirtir[540].

Cemal Süreya, şair okur ilişkisi üzerinde de durur. Ona göre, şair okur ilişkisi ülkemizde öteden beri kopuktur[541]. Bunda gerek okurun gerekse şairin kusurları vardır. Süreya'ya göre, bir şiiri anlamak için okurun belli bir birikime, şiir geleneği bilgisine sahip olması gerekir[542]. Çünkü "*Ortalama okurun her yeni sanat davranışını benimsemesi gerekmez.*"[543]. Bu nedenle özellikle şiirdeki değişimi anlamak için okurun da hazırlıklı olması, bir çaba göstermesi gerekir. Süreya, bu konudaki düşüncelerini şöyle dile getirir:

"*Sonra şiir okuru olmak artık hiç değilse ufak bir hazırlık, ufak bir çaba istiyor. Eski şiirin alışkanlığından yeni şiirin havasına girebilmek için onların da kendi yönünden ufak bir adım atması gerekiyor. Bu adımı atamayan kimsenin şiire açılması kolay değil.*"[544]

Ancak okuyucu tarafından anlaşılmak için şairin de dikkat etmesi gereken birtakım kurallar vardır. Çünkü "*...soyut plana kaymış olan edebiyatımızın şu sıralar halka kavuşmak için türlü handikaplar taşıdığı da kuşkusuz.*"[545]dur. Bu bakımdan şair, şiirinde geliştirdiği özün aynını okurda yaratabilmesi için, şiirdeki duygu, düşünce ve coşkuları, nesnel karşılıklarıyla yansıtmak zorundadır[546]. Cemal Süreya, bir söyleşisinde aynı düşünceyi şöyle dile getirir:

"*Şair okurla bir ilgi kurmak istiyorsa bu durumun insanî malzemesini daha yakından harmanlamalıdır, şiirin dibindeki büyük değişimi yüzeyde adlandırmaya çalışmalıdır.*"[547]

---

[539] Süreya, *Toplu Yazılar I*, YKY, İstanbul, 2000, s. 221.
[540] Süreya, *Uzat Saçlarını Frigya*, Yön Yay., İstanbul, 1992, s. 84.
[541] Süreya, *Güvercin Curnatası*, YKY, İstanbul, 2002, s. 40.
[542] Süreya, *Toplu Yazılar I*, YKY, İstanbul, 2000, s. 318.
[543] Süreya, *Güvercin Curnatası*, YKY, İstanbul, 2002, s. 41.
[544] Süreya, *a.g.e.*, s. 238.
[545] Süreya, *Güvercin Curnatası*, YKY, İstanbul, 2002, s. 41.
[546] Süreya, *Toplu Yazılar I*, YKY, İstanbul, 2000, s. 317.
[547] Süreya, *Güvercin Curnatası*, YKY, İstanbul, 2002, s. 239.

Bütün bunlar, Süreya'nın toplumdan kopmaya karşı çıktığını, okuru önemsediğini göstermektedir. Ancak o, şiiri yalnızca bir davaya araç eden toplumcu poetikayı kabul etmez. Ona göre şiir, bir dava ya da ideolojiyle sınırlandırılamaz. Süreya, okur karşısında da benzer bir tavrı sürdürür. Okuru tümüyle yadsımaz; aksine ondan kopmamaya çalışır. Ancak onun da seslendiği belli bir düzeye erişmiş okuyucudur. Tabii ki, Süreya'nın 'halka seslenmek', herkesin anladığı bir şiir söylemek gibi bir kaygısı da yoktur. Şiirleri, sıradan okur tarafından anlaşılamaz.

Ece Ayhan, etikçi ve otorite karşıtı tavrını şiir-toplum ilişkilerine değindiği yazı ve söyleşilerinde de sergiler. Diğer konularda olduğu gibi bu konuya yaklaşımında da sorgulayıcı, pervasız ve eleştireldir.

Ayhan, yaşadığı toplumun kültür düzeyi düşük, düşünme yeteneğinden yoksun, düşüncesi bulanık, sorumsuz, kötülüklerle dolu, akıl yürütmeleri ve algılama tarzı zayıf, ahlâkî değerleri sarsılmış bir toplum olduğu düşüncesindedir. Bir söyleşisinde televizyondaki Dallas dizisine büyük ilgi duyulmasını, toplumumuzun kültür düzeyi bakımından düşüklüğünün göstergesi sayar. Çünkü "*Sermayenin, sermaye kurallarının dört başı bayındır işlediği toplumlarda 'Dallas'ın ilgi görmesi doğaldır. Ama (kapkacak, çanak çömlek anlamında değil) 'kültürü olmamış' (daha doğrusu olmayan (...) bir toplumda, dediğin gibi Dallas'ın bu kadar ilgi görmesi düşündürücüdür.*"[548]. Ona göre insanlarımızın %99'u Ceyar'dır, eğer örtüler kaldırılırsa bu gerçek apaçık görülecektir[549].

Ayhan'a göre, bu toplumda düşünce de yoktur, düşünce yavaş yavaş ve sürekli olarak Batı'ya kaymış, Meşrutiyet siyasal düşüncesi de kap kacak gibi dışarıdan getirilmiştir[550], "*Düşünce çoktan tasını tarağını denk'ini toplayıp toparlayıp buralardan gitmiş-*

[548] Ece Ayhan, *Dipyazılar*, YKY, İstanbul, 1996, s. 18.
[549] Ayhan, *a.g.e.*, s. 17.
[550] Ayhan, *a.g.e.*, s. 29.

tir."[551] sözleri şairin bu konudaki görüşünü açıkça ortaya koyar. Ona göre bu toplumda soyutlayarak düşünmeye de rastlanmaz. Bu savını "*Bu topraklarda, özellikle Doğu'da soyutlayarak düşünmek, 'soyutlama düşüncesi' hiç oluşmamıştır çünkü. Düşüncenin temel niteliği yok.*"[552] diye ifade eder. Şair savını "Dökülecekler" başlıklı şiirinde dile getirmiştir. Bu şiirde Doğu Anadolu'da bir yerde öğretmen, sınıfta haritayı tahtaya asar, ders coğrafyadı; ancak bütün çocuklar ırmaklar, göller, denizler dökülecek diye dehşete kapılırlar. İşte bu Ayhan'a göre toplumumuzda soyutlama düşüncesinin olmadığına bir örnektir:

"1. *Uç Doğu. Anadolu'yu anlatacaktır öğretmen. Haritayı asar.*
2. *Bütün sınıf korkmuştur; göller, ırmaklar dökülecekler!*"[553]

Ona göre bu topraklarda düşünce bir türlü arınmamış, temizlenmemiştir. Şair bunu, *"Selçuklu ve Osmanlılarda hamam yoktur, bugün de yok! Olsa da yıkansak birlikte! (...) Amacım, düşünce hamamıdır. Düşünce hamamı*!"[554] tümceleriyle açıklar. Bu eleştiriyi, "Bir Hamam Aranıyor"[555] adlı şiirinde de dile getirmiştir. O, bu ülkede düşünce serüvenini 'memurlar dalaşı'nın yalın bir türevi olarak görür[556]. Şair, bu topraklarda "*....tüyler ürpertici, derin ve onmaz toplumsal [bir] çatlak*"[557] olduğunu çoğu yazısında vurgular.

Ayhan'a göre bu toplumun 'algı ortalaması' da çok düşüktür; çoğunluk hiç düşünme, araştırma, kuşkulanma gereği duymadan, kestirmeden gitmeyi seçmekte, her alanda insana büyük yanlışlıklar yaptıran ve içinde belirli bir kurnazlık da bulunduran bir algı ortalaması, toplumumuzun gelişmesine büyük bir engel oluşturmaktadır[558].

---

[551] Ayhan, *Yalnız Kardeşçe*, Evrim Sanat Yay., İstanbul, 1984, s. 31.
[552] Ayhan, *a.g.e.*, s. 26-27.
[553] Ayhan, *Bütün Yort Savul'lar! 1954-57 Toplu Şiirler*, YKY, İstanbul, 2001, s. 195.
[554] Ayhan, *Yalnız Kardeşçe*, Evrim Sanat Yay., İstanbul, 1984, s. 15-16.
[555] Ayhan, *Bütün Yort Savul'lar! 1954-57 Toplu Şiirler*, YKY, İstanbul, 2001, s. 189.
[556] Ayhan, *Şiirin Bir Altın Çağı*, YKY, İstanbul, 1993, s. 21.
[557] Ayhan, *Dipyazılar*, YKY, İstanbul, 1996, s. 16.
[558] Ayhan, *Yalnız Kardeşçe*, YKY, İstanbul, 1984, s. 8.

Ece Ayhan, topluma yönelik bu ve benzeri eleştirilerini 'kötülük toplumu'[559], 'kötülük dayanışması'[560], 'örgütlenmiş sorumsuzluk'[561], 'yamuk ve eğri büğrü köşegenli bir topluluk'[562] gibi nitelemelerle sürdürür.

Saydığı nedenlerden dolayı topluma sert eleştiriler yönelten Ayhan, sonunda bu toplumun bireyi olmaktan da utanç duyar; "*Bu toplumdan, bu tarihten olmaktansa 'doğal' bir adam olmayı seçiyorum ben.*"[563] der. O hâlde şairin hep marjinal olmayı seçmesinde toplumun düzysizliğinin de önemli bir payı vardır. Kirlenmiş, düşünmekten aciz bir çevreye girmektense 'dışarıda kalmayı' yeğlemesi, onun etikçi ve başkaldırıcı tavrının da bir göstergesidir.

Görüldüğü gibi Ayhan, yazılarında bir 'kötülük toplumu'ndan söz etmektedir. Şair, bunun yanı sıra bu toplumun şiir ve şair karşısındaki tavrını da irdeler. Böylesine bir toplumun şiir ve şair karşısındaki tutumu, elbette olumlu olmayacaktır. Ülkemizin geri kalış nedenlerini toplumun düzeysizliğine bağlayan şair, şiirin gelişememesini de aynı nedenlere bağlar ve bu konuda toplumu suçlar. Ona göre "*Türkiye her anlamda şiire kapalı bir topluluktur.*"[564]; üstelik şiir hele de modern şiir, bu toplumca hiç sevilmemiştir[565]. Bu toplum şiiri, aslında genel olarak sanatı küçümsemektedir[566]. Ayhan bu düşüncesini, "*Görebildiğimce; şiir takılmaz bizim toplumumuzda kesinlikle.*"[567] tümcesiyle ifade eder. Şiirin bizde gelişmemesini toplumun ilgisizliğine, şiiri ve şairi küçümsemesine ve algı ortalamasının düşüklüğüne bağlayan şair, doğal olarak bu toplumdan çıkan şiiri de beğenmez. Tanzimat'tan sonraki Türk şiirini bir türlü sevemediğini şu sözleriyle belirtir:

---

[559] Ayhan, *Şiirin Bir Altın Çağı*, YKY, İstanbul, 1993, s. 40.
[560] Ayhan, *a.g.e.*, s. 21.
[561] Ayhan, *a.g.e.*, s. 19.
[562] Ayhan, *a.g.e.*, , s. 32.
[563] Ayhan, *Yalnız Kardeşçe*, Evrim Sanat Yay., İstanbul, 1984, s. 16.
[564] Ayhan, *Şiirin Bir Altın Çağı*, YKY, İstanbul, 1993, s.41.
[565] Ayhan, *a.g.e.*, s. 41.
[566] Ayhan, *Yalnız Kardeşçe*, Evrim Sanat Yay., İstanbul, 1984, s. 110.
[567] Ayhan, *a.g.e.*, s. 71.

"Bu dil'in, bu kentlilerin, 1839'dan sonraki gözlüklü şiirlerini pek az sevebilmişimdir."[568]

Bütün bunlardan, onun toplumdan nefret ettiği, bu toplumu küçümsediği, şiirde topluma yer verilmemesi gerektiğini düşündüğü çıkarılmamalıdır. Kuşkusuz o, toplumun düzeysizliğini 'gözünü kırpmaksızın' acımasızca eleştirmektedir ama, İkinci Yeni içinde toplumsal sorunları en çok irdeleyen, toplumsal yapımızı en çok da sorgulayan odur. Aslında insan ve toplum, onun şiirinin odağında yer alır. Kendisi bunu *"Ve ben insan aklına gelebilecek bütün zamanlarda bu 'insan' fiilini çekmeye çalışırım."*[569] sözleriyle belirtir. Zaten ona göre şiiri yaratan pınar insanların yaşamıdır[570]. Ancak Ayhan, şairlerin, otoritenin dışladığı, ezilmiş insanların yaşamına, acının tam göbeğine yönelmesini ister. Çünkü ona göre acıyı anlatmak, iktidarları korkutur[571]. Orhan Veli ve arkadaşlarının şiirlerini de işte bu nedenle; acı çeken, dışarıda bırakılmış, ezilmiş insanların yaşamına giremediği için eleştirir:

"Çağın büyüttüğü ve akıtığı kötülüklerin, düşürülmüş çocukların bir yer altısına inmemiştir Orhan Veli. Ülkesinin usdışı lağımlarında, gömütlerinde yatmamıştır örneğin."[572]

Oysa asıl şiir, acıların yaşandığı, büyük trajedilerle yüklü bu arka sokaklardadır. Ayhan bunu, *"Özel bir takvime göre ise, bir bin yılların şiiri oralardadır, insanın her türlüsünden kalıtsız ve yırtık uzandığı."*[573] tümceleriyle ifade eder. Ancak ne yazık ki, toplumun çektiği acıların, dışlananların şiiri Cumhuriyet döneminde de yazılmamıştır. Ayhan bu yöndeki eleştirilerini şöyle dile getirir:

"Cumhuriyet günlerinin eski (ve yeni) şiirinde bile insanın, insanların çektikleri es geçilmiştir, geçiliyor, nedeni bilinir bir nedenle."[574]

---

[568] Ayhan, *a.g.e.*, s. 53-54.
[569] Ayhan, *Şiirin Bir Altın Çağı*, YKY, İstanbul, 1993, s. 133.
[570] Ayhan, *Dipyazılar*, YKY, İstanbul, 1996, s. 61.
[571] Ayhan, *Sivil Denemeler Kara*, YKY, İstanbul, 2001, s. 68.
[572] Ayhan, *Dipyazılar*, YKY, İstanbul, 1996, s. 68.
[573] Ayhan, *Dipyazılar*, YKY, İstanbul, 1996, s. 68.
[574] Ayhan, *Sivil Denemeler Kara*, YKY, İstanbul, 2001, s. 70.

Ece Ayhan,saydığı bu nedenlerden ötürü hem topluma hem de toplumun gerçeklerinin şiirimizde dile dile getirilmeyişine sıkı eleştiriler yöneltir. Kendisi bunu "*Bu toplumun akıl yürütmelerine, değer yargılarına yenilmez yutulmaz çok ağır eleştirilerim, saldırılarım var son şiirlerimde, söyleşilerimde.*"[575] tümceleriyle açıklar. Kimi yazılarında sıkça söylediği gibi karaşınların; halkın alt kesimlerinin, orta ikiden ayrılan çocukların, fuhşa sürüklenmiş kadınların şiirini yazar. Şiirlerinin başkenti, İstanbul'da halkın; karaşınların yoğun olarak bulunduğu Sirkeci'dir[576]. Bu bağlamda şiirlerinin asıl kaynaklarının ezilenler ve dışta bırakılanlar olduğunu, "*Peki gerçek kaynaklarım? Kimini sıralıyayım; döküntüler, dışta bırakılmış her şey, düşürülenler, hâl ve gidişi sıfır olanlar, yasaklananlar.*"[577] sözleriyle açıklar. Kısacası otoritenin ezdiği, dışta bıraktığı, yasakladığı her şey, onun şiirinin ana konusudur. "Mor Külhani" başlıklı şiiri Ece Ayhan şiirinin poetikası olarak okunmalıdır. Aşağıya aldığımız birkaç dize bile onun şiirinde ezilenlerin, dışta kalmışların önemli bir yer tuttuğunu göstermeye yeter:

"*Şiirimiz karadır ağabeyler*

Kendi kendine çalan bir davul zurna
Sesini duyunca kendi kendine güreşmeye başlayan
Taşınır mal helâlarında kara kamunun
Şeye dar pantalonlu kostak delikanlıların şiiridir

Aşk örgütlenmektir bir düşünün ağabeyler"[578]

Bu nedenle Ece Ayhan'ı toplumdan kopuklukla, toplumsal sorunları işlememekle suçlamak mümkün değildir. Gerçi o, İkinci Ye-

[575] Ayhan, *Yalnız Kardeşçe*, Evrim Sanat Yay., İstanbul, 1984, s. 16.
[576] Ayhan, *a.g.e.*, s. 17.
[577] Ayhan, *a.g.e.*, s. 92.
[578] Ayhan, "Mor Külhani", *Bütün Yort Savul'lar! 1954-1997 Toplu Şiirler*, YKY, İstanbul, 2001, s. 124.

ni'ye yöneltilen bu tür suçlamalara yanıt vermekten de geri durmaz. Kendisinin ve İkinci Yeni'nin şiirlerine toplumsal açıdan bakarak 'faydasız şiir' diyenlere, şiirde yalnızca 'sınıf kavgası'nın ele alınmasını ve mutlaka bir ideolojinin savunulmasını gerekli bulanlara 'yoğun cahil' damgasını vurmaktan çekinmez[579]. Ona göre "*Bir şiirin doğrudan halka hitap etmemesi, doğrudan halkı gıdıklamaması, kullandığı kendine özgü yöntemler yüzünden kolay kolay anlaşılamaması (...) işe toplumsal açıdan bakanların bile 'faydasız şiir' yargısına varabilmesi için bir ölçü olamaz.*"[580]. O hâlde Ayhan, bir şiirin toplumcu olup olmadığının 'toplumcu' şiir anlayışının kalıplarına göre belirlenemeyeceğini savunmakta; açıkça söylemese de şiirlerinin başka türlü bir toplumcu olduğunu ileri sürmektedir.

Ece Ayhan, toplum karşısındaki etikçi ve otorite karşıtı tavrını şiir okuru karşısında da aynı tonla sürdürmüştür. Ona göre genel anlamda okur kitlesi, alışılmış bir kavrayış tarzına, belli bir algı ortalamasına sahip olduğu için, kendi kalıplarına uymayan şiirleri kavrayamamakta, kendi deyişiyle 'aykırı bir dal'la karşılaştıklarında irkilmekte ve ürkmektedir[581]. İstanbul'da bir kahvehanenin tavanına işlenmiş ters nakışlı bir bilmeceye yıllarca, boyunları tutularak baktıkları gibi, kendilerine ters gelen şiirlere de böyle bakmaktadır. Oysa ellerine bir ayna alsalar, tavandaki bilmeceyi rahatlıkla çözerlerdi. Bu örnekten yola çıkan Ayhan, okurun alışılagelmiş okuma tarzına ve algılama ortalamasının düşüklüğüne şu sözlerle işaret eder:

"*Ama kimse, Yunanca adlı bir ülkede (Anadolu'da A.K) zihnine almaz bir ayna.*"[582]

Ona göre, Türk okuru tembeldir, irdelemez, sorgulamaz. Bir benzetmeyle söylediği gibi, "*Okur, sokakta çekilmiş resim ister.*"[583], işin kolayına kaçar. Dolayısıyla bir şiiri, özellikle de İkin-

[579] Ayhan, *Şiirin Bir Altın Çağı*, YKY, İstanbul, 1993, s. 12.
[580] Ayhan, *Şiirin Bir Altın Çağı*, YKY, İstanbul, 1993, s. 12.
[581] Ayhan, *Dipyazılar*, YKY, İstanbul, 1996, s. 31.
[582] Ayhan, *Yalnız Kardeşçe*, Evrim Sanat Yay., İstanbul, 1984, s. 53.
[583] Ayhan, *Dipyazılar*, YKY, İstanbul, 1996, s. 77.

ci Yeni şiirini anlayamıyorsa bunda kusur okuyucunundur. Ayhan, kimi yazı ve söyleşilerinde toplumumuzda şiir okuyucularının kentliler olduğunu, onlarınsa şiir okuma konusunda oldukça tembel davrandığını ileri sürer. Bu konudaki düşüncelerini şöyle açıklar:

"Okur kentli olduğu için müthiş tembel; şöyle bir göz ucuyla 'parasız yatılı' her hangi bir şiire girebilir mi?"[584]

Şair, söz konusu bu kentli okura, onların *"yaşayışlarına, dünya görüşlerine, beğenilerine, seçmelerine, tarih anlayışlarına.. kısacası herşeylerine bütünüyle..."*[585] karşıdır. Çünkü bu toplumun asıl gerçeklerini onlar yansıtmaz, toplumun atan nabzı onları örnek alarak ölçülmez. Toplumun asıl gerçekleri, şairin deyişiyle; "*... şu anda yol kesimlerinde,.. sokaklarda, evlerde ya da kenar mahallelerde, söz gelimi Ümraniye'deki ya da Samandıra'daki Pazar güreşlerinde.*"[586]dir. İşte Ayhan, saydığı bu nedenlerden dolayı kentli okurlarla hiçbir biçimde bağlantı kurmak istemez, hatta onların şiie ilişkin yargılarına da saygı duymadığını söyler[587].

Ona göre Türkiye'de okur, iki yüzlüdür; akbabadır, âdeta bir leş kargasıdır. Orhan Veli'ye yaşarken değil de, öldükten sonra ilgi gösterilmesi de bu ikiyüzlülüğün, canavarlığın göstergesidir. Yazar böyle bir okuyucu istemediğini; *"Okurun ilgisini kışkırtmak için ölüm pahası ha? (...) Biz leş kargası okur istemiyoruz!"*[588] sözleriyle açıkça ortaya koyar.

Ayrıca Ece Ayhan, Türkiye'de okurların gerçek sanat yapıtlarına değil de, "*... ayak topu, at yarışları, polis hikâyeleri, resimli romanlar vs.*"[589] vb. şeylere ilgi dymasını bir düzey düşüklüğü olarak eleştirir ve bundan hem iktidarı hem de okuru sorumlu tutar.

Bütün bunlardan sonra onun algı ortalaması düşük, ikiyüzlü, sorgulamaktan uzak kentli okura karşı tavrı nettir: Ece Ayhan'ın şi-

[584] Ayhan, *Yalnız Kardeşçe*, Evrim Sanat Yay., İstanbul, 1984, s. 94.
[585] Ayhan, *a.g.e.*, s. 87.
[586] Ayhan, *Yalnız Kardeşçe*, Evrim Sanat Yay., İstanbul, 1984, s. 87.
[587] Ayhan, *a.g.e.*, s. 87.
[588] Ayhan, *Yalnız Kardeşçe*, Evrim Sanat Yay., İstanbul, 1984, s. 111.
[589] Ayhan, *Dipyazılar*, YKY, İstanbul, 1996, s. 85.

iri; "*Onların her şeyine, her bir şeyine karşı!*"[590]dır.Okur, kutsal bir varlık değildir, onun saygıdeğerliliği kaldırılmalıdır, anlaşılmazlık konusunda suç hep şairde değildir[591]. Şımartılmıştır okur; bu nedenle sarsılması, velinimet gibi görülmemesi gerekir[592]. Ayhan, eleştirdiği bu tür okur kitlesiyle hiçbir bağ kurmaya niyetli olmadığını, "*Onlar için yazmıyoruz.*"[593], "*Evet, aramız açık okurla şimdilik.*"[594], "*Düz okuru pek önemsemiyorum ben. Korkarım, ürkerim okur beni alkışlarsa.*"[595] gibi tümcelerinde açıkça dile getirir.

Bütün bunlardan, şairin okuru bütünüyle yadsıdığı, şiirde okuyucudan tümüyle koptuğu anlaşılmamalıdır. Onun yadsıdığı, eleştirdiği, düz-okurlardır. Oysa Ayhan, "*Okur, şiirin belki de en önemli boyutu, şiir onsuz düşünülemez.*"[596] dediği üzere, okuru şiir için gerekli bulur, hatta şiir yazarken hep omuzunun üzerinden bakan birilerini hissettiğini söyler[597].

Bu aşamada şu soru sorulabilir; Ece Ayhan'ın seslenmek istediği bir okuyucu kitlesi yok mudur? Şair, bu soruya şöyle yanıt vermektedir:

"*Benim okurlarım her zaman çocuklardır, onları düşünerek yazarım, yazacağım. Ve çocuklardan, alttan gelenlerden başkasına da güvenmiyorum, güvenmeyeceğim de.*"[598]

Bu satırlar, şairin gelecekteki okur kitlesinden umutlu olduğunu, çağının alışılmış okurlarına bağlanmadığını göstermektedir.

Özetlersek, hep yeni bir şiir peşinde koşan, alışılmış algılama tarzını ve gerçeklik anlayışını yıkmayı amaçlayan Ayhan, alışılmış okuma biçimlerini de sarsmakta; kendi şiiri için 'yeni bir okuma ve yeni bir algılama' tarzı, aynı zamanda yeni bir bakışla donanmış

590 Ayhan, *Yalnız Kardeşçe*, Evrim Sanat Yay., İstanbul, 1984, s. 88.
591 Ayhan, *a.g.e.*, s. 127.
592 Ayhan, *a.g.e.*, s. 126.
593 Ayhan, *a.g.e.*, s. 126.
594 Ayhan, *a.g.e.*, s. 127.
595 Ayhan, *Şiirin Bir Altın Çağı*, YKY, İstanbul, 1993, s. 151.
596 Ayhan, *Dipyazılar*, YKY, İstanbul, 1996, s. 60.
597 Ayhan, *a.g.e.*, s. 134.
598 Ayhan, *a.g.e.*, s. 60.

okur aramaktadır. Açıkçası aradığı, yeni bir şiir ve yeni bir okurdur. O nedenle önceki şiire koşullanmış okuru da sürekli eleştirir. Bu bakımdan okurla ilgili görüşleriyle otorite karşıtı ve etikçi tavrı, birbirlerine koşuttur. Diğer konularda olduğu gibi, toplum ve okur karşısındaki düşünceleriyle de Ece Ayhan, İkinci Yeni'nin en 'uç'taki şairidir.

Sezai Karakoç, kimi eleştirmenlerin İkinci Yeni'yi toplumdan ve okurdan kopuklukla suçlamalarının muhatabı değildir; çünkü o, gerek şiirlerinde gerekse poetik metinlerinde şairin ve şiirin toplumsal işlevini hiçbir zaman yadsımamış; aksine şaire İslâm uygarlığının ve sanatının 'diriltilmesi' gibi evrensel ve toplumsal bir işlev yüklemiştir. Nitekim bu düşünceye koşut olarak şiirlerinin çoğunda topluma yönelik evrensel bir mesaj bulunduğu görülmektedir. Karakoç'un şu sözlerinde şairin evrensel ve toplumsal misyonu, açıkça ifade edilmiştir:

"*Bir diriliş eri, ereni, piri olmalıdır yeniden şair. Diriliş ruhunun yeni bayrakçısı, sancaktarı. Çağın kulelerine, burçlarına, sesini bayrak gibi ufukların gönderine çeken adam.*"[599]

Sezai Karakoç'a göre şair, milletine karşı birtakım yükümlülükleri olan kişidir. Onlar, her şeyden önce, milletin sözcüsü, yorumcusu ve gerekirse yol göstericisidirler. Bu durumda şiir, toplumun hem aynası, hatta hem de ona yol gösteren bir kılavuz işlevi yüklenir. Karakoç, "*Bir milletin ihtişamını, duyarlılığını, öfkesini, mutluluğunu, inceliğini anlamak istiyorsanız şairlerine, özellikle şairlerine bakınız.*"[600] sözleriyle, şiirle toplum arasında doğrudan bir bağ kurar; böylece dolaylı olarak, şiirin içinden çıktığı toplumun kültürünü yansıttığını söyler. Şair, yaşadığı toplumun aynası olmakla kalmamalıdır; aynı zamanda, toplumu uyarmalı, bunalımlı dönemlerde meydana atılarak gerekeni söylemelidir[601]. Şairin görevi sa-

[599] Sezai Karakoç, "Şairin Yenidenoğuşu", *Edebiyat Yazıları I*, Diriliş Yay., İstanbul, 1988, s. 66.

[600] Karakoç, "Şair", *Edebiyat Yazıları I*, Diriliş Yay., İstanbul, 1988, s. 47.

[601] Karakoç, "Şair Ahlâkı", *Edebiyat Yazıları I*, Diriliş Yay., İstanbul, 1988, s. 55.

dece felâkete uğrayan ulusu için ağıt yakmak değildir; aksine felâket dönemlerinde topluma umut aşılamak, onları ayağa kaldırmak ve kurtarmak için 'toplum minberi'ne çıkmalı[602], milletinin önüne düşmelidir. Ancak kimi kez de belki bilmeyerek ve istemeyerek toplumu yanıltıp yaktığı da olur[603].

Şair, topluma ve insanlığa karşı yüklendiği bu misyonu, başta da belirttiğimiz üzere din adına yapmalıdır. Karakoç, topluma karşı olan bu dinsel kaynaklı misyonunu, "*Kutsal kitaptan hız ve ilham alarak, insanlığın yeni mesajını en yoğun ifadelerle dillendirmeli*"[604] sözleriyle belirtir.

Bütün bunlardan Karakoç'un şairi, toplumsal misyona sahip, manevî bir önder; hatta gelecekteki felâketleri sezip, çığlık çığlığa haber veren ve halkını uyaran bir üstün kişi olarak gördüğü anlaşılmaktadır. Bu nedenle şiir ve şair, Karakoç'un poetikasında dinsel bir misyona sahip olarak toplumla ve hatta insanlıkla doğrudan ilişkili bir sanattır. Dolayısıyla İkinci Yeni içinde toplumsal idealleriyle şiiri ve poetikası en fazla iç içe giren şair, Sezai Karakoç'tur.

Gerek şiirleri gerekse poetik görüşleri itibariyle toplumsal işleve önem veren Karakoç, bu düşünceye uygun biçimde okuru da önemser. Bir şiirin eninde sonunda okunmak ve okura beğendirmek için yazıldığını kabul eder. Ancak onun sözünü ettiği, şairin kafasında tasarladığı, kendi anlayışına uygun bir okuyucudur. Şu satırlar, Karakoç'un bu konudaki düşüncesinin ne olduğunu yansıtmaktadır:

"*Okuyucu... küçümsenmiyen ana kaynak.. Şiirlerimizi okunması için yazıyoruz. İstesek de istemesek de onu kafamızın içindeki okuyucuya beğendirmek isteriz. O, bazı kelimeleri çizer, bazılarının üstüne bir soru işareti kor. (...) Okuyucu derken her sanat adamının kendi anlayış ve kavrayışının okuyucusu demek istiyorum.*"[605]

---

[602] Karakoç, "Şair", *Edebiyat Yazıları I*, Diriliş Yay., İstanbul, 1988, s. 46.
[603] Karakoç, "Şair", *Edebiyat Yazıları I*, Diriliş Yay., İstanbul, 1988, s. 46.
[604] Karakoç, "Şairin Yenidendoğuşu", *Edebiyat Yazıları I*, Diriliş Yay., İstanbul, 1988, s. 66.
[605] Karakoç, "Yeni Türk şiirinin Yönü I", *Şiir Sanatı*, S.1, 15 Ocak 1955.

Bu satırlardan anlaşıldığına göre, her şairin seslenmek istediği, zihninde tasarladığı bir okuyucu kitlesi vardır. O hâlde, şair herkese değil, kendi kafasında tasarladığı düzeye sahip okuyuculara seslenir ve şiirini de herkesin anlayacağı biçimde değil, kendine uygun olan okuyuculara göre yazar. Bu durumda Karakoç, okuru önemsemektedir ama, seslenebileceği, düzeyli okuru önemsemekte ya da şiirini belli bir düzeye sahip okuyucuya göre yazmaktadır denilebilir.

Toparlarsak İkinci Yeni şairleri, şiirin toplumsal işlevini, daha doğrusu toplumla ilgisini yadsımazlar; ancak şiiri yalnızca toplumsal işleve göre tanımlamaya karşı çıkarlar. Onlara göre şiir, bir toplumsal araç değil, kendi başına özerk bir sanattır; yalnızca toplum değil insana ait her şey şiire konu olabilir.Bu, bir anlamda Meşrutiyet'ten sonraki şiirimizin egemen anlayışı olan halka seslenme, halkın anlayacağı bir dille yazma ve halkın sorunlarını dile getirme anlayışına ve Nazım Hikmet'le başlayan Toplumcu Gerçekçi poetikaya duyulan tepkinin sonucudur denilebilir. Ancak, İkinci Yeni içindeki kimi şairlerin –örneğin İlhan Berk'in- kendilerini toplumdan soyutlayarak âdeta fildişi bir kuleye çekilmeleri, yalnızca kendilerinin anlayabileceği bir şiir kurmaya çalışmaları, toplumu ve okuru yok sayacak denli uç noktalara gitmeleri, onların, toplumdan kopmakla suçlanmasına yol açmıştır. Kuşkusuz bu eleştirilerde aslında İkinci Yeni şiirin zor anlaşılmasının büyük payı vardır; yoksa bu şiirler gereği gibi okunduğunda anlaşılacak ve toplumdan kopuk olmadığı görülecektir. Özellikle Sezai Karakoç, Ece Ayhan, Turgut Uyar ve Cemal Süreya'nın şiirleri, eleştirilerin aksine toplumla sıkı bağlar kurmuştur.

B. 4. Şiir ve Soyutlama – Somutlama

Şiirde soyutlama ve somutlama, İkinci Yeni poetikasında yer tutan en önemli konulardandır. Asım Bezirci, İkinci Yeni'nin başlıca özellikleri arasında 'soyutlama'yı da sayar[606]. Toplumcu Ger-

[606] Asım Bezirci, *2. Yeni Olayı*, Tel Yay., İstanbul, 1974, s. 14.

çekçilerin ise, onları toplumdan kopuk, soyut bir şiir yazmakla suçladıkları bilinmektedir.

İkinci Yeni şairlerinden İlhan Berk, başta "Soyut"[607] başlıklı yazısı olmak üzere, çeşitli yazı ve söyleşilerde bu konuyu ele alır. Şair bu konuda özetle şunları söyler:

Şiirde asıl amaç, bizi bir şeyin özüne götürmesidir. Konu, anlam ve düşünce, özü dolambaçlı yollardan gösterirler. Öze doğrudan varmanın yolu, soyutlamayla olur. Soyutlama ise, şiirde konu, anlam ve düşünce gibi dolambaçlı yollardan, ayrıntılardan kaçmaktır. Soyut sanat, sayılan öğelerden kaçındığı için çoğunluğa seslenmez. Soyutlama, ne gerçekten, ne doğadan ne de toplumdan kaçmadır; aksine soyutlama, yüzeyden kaçma ve öze ulaşma çabasıdır. Soyuta imgeleme yoluyla varılır. Elbette imgeleme, sanat yapıtını anlamayı zorlaştırır. Soyutun duyurma gücü, somutun anlam ve söz gücünden daha üstündür. Kısacası soyut sanat, öbür sanat anlayışları gibi bir sanat anlayışıdır, dünyaya, yaşama ve insana yeni bir bakış yöntemidir[608].

Bu yazıdan açıkça anlaşıldığı üzere, İlhan Berk, soyutlamayı şiirin en önemli niteliği olarak görür. Hatta yazının sonundaki "*Bana sorarsanız ben soyutu, insan usunun büyük bir gelişimi diye kabul ediyorum.*"[609] tümcesi bunun açık kanıtıdır. Şairin anlam, açıklık, kapalılık, gerçek gibi konulara bakışında da soyut şiirden yana olduğu açıktır. Kendisi şiirde amacının soyut bir dil olduğunu şu sözleriyle belirtir:

"*Soyut bir şiir dili bulmak istiyorum.Düzyazıya çevrilmeyen bir dil bu, ya da düzyazıda anlamı olmayan.*"[610]

Berk'e göre konu, anlam, öykü soyut dil için büyük engellerdir. Bu nedenle, anlamı, öyküyü ve konuyu, şiirde olabildiğince silmek gerekir. Mallarmé ve Cummings, soyut şiirin başarılı örneklerini vermişlerdir.

---

[607] İlhan Berk, "Soyut", *Yeni Ufuklar*, S.105-106, Şubat-Mart 1961.
[608] Berk, "Soyut", *Yeni Ufuklar*, S.105-106, Şubat-Mart 1961.
[609] Berk, "Soyut", *Yeni Ufuklar*, S.105-106, Şubat-Mart 1961.
[610] Berk, *Kült Kitap*, YKY, İstanbul, 2001, s. 31.

Turgut Uyar, İlhan Berk denli olmasa da soyutluk ve somutluk üzerinde durur. O da İkinci Yeni şairlerinin çoğu gibi şiirin ilkin bir soyutlama işlemi olduğunu; "*... şiir, tepeden tırnağa bir soyutlama işlemidir; çünkü soyutlama, bir tümevarım, en azından bir genelleme, bir durumun, bir olayın, bir geleneğin en belirgin özelliğini, o ülke insanının anlayabileceği bir kesinlikle belirleme demektir. (...)Zekânın, usun en yetkin çalışması, soyutlamadır.*"[611] sözleriyle benimser. Ancak ona göre şiir, yaşamla sıkı bir bağ içindedir ve bu bağ kopmamalıdır; bunun içinse şiirde somutlama gerekir. Somutlama, şiiri yaşama bağlar. Ancak somutlama bir öyküyle gerçekleşir. Çünkü "*Kişilerin somutlanması, elle tutulur hâle gelmesi, ancak bir olay dizisinde, bir 'sergüzeşt'te, kısaca bir öyküde mümkün olur.*"[612]. Bu düşünceler, duygu ve coşkuları nesnel karşıklarla dile getirmeyi ileri süren T.S. Eliot'ın 'nesnel bağlılaşık' kuramını anımsatmaktadır. Görüldüğü üzere Uyar, Berk gibi şiirin bir soyutlama işlemi olduğunu kabul etmekte; ancak somutlaştırmayı da yaşamla bağ kurmak açısından önemli bulmaktadır.

Edip Cansever, yazı ve söyleşilerinde soyut ve somut şiir konusuna geniş yer verir. Bu bağlamda 'nesnel bağlılaşık' tekniği de onun poetikasında önemli bir yer tutar. Cansever, "Soyut Somut"[613] başlıklı yazısında bu konuyu şiirin tarihsel süreci içinde ele alır. Ona göre, tarih boyunca şiirler yazılmış ve bunların her biri şiirsel zincirde somut bir olgu olarak yerlerini almışlardır. Bu bakımdan yazılan ve şiir geleneğinde yer alan her şiir artık somuttur. Cansever, bu mantıkla baktığında daha yazılmamış ya da gelenekten kopuk, geleceğe de yönelememiş, salt şairini ilgilendiren şiirlere soyut der. Bu yazıda, soyut ve somut kavramlarının bir anlatım biçimi olarak ele alınmadığı dikkati çekmektedir.

Aslında şiir, doğası gereği "*...insanî değerlerden, ölümsüz özlerden, yaşam koşullarından, çağını yansıtmaktan kopmazlığıyla*

[611] "Turgut Uyar İle", *Güney*, S.26, Kasım 1969.

[612] Turgut Uyar, "Şiirdekiler III", *Pazar Postası*, S. 50, 22 Aralık 1957.

[613] Edip Cansever, "Soyut Somut", *Gül Dönüyor Avucumda*, Adam Yay., İstanbul, 2000, s. 54-56.

da somut bir olgudur."[614]. O hâlde yaşam ve insanla bağları olan her şiir kendiliğinden somuttur.

Ancak Cansever, konuya bir anlatım tarzı, bir algılama biçimi olarak baktığında, soyutlamanın insan zihninin en büyük aşaması olduğunu düşünür[615] ve şiirin önce soyutlamayla başladığını ileri sürer. Hatta ona göre şiirde soyutlamanın doruğuna ulaşmak gerekir[616]. Ayrıca, "*Sözcüklerin, deyimlerin en soyutuna kadar gitmek bence şairin evreninin zenginliğini gösterir.*"[617] der. Bu, bir anlamda gerçeğin yeniden üretimidir. Ancak soyutlamayla yapılan bir çeşit ön-üretimden sonra, son aşamada şiir yeniden somutlanmalıdır. "*Şiir elbette bir soyutlama işidir ama eninde sonunda somutlama işidir. Somutlamadan, şiirde hiçbir şey elde edebileceğime inanmıyorum.*"[618], "*... sonuçta soyutun somutlanmasıyla gerçek şiire varılabileceğine inanırım.*"[619], "*Onun işi soyutu somutlamaktır.*"[620] vb. sözleri, Cansever'in, şiirin son kertede bir somutlama olduğu düşüncesini taşıdığını gösterir. Kısacası şairin nihaî amacı somutlamadır. Aslında o, İkinci Yeni toptan yargılanırken, kendisinin de onlarla birlikte 'soyut şiir' yazmakla suçlanmasına itiraz eder ve söylenenlerin aksine 'somutlama'dan yana olduğunu söyler. *Yeni Ufuklar* (S.262, Temmuz 1975) dergisinde yayımlanan ve Vedat Günyol'a yanıt niteliği taşıyan "Soyut, Anlamsız, Kapalı" başlıklı yazısı bu itirazın ifadesidir.

Şimdi burada şu soruya yanıt bulmak gerekir. Şair, şiirde 'soyutu somutlamak' gerektiğini düşündüğüne göre, nedir soyutu somutlamak? Bu sorunun yanıtını şöyle verir Cansever:

---

[614] Edip Cansever, "Soyut Somut", *Gül Dönüyor Avucumda*, Adam Yay., İstanbul, 2000, s. 55.

[615] Cansever, "Soyut, Anlamsız, Kapalı", *Yeni Ufuklar*, S. 262, Temmuz 1975.

[616] Cansever, "Edip Cansever'le Söyleşi" (Konuşan: Erdoğan Albayrak), *Gül Dönüyor Avucumda*, Adam Yay., İstanbul, 2000, s. 98.

[617] Cansever, "Edip Cansever'in Antikacı Dükkânında", (Konuşan Fethi Naci), *Dost*, S.31, Nisan 1960.

[618] Cansever, "Edip Cansever'le Yaşamı Besleyen Ölüm Üstüne", *Gül Dönüyor Avu cumda*, Adam Yay., İstanbul, 2000, s. 115.

[619] Cansever, "Soyut, Anlamsız, Kapalı", *Yeni Ufuklar*, S. 262, Temmuz 1975.

[620] Cansever, "Edip Cansever'in Antikacı Dükkânında", (Konuşan Fethi Naci), *Dost*, S.31, Nisan 1960.

"Soyutu somutlamak, kısaca şiirsel sözün yaşamdaki yerini bulmasını sağlamaktır."[621]

Şairin somutlamada tuttuğu yol ise, T.S. Eliot'ın 'nesnel bağlılaşık' kuramıdır. Cansever'in etkilendiği Batılı şairlerden biri olan Eliot, 'nesnel bağlılaşık' kavramını Goethe ve Coleridge'in *Hamlet*'le ilgili yorumlarını irdelediği bir yazısında kullanır. Eliot'a göre, duyguyu ve coşkuyu sanatsal biçimde ifade etmenin yolu, bu duygu ve coşkuya karşılık gelebilecek nesneler dizisi veya olaylar zinciri bulmaktır[622]. Bu kuramın uygulanışını Cansever'in çoğu şiirinde bulmak olasıdır. Nitekim şairin kendisi de *"Öteden beri Eliot'un 'nesnel karşılık' kuramına çok önem verdim. Yani duyguların, düşüncelerin, coşkuların vb. nesnel bir karşılığı olması kuramına."*[623] sözleriyle, bu kurama ilgisini açıklar. Hatta Sezai Karakoç'un "Bir Materyalist Şiir"[624] başlıklı yazısında onun şiirlerini maddeye, nesneye, eşyaya dayalı bir şiir olarak nitelendirmesi, büyük ölçüde Cansever'in somutlama ve nesnel bağlılaşık anlayışından kaynaklanmaktadır denilebilir. "Amerikan Bilardosuyla Penguen!" başlıklı şiiri, şairin nesnel bağlılaşık kuramını başarıyla uyguladığı şiirlerden biridir. Örneğin şiirdeki, *"Geceler,işte geceler/ Gündüzler, işte gündüzler/Beyaza siyah penguen sürüleri gibi"*[625] dizelerinde gece ve gündüzün nesnel karşılıkları siyah beyaz penguen sürüleridir.

Cansever, Eliot'ın 'nesnel bağlılaşık' kuramını ve bu kuramı kendi şiirlerinde nasıl uyguladığını şöyle anlatmaktadır:

"T. S. Eliot'ın bir 'nesnel karşılık' kuramı var. Şiire bir dekor hazırlamak bu. (...) Her şeyi birtakım nesnelerle vermeyi her za-

---

[621] Cansever, "Edip Cansever Anlatıyor", *Varlık*, 15 Aralık 1960.

[622] T.S. Eliot, "Hamlet", *Denemeler* (Çev. Akşit Göktürk), Remzi Kitabevi, İstanbul, 1988, s. 57.

[623] Edip Cansever, "Şair Yaşadığı Zaman Diliminin Dışına Çıkabilir", (Konuşan: Mustafa Öneş), *Gül Dönüyor Avucumda*, Adam Yay., İstanbul, 2000, s. 93-94.

[624] Sezai Karakoç, "Bir Materyalist Şiir I-II", *Pazar Postası*, S.17,18, 27 Nisan 1958, 4 Mayıs 1958.

[625] Edip Cansever, *Yerçekimli Karanfil, Toplu Şiirler I*, Adam Yay., İstanbul, 1992, s. 40.

man yeğlerim. (...) Eliot'un nesnel karşılık kuramından yola çıkıyorsak coşkularımız, duygularımız, düşüncelerimiz şiire aktarıldığı zaman oradaki nesnel karşılıklarını bulmalı."[626]

Nesnel bağlılaşık'ı şiire bir çeşit dekor hazırlamak olarak gören şair, bu çerçevede şiirlerinden söz ederken; her şiirinin bir dekoru, bir nesneler alt yapısı olduğunu belirtir. Ona göre nesneler, insanın doğal göstergesidir. Şiirde insan ve toplum, işte bu nesneler sayesinde soyut ve eksik olmaktan kurtulur[627].

Bütün bunlar, Cansever'in şiirde soyutlamayı gerekli bulduğunu; ancak son kertede somutlamadan yana olduğunu göstermektedir. O, soyutlamanın gerekliliği ile İlhan Berk'e yaklaşırken, somutlama düşüncesiyle ondan uzaklaşır, ancak Uyar'la aynı düşüncededir. Hatta birçok eleştirmence İkinci Yeni'nin ortak özelliklerinden biri 'soyut şiir' olarak görülürken, Cansever âdeta onların tersine poetikasında soyutu somutlamayı savunmuş; hatta soyut şiirleri, günümüzün özentisi ve geçici bir moda olarak[628] kabul etmiştir. Ona göre şiiri soyut şiir, somut şiir diye ayırmak da doğru değildir. Bu bağlamda salt dış gerçeklere bağlı kalıp sanattan uzak, somut şiirler yazmak da, soyut şiir adı altında bilinçaltı saçmalıklarını dökmek de yanlıştır. Kuşkusuz onun somutlama düşüncesinde Eliot'ın 'nesnel bağlılaşık' kuramının büyük etkisi vardır.

Cemal Süreya, diğer İkinci Yeni şairleri gibi şiirin bir soyutlama işlemi olduğunu düşünür ve soyutlama ile insan zekâsı arasında büyük bir bağ kurar. Çünkü soyutlama insan zekâsının en yetkin ürünlerindendir. Çağdaş sanatta bu bakımdan soyutlamanın ve zekânın payı büyüktür[629]. Süreya bir başka yazısında soyutlama ile kişilik arasında da bağlar kurar. Ona göre, sanat soyuta gittikçe kişilik daha bir önem kazanmakta; hatta bir noktadan sonra soyut sanatı ayakta tutan tek şey kişilik olmaktadır[630].

---

[626] Cansever, "Edip Cansever'le Yaşamı Besleyen Ölüm Üstüne", *Gül Dönüyor Avucumda*, Adam Yay., İstanbul, 2000, s. 106.

[627] Cansever, "Edip Cansever'le Söyleşi" (Konuşan: Erdoğan Albayrak), *a.g.e.*, s. 97.

[628] Cansever, "Edip Cansever'le Görüştüm", *a.g.e.*, s. 71.

[629] Cemal Süreya, *Toplu Yazıları I*, YKY, İstanbul, 2000, s. 195.

[630] Süreya, *a.g.e.*, s. 204.

Şair, şiirde soyutlamanın önemine işaret etmekle beraber, bu konuda yaşamdan ve gerçekten kopmamaya özen gösterilmesi gerektiğine de işaret eder. Ona göre, "*Soyutlamayı ve deformasyonu realiteyle akrabalık kurmadan geliştirmeye kalkarsak, yaptığımız iş bir bu 'mısra kurmak usulleri'nden ileri gitmez.*"[631]. Süreya gerçekle bağların kopmaması içinse, şairin 'nesnel bağlılaşık' kuramına uygun olarak duygu, düşünce ve duygularını, olaylar dizisi, öyküler ve konularla vermesini savunur[632].

Görüldüğü üzere Süreya da diğer İkinci Yeni şairleri gibi şiirde soyutlamayı gerkli bulmakta; ancak yaşamdan ve insandan kopuk bir soyut şiiri yadsımaktadır. Bu noktada Eliot'ın nesnel bağlılaşık kuramı İkinci Yeni şairlerinin çoğunca benimsenmiştir.

Ece Ayhan, soyut şiir tartışmalarının yoğun olduğu İkinci Yeni yıllarında, nedense bu konu üzerinde pek durmamıştır. Daha doğrusu o, şiirin teknik öğeleri hakkında pek bir şey söylemez. Bunda herhâlde şiiri her şeyden önce bir etik, bir otorite sorunu olarak ele almasının önemli payı vardır. Şair, soyut ya da somut şiir üzerinde durmasa da, o günlerde şiir çevrelerinde sıkça konuşulan 'nesnel bağlılaşık' konusuyla ilgili yorumlarda bulunur. Ona göre, anlatılmak istenen bir duygu ya da bir düşüncenin mutlaka bir nesnel karşılığı bulunmalıdır. Bunu Ayhan, "*Şiire gelince; bir düşünce'nin şiirde karşılığı olmalıdır, işte o 'nesnel karşılık'ı bulamazsan hiçbir şey yapmamış olursun.*"[633] Bizde bu, 'mesel'lerde başarıyla uygulanmıştır[634]. Ancak ona göre 'nesnel karşılık' edebiyatımızda yanlış anlaşılmıştır. Şaire göre 'nesnel karşılık'ın "*... fon'la dekor'la uzaktan bile bir yakınlığı yok...*"[635]tur. Ayhan, nesnel bağlılaşığa uygun olarak kendisinin "Zambaklı Padişah" şiirini gösterir. Bu şiirde padişahın elindeki zambak, mor rengiyle iktidarın ve şiddetin nesnel karşılığıdır[636].

---

631 Süreya, *a.g.e.*, s. 233.
632 Süreya, *a.g.e.*, s. 317.
633 Ece Ayhan, *Yalnız Kardeşçe*, Evrim Sanat Yay., İstanbul, 1984, s. 13.
634 Ayhan, *Dipyazılar*, YKY, İstanbul, 1996, s. 14.
635 Ayhan, *a.g.e.*, s. 13.
636 Ayhan, *a.g.e.*, s. 47.

Bunlardan anlaşıldığına göre Ayhan, şiirin yaşama bağlanabilmesi için somut karşılıklar bulunması gerektiği düşüncesindedir.

Sezai Karakoç, yazılarında soyutlama işlemine geniş bir biçimde yer verir. Çünkü ona göre soyutlama sanat yapıtının oluşumunda önemli işlemlerden biridir.

Karakoç'a göre soyutlama, doğadaki malzemenin yerinden koparılarak sanat yapıtına yaptığı zorunlu bir geçiş, bir değişim, bir metamorfoz sürecidir[637]. Şair, soyutlama işleminin iki aşamada tamamlandığını belirterek, söz konusu işlemi şöyle anlatır:

Doğa, bir sanatçının, yapıtını yaratırken karşılaştığı ilk malzeme yığınıdır. Ancak bu malzeme, doğadaki hâliyle sanat yapıtına giremez. Bu durumda ilkin, sanata malzeme olacak nesnelerin ya da olguların doğadan koparılması gerekir. Karakoç bunu; "*Sanatçı modelini önce doğadan koparmalıdır*"[638], "*modelin direnişini*"[639] kırmalıdır, gibi tümcelerle ifade eder. Aslında sanatçı böylece doğanın kalbine ulaşır, ona baş eğdirir, kendine uymaya razı eder. Bu aşamada doğa, geçici bir süreliğine ölü hâle gelmiştir. Ancak soyutlama işlemi bitmemiştir. Karakoç, eğer soyutlama işlemi bitmez ve bu aşamada bırakılırsa, "*formalizm ve şematizm derecesinde*"[640] kalınacağını, yapıtın tamamlanmayacağını savunur. O hâlde soyutlamada ikinci aşama önemlidir.

İkinci aşamada sanatçı, doğadan kopardığı, artık hazır hâle gelmiş malzemeye, yapıtı tablosuna, kendi ruhunu üfler. Bu, ilk aşamada doğadan koparılarak ölü hâle getirilen malzemeye yeniden bir can ve biçim verme işlemidir. Böylece soyutlanan malzeme, sanatçının ruhundan estirdiği bir ruhla, yeni, canlı, somut bir varlık olup çıkar ve sanat yapıtındaki yaşamına başlar[641].

Karakoç, sonunda bütün bu işlemi kendine özgü bir dille şöyle tanımlar:

---

[637] Sezai Karakoç, "Kavramlar ve İlkeler", *Edebiyat Yazıları I*, Diriliş Yay., İstanbul, 1988, s. 12.

[638] Karakoç, *a.g.e.*, s. 10.

[639] Karakoç, *a.g.e.*, s. 10.

[640] Karakoç, *a.g.e.*,s. 15.

[641] Karakoç, *a.g.e.*, s. 10.

"Soyutlama, reel olanları değiştirme, abartma, işe gelmeyen noktaları görmezlikten gelme ya da gölgeleme, dikkat çekilmek istenen noktaları, gün ışığına ve renge boğma, fona bir ebedîlik levhası, panosu yerleştirme, çelişkilerden kaçınmama, trajik öğeyi kabartmalaştırma ve modelin yüzünde tutkularımızın, kaderlerimizin soluğunu gezdirme..."[642]

Şair, yazısında soyutlamaya örnekler de verir. Bu örneklerden biri, Divan şiirindeki mum ve pervane motifleri üzerinde yapılan soyutlama işlemidir. Ona göre klasik şairlerimiz, doğadan aldıkları mum ve pervaneyi soyutlayarak, insanî psikolojiye ve onun en yüce hâli olan 'aşk' kavramına ulaşmaktadırlar[643].

Karakoç, son olarak, hat ve tezhip gibi bütünüyle soyutlama olan sanatlar olabileceğini; ancak mimarî ve müzik gibi, şiirin de saf bir soyutlama sanatı olamayacağını, soyutlamanın bu sanatlarda sadece diğer işlemlerden bir işlem gibi değerlendirilmesi gerektiğini söyler. Bu, dönemin şiiri bütünüyle soyutlama sanatı gibi görme eğilimine karşı bir uyarıdır.

Görüldüğü üzere Sezai Karakoç, diğer İkinci Yeni şairleri gibi, şiirde soyutlamayı gerekli ve önemli bir işlem olarak değerlendirmektedir.

B. 5. Şiirde Konu ve Öykü

Poetikanın alanına giren ve sıkça tartışılan sorunlardan biri de şiirde konu ve öykü olmalı mıdır? sorusudur. Daha açıkçası bir şiirin iyi olması, anlattıklarına (konusu, öyküsü) mı, yoksa nasıl anlattığına mı bağlıdır ? Yüce bir konu, bir sözün şiir olmasına yeter mi ya da tam tersine sıradan bir konu harikulâde bir ifadeyle şiirselleşir mi? vb. sorular bu çerçevede poetikanın yanıt aradığı temel sorulardır. Örneğin Haşim bu sorulara, konu, *"şair için ancak terennüm ve tahayyüle bir vesiledir."*[644], şiir bir öykü değil, *"sessiz bir şarkıdır."*[645] sözleriyle yanıt verir. Şiirde konu ve öykü, anlam,

[642] Karakoç, *a.g.e.*, s. 14.
[643] Karakoç, *a.g.e.*, s. 17.
[644] M. Orhan Okay, *Poetika Dersleri*, Hece Yay., Ankara, 2004, s. 102.
[645] Okay, *a.g.e.*, s. 100.

açıklık ve kapalılıkla da yakından ilgilidir. Konu, şiirde anlatılan, söylenendir. Konuya ve öyküye önem verme, doğrudan açıklığı, anlatmayı, öykülemeyi; hatta tek anlamlılığı getirir.

İkinci Yeni şairlerinden İlhan Berk de poetik yazılarında ve kendisiyle yapılan söyleşilerde şiirde konu ve öykü üzerinde sıkça durur. Berk'in şiirde konu ve öykü karşısındaki tavrı da anlam, açıklık ve kapalılık konusuna koşuttur. Şiirde anlamı olabildiğince yok etmeye, sıfırlamaya çalışan şair, konu ve öyküyü de silme çabasındadır. Ona göre gerçek ve iyi şiir konuda değildir. Kısacası bir şiiri iyi yapan konusu değildir. 1953'te kendisiyle yapılan bir söyleşide bu konuda şunları söyler:

"*Gerçek şiir aslını ararsak, konuda değildir bir kere. Şairde, şairin dünyaya bakışındadır, o kadar. Beş altı yıl önce şiiri şiir yapanın konu olduğunu ben de buz gibi söylerdim. Bugün iyi şiirin, gerçek şiirin konuyla ilgisi olmadığını söylüyorum.*"[646]

Şiirde önemli olanın konu, kavram ya da yaşantının önemli olmadığını savunan şair, doğal olarak şiirlerinde konuyu silmek ister; "*Bana gelince, ben konuyu tanımak değil, silmek isterim.*"[647] der. Amacı, konuyu yok etmek, "*salt dilin buyruğunda çalışmak, ona bağlanıp, ona güvenmek, onunla da yetinmektir.*"[648]. Bu tümcelerden de anlaşıldığı gibi Berk, şiirde konu hakkında 'anlam'la ilgili düşüncelerine koşut düşünceler ileri sürer; konuyu değil dili öne alır. Onun konusu dildir, dilin kullanımıdır; "*Konusu salt dil olan yolculuktur, kısaca.*"[649]. Şair, konuyu silme düşüncesini şiirlerinde de uygulamaya çalışır. Örneğin yazdığı 'Balad'lar için şu açıklamaları yapar:

"*Konunun gittikçe silindiğini görüyordum, ama yok olmuyordu, bir başka alana giriyordu, yeni bir yolculuğa çıkıyordu.*"[650]

Bir diğer yapıtı *Otağ*'ın konusu ise ona göre 'hiç'tir[651].

---

[646] "İlhan Berk'le Konuştuk", *Yeditepe*, S. 38, 7 Haziran 1953.
[647] "İlhan Berk'le", *Varlık*, 1 Nisan 1962.
[648] Berk, *Kült Kitap*, YKY, İstanbul, 2001, s. 147.
[649] Berk, *a.g.e.* s. 147.
[650] Berk, *a.g.e.*, s. 93.
[651] Berk, *a.g.e.*, s. 94.

Şair, öykülü, konusu anlatılan, bir yerde başlayıp bir yerde biten şiire karşı olduğunu şu tümceleriyle açıklar:

"Öykülü şiire karşıyım. Öykülü dediğim, konusu anlatılan, bir yerde başlayıp bir yerde biten şiir."[652]

Ona göre yeni şiir, bir konuya ya da öyküye dayanarak yazılmaz, İkinci Yeni'nin temel ilkelerinden biri de öyküyü silmesidir ve Birinci Yeni'den ayrılan yönü de budur. Şair, bu görüşlerini şu sözleriyle belirtir:

"İkinci Yeni öyküyü silmiştir. İlle bir öyküden söz etmek gerkiyorsa, gizli bir öyküyü diplerde duyurur, bırakır.(...) Birinci Yeni biliyorsunuz, söze dayanan bir şiirdi, öyküyü de başa alıp yürüyordu. İkinci Yeni'nin karşılığı buradan geliyor. İkinci Yeni anlatmaz, duyurur."[653]

Ona göre Edgar Allen Poe ile konuya, öyküye dayalı şiir kapanmış, şiir baştan düşünülmüş bir konu ya da öyküye göre yazılmaz olmuştur. Şiir artık bir izlek ya da öykünün buyruğunda yürümez; aksine kendi serüvenini doğal akış içinde kendi sürdürür. İşte belli bir şey söylemeyen şiir budur[654]. Berk'in düşünceleri aklı ve bilinci devre dışı bırakmayı isteyen, kendini olabildiğince bilinçsizliğin akıntısına bırakmayı amaçlayan Gerçeküstücü anlayışa uygundur. Elbette aklın dışına çıkmayı, bilinçaltının derinliklerine inmeyi amaçlayan bir şairin, şiire belli bir konu ya da öyküyü anlatmak için başlaması düşünülemez. Şiirde kapalılık, çok anlamlılık arayan Berk, bu anlayış doğrultusunda öyküye, açık öyküye de karşıdır[655].

Özetle İlhan Berk, şiirde önceden belirlenmiş bir konu ya da öykü olmamalıdır der. Konu ya da öykünün yerine dilin kendi doğal akışında oluşan bir şiirden yanadır. Ona göre bir şiirde konu, hiç de olabilir, şiirde konu ve öykü olabildiğince silinmelidir. Ancak Berk, söylediklerini şiirine yansıtabilmiş midir? Kendisinin İkinci Yeni

[652] Berk, *El Yazılarına Vuruyor Güneş*, YKY, İstanbul, 1992, s. 41.
[653] Ece Ayhan, *Dipyazılar*, YKY, İstanbul, 1996, s. 129.
[654] Berk, *El Yazılarına Vuruyor Güneş*, YKY, İstanbul, 1992, s. 41.
[655] Berk, *Kült Kitap*, YKY, İstanbul, 2001, s. 95.

evresine adım attığı ilk şiir olarak gördüğü "Saint Antoine'ın Güvercinleri" göz önüne alındığında buna olumlu yanıt vermek olanaksızdır. Çünkü adı geçen şiir, konusu belli, açık bir öyküdür. Buna karşın sonraki şiirlerinin çoğunda konu ve öyküyü sildiği söylenebilir.

Turgut Uyar, şiirde öykü ve konuya çeşitli yazı ve söyleşilerinde yer verir. Ona göre öykü, herşeyden önce yaşamla şiir arasında bağ kurar. Bu nedenle her şiirin iyi-kötü, gizli ya da açık bir öyküsü vardır. Ancak şairin burada sözünü ettiği, bir edebî tür olarak 'öykü sanatı' değildir; şairi şiir yazmaya iten, yaşamasından çıkardığı ya da yaşamını etkileyen herhangi bir olay, bir nesne veya bir olgudur[656]. O hâlde onun kasdettiği anlamda öykü, bir bakıma Hüseyin Cöntürk'ün "Şiirin İçi Dışı"[657] adlı yazısında sözünü ettiği, işlenmemiş, şiirleşmemiş, 'iç-öz'e dönüştürülmemiş 'ön-öz'dür, konudur. Bu açıdan yaklaşıldığında her şiirin bir ön-öz (öykü)'ü vardır. Uyar, bu anlamda şiirde öyküye karşı değildir; ancak şiirin bir öyküye araç edilmesine, şiirde öykünün başlı başına bir değer hâline ve tahkiye sağlamlığına getirilmesine karşıdır. Onun şiirde 'öyküye karşıyım' derken kastettiği de bu düzyazıya özgü tahkiye anlayışıdır[658]. Şair, bu görüşlerini bir söyleşisinde şöyle açıklar:

"Şiire bilinçle sarıldığım dönemde (şiir yazdığım ilk yılları küçümsemiyorum, ama yine de...) şiirde öykülemeyi (tahkiye anlamında kullanıyorum) şiire aykırı, şiiri temelden zedeleyen bir öğe olarak düşündüm.Öykünün kendisini değil. Daha doğrusu şiirde gizlenen, gizlenmek istenen konuyu.(...)

Her şiirin ister istemez bir öyküsü, bir konusu olduğunu hep düşünüyorum. İnanıyorum yani."[659]

Hatta bir başka yazısında Yahya Kemal'in "Ses" ve "Sessiz Gemi" başlıklı şiirlerinde "şiirini çarçabuk eskitecek bir tahkiye zaafı-

[656] Turgut Uyar, "Şiirdekiler III", *Pazar Postası,* S. 50, 22 Aralık 1957.
[657] *Yeditepe*, 15 Mayıs 1959.
[658] Uyar, "Şiirdekiler III", *Pazar Postası*, S. 50, 22 Aralık 1957.
[659] Uyar, "Hangi Soruyu Niye?" (Konuşan: Fatih Özgüven), *Sonsuz ve Öbürü*, Broy Yay., İstanbul, 1985, s. 109.

na"[660] düştüğünü belirtir ki, bu da onun -dolaylı yoldan da olsa- tahkiyeyi şiir için bir zaaf olarak gördüğünün işaretidir.

Şiirlerine gelince... Uyar'ın şiirlerinde öykü, en önemli bir öğedir. Örneğin *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'ndaki "Akçaburgazlı Yekta'nın Mahkeme Kararını Aldığında söylediği Mezmurdur", "Bir Kantar Memuru İçin: İncil", Toprak Çömlek Hikâyesi" gibi şiirleri, öyküsellikleriyle dikkati çeker; ancak bunlarda öykü, şiir için 'araç' olarak kullanılmamıştır; temelde bir öykü taşıyan şiirlerdir.

Edip Cansever, şiirde konu ve öykü üzerinde pek durmamıştır. Ancak onun "*Büyük büyük sorunlara el atmak şiiri küçültebilir kanımca. (...) Şair, yetinmesini bilmeli; büyüklüğü, derinliği dilde aramalıdır.*"[661] sözlerinden şiirin asıl değerinin işlediği konudan değil, dili ustalıkla kullanma biçiminden geldiği düşüncesinde olduğu anlaşılmaktadır. Öyleyse Cansever, şiirde 'ne anlatıldığı'na değil, 'nasıl anlatıldığı'na önem veren bir şairdir.

Bunun dışında o, şiirde şairin kendisini değil, çevresini kaplayan yığınların iç dünyasını ve onların yaşayışlarını yenileştirecek, başka başka görüşler katabilecek konuları ele almasını ister[662].

Cansever, çok kısa da olsa, şiirde öykü konusuna değinir. Bilindiği üzere onun özellikle uzun şiirlerinde bir öykü özelliği vardır. *Tragedyalar* (1964) ve *Çağrılmayan Yakup* (1966) adlı yapıtlarında öykü öğesi belirgindir. Şair, bir söyleşide uzun şiirlerindeki öykü öğesi hakkında şunları söyler:

"*Uzun şiirlerimdeki öykü öğesine gelince, öyküden çok bir anlatma söz konusudur burada da. Ayrıca her şiir, önünde sonunda (az ya da çok) bir 'anlatma' değilse nedir?*

(...)

[660] Uyar, "Önce Aruz Öldü", *Pazar Postası*, S.45, 9 Kasım 1958.

[661] Edip Cansever, "Şiir Üstüne Söyleşi Notları", *Gül Dönüyor Avucumda*, Adam Yay., İstanbul, 2000, s. 65.

[662] Cansever, "Edip Cansever'le Bir Konuşma", *Yeditepe*,, S. 59, 15 Nisan 1954.

Diyebilirim ki, bütün sanatsal türler, şiirin potasında eriyebildiğince, şiirin doğal gereçleridirler."[663]

Zaten şair, bir söyleşide öykü, roman ve oyun öğelerinden yararlandığını açıkça söylemiştir[664].

Bu tümcelerden anlaşıldığı üzere Cansever, şiirde öykülemeye karşı değildir. Hatta şiirin olanaklarını genişlettği sürece ondan yararlanmayı çok doğal bulur[665].

Cemal Süreya, şiirde konu ve öykü öğesine yazı ve söyleşilerinde fazla değinmez. Birkaç yazısından anladığımıza göre, şiiri şiir eden asıl öğenin konu olmadığını düşünür. Ancak bu, şiirde konuyu hepten yadsımak değildir. Çünkü o, her ne denli şiiri şiir eden asıl öğenin konu olmadığını savunsa da, bir şiirde konunun bulunabileceğini; hatta yeri geldiğinde çok önemli olabileceğini de söyler. Şair, bu düşüncesini şöyle ifade eder:

"*Şiiri şiir eden konu değildir; ama konu pekâlâ şiirde bulunabilir; hatta çok önemli bir şey olabilir.*"[666]

Süreya, şiirde konu sorununu ele alırken, Türk şiirinde konu alanının Garip'le birlikte genişlediğine de dikkat çeker. Ona göre Orhan Veli, şiiri fildişi kuleden kaçırmış, deniz kıyılarına, ağaç altlarına, dış mahallelere götürmüştür. Artık şiirin konusu sadece aşk, sadece yüce şeyler, güzel şeyler değil, her şeydir[667]. Süreya, konu genişlemesini Türk şiiri açısından olumlu bulur. Çünkü eski şiirin belli temalar etrafında dönmesine karşıdır. Ona göre şair, her şeyi anlatma özgürlüğüne sahiptir[668].

Cemal Süreya, kimi yazı ve söyleşilerinde şiirde öykü ve öyküleme konusunu da ele alır. Şiir folklor ilişkilerine değindiği bir ya-

---

663 Cansever, "Şiir Üstüne Söyleşi Notları", *Gül Dönüyor Avucumda*, Adam Yay., İstanbul, 2000, s. 65.

664 "Yaş ve Şiir Üstüne Söyleşi", *Varlık*, S.906, Mart 1983.

665 Cansever, "Umutsuzlar Parkında Bir Umutlu ile Konuşma" (Konuşan: Asım Bezirci), *Gül Dönüyor Avucumda*, Adam Yay., İstanbul, 2000, s. 76.

666 Cemal Süreya, *Toplu Yazıları I*, YKY, İstanbul, 2000, s. 233.

667 Süreya, *a.g.e.*, s. 288.

668 Süreya, *a.g.e.*, s. 379.

zısında, folklorun öyküye-öykülemeye yer vermesinden dolayı çağdaş şairler açısından birtakım tehlikelerle dolu olduğunu söyler. Ona göre şiirde aslolan öykülemek değil, "*sözcükler arasında kurulacak 'şiirsel yük'tür.*"[669]. Türk şiiri İkinci Yeni yıllarına gelinceye değin büyük ölçüde öyküyle iç içe yürümüş; bu nedenle de ondan kurtulmaya çalışmıştır. Şair de şiirde öyküye yer verilmeine karşıdır; çünkü şiir öykü değildir[670].

Görüldüğü üzere Süreya, şiiri yapanın konu olmadığını, bununla beraber şiirde konu olabileceğini düşünmekte; ancak şiirde konusuzluğa değin giden İlhan Berk'e katılmamaktadır. O, şiirde aslolan şiirsel yüktür diyerek öyküye ve öykülemeye de karşı çıkmaktadır. Bunlar, şairin şiirde konu ve öyküden çok 'şiirsellik'ten yana olduğunu göstermektedir.

Sonuçta toparlarsak, bu konuya değinen İkinci Yeni şairlerinin hemen hepsi, bir şiirde öykü ve konunun önemli bir öğe olmadığı düşüncesindedirler. Hatta İlhan Berk, konu ve öyküyü şiirde olabildiğince silmeyi savunur. Onlara göre şiirde aslolan konu ve öykü değil şiirsel estetiktir.

B. 6. Şiir ve Düşünce

Şiirde önemli olan bir düşüncenin iletilmesi midir, düşüncenin şiirdeki yeri ve ölçüsü ne olmalıdır vb. sorular, şairlerin, üzerinde değişik görüşler ileri sürdüğü konulardandır. Örneğin Tanzimatçılar, şiirde düşünceyi öne alırlar; halka çeşitli düşünceler iletmeyi amaçlarlar. Şinasi ve Namık Kemal'in şiirlerinin çoğu bir düşünceler manzumesidir. Meşrutiyet'ten sonraki şairlerin de genelde bu çizgide olduğu görülür; Türk şiiri ulusçu düşüncenin peşinden gider. Nazım Hikmet ve onu izleyen 1940 Toplumcu Gerçekçi Kuşağı da şiirin 'düşünce aktarma' işlevine daha fazla önem verirler. Ancak Ahmet Haşim, "Şiir Hakkında Bazı Mülâhazalar" başlıklı

[669] Süreya, *a.g.e.*, s. 192.
[670] Süreya, *a.g.e.*, s. 228.

yazısında düşünceyi 'bayağı mütalâalar yığını' olarak görür ve küçümser. Daha açıkçası bayağı, sıradan değerlendirmeler yığını diye tanımladığı düşünceyi şiirde önemsemez. Çünkü düşünce, her şeyden önce akıl ve mantığın ürünüdür; akıl ve mantık ise düzyazının araçlarıdır; dolayısıyla bu araçlarla üretilen düşünce de şiirden çok düzyazıya özgüdür.

İkinci Yeni şairlerinden İlhan Berk de düşünceye dayalı şiire karşıdır. Aklın çalışma düzenine, uyanıklığa, mantığın disiplinine şiirde yer vermeyen şair, doğal olarak akıl ve mantığın ürünü olan düşünceyi de şiirde istemez. Şu tümcelerde şiirin alanının düşünceler olmadığını, şiirde düşüncelerden hareket edilmediğini belirtir:

"*Şiirin alanı düşünceler değildir. Mallarmé ile Dega'nın konuşmasını anımsayalım. Düşüncelerden hareket etmez şiir. Dahası Octavia Paz'a göre, şairin düşüncesi yoktur. (...) Byron da 'şiir düşünmekten tiksinir' diyecektir.*"[671]

Berk, düşünceyle birlikte ona çok yakın olan bilginin de şiirde bulunmasını istemez. Şiir söz konusu olunca *"bilgiyi yanıma yaklaştırmayı hiç mi hiç düşünmüyordum."* der[672]. Bu görüşü yalnızca kendisiyle sınırlamaz, "*İkinci Yeni, önceden düşünülmüş, onun üstüne kurulmuş bir şiire de karşıdır; hele bilgesel şiir hiç değildir.*"[673] sözleriyle İkinci Yeni'nin şiirde bilgi ve düşünce aktarmaya karşı çıktığını söyler. Bu sözlerden Berk'in şiirde düşünce ve bilgiden uzak durmayı savunduğu anlaşılmaktadır. Şairin şiir serüvenine baktığımızda, başlangıçta izlediği Toplumcu Gerçekçi poetikadan da işte bu yüzden; yani bir düşünce, bilgi veya anlam iletmeyi amaçladıklarından ayrıldığı görülür. "*Eskiden şiiri erdemlerin, doğruların, kısaca düşünlerin yaptığını sanırdım, nitekim 1940 kuşağı da böyle anladı. (...) Ben bildiğin gibi, artık orada değilim, oraya döneceğimi de sanmam.*"[674] biçimindeki tümceleri, onun Toplumcu Gerçekçi şiir anlayışından neden uzaklaştığını açıklar.

---

[671] İlhan Berk, *Şairin Toprağı*, Simavi Yay., İstanbul, 1992, s. 132.
[672] Berk, *Kült Kitap*, YKY, İstanbul, 2001, s. 193-194.
[673] Berk, *Şairin Toprağı*, Simavi Yay., İstanbul, 1992, s. 99.
[674] Berk, *Kült Kitap*, YKY, İstanbul, 2001, s. 126.

İlhan Berk, şiirde düşünceye ve bilgiye neden karşı çıkar? Bu sorunun yanıtını çeşitli yazılarında bulabiliriz. Çünkü düşünce, her şeyden önce düzyazıya özgüdür. Bilgi ve düşünce, kanıtlamak, iknâ etmek ve doğrulamak ister. Bu nedenle düşüncenin dili, mantıksaldır, bildirime dayalıdır ve açıktır. Oysa şiir, imgeyle kurulur. "*Düşünce düzyazıyı kurar. İmge ise şiiri.*"[675] sözü, onun bu görüşte olduğunun en açık kanıtıdır. Daha da ileri gider İlhan Berk, şairlerin düşünce adamı olmadıklarını, gerçek şairlerin düşüncelerinin de bulunmadığını[676] ileri sürer. Ona göre şairlerin "*İmgeleri, yalnızca imgeleri vardır.*"[677]. Görüldüğü üzere Berk, şiirde düşüncenin karşısına imgeyi koymakta, düşüncenin düzyazıya, imgeninse şiire özgü olduğunu belirtmekte; hatta şairleri de düşünceyi öne alan veya duyurmayı amaçlayanlar diye ikiye ayırmaktadır. Ayırımı tartışmalı gözükse de şöyledir:

"*Şairleri ikiye ayırmalı: düşünceleri olan şairler, düşünceleri olmayan şairler diye. Mehmet Akif, Yahya Kemal, Nazım Hikmet, Necip Fazıl, Aragon düşünceleri olan şairlerdir. İkinciler için de; Baki, Şeyh Galip, Ahmet Haşim, Nerval, Mallarmé, Verlaine, Octavia Paz (ki şairin düşüncesi olmasını anlamaz), Dağlarca, Dıranas, Necatigil gösterilebilir.*"[678]

Kuşkusuz politika da özde düşünceye bağlı bir tarz; dolayısıyla şiirde düşünce derken, politika da bunun içinde değerlendirilmelidir. Berk, Türk şiirinin genellikle siyasal düşüncenin güdümünde kaldığı için modern olamadığını ileri sürer. Buna ilkin Namık Kemal ve Ziya Paşayı, ardından da Tevfik Fikret ve Mehmet Akif'i örnek gösterir. Şair, siyasal bir düşünceyi iletmeyi amaçlayan bu şairlerde şiir bulamaz[679].

Sonuçta akla ve mantığa, anlama, açıklığa, konu ve öyküye şiirde karşı çıkan İlhan Berk, elbette bunlarla yakından ilişkili olan dü-

[675] Feridun Andaç, *İlhan Berk'le Şiirin Anayurdunda*, Dünya Yay., İstanbul, 2004, s. 95.
[676] Andaç, *a.g.e.*, s. 81.
[677] Andaç, *a.g.e.*, s. 81.
[678] İlhan Berk, *İnferno*, YKY, İstanbul, 1994, s. 30.
[679] Berk, *Kanatlı At*, YKY, İstanbul, 1994, s. 114-115.

şünceye de karşı çıkmaktadır. Tabii bu görüşünün ana kaynağında Gerçeküstücü şiiri aramak gerekir. Nitekim şiirde düşünceyi silmek isteyen Artaud'dan etkilendiği şu tümcelerinden anlaşılmaktadır:

"*Bütün yapıtlarını ön-düşünceler üzerine, hatta düşünceler üzerine kurmaz diye tanımlayabiliriz onun sanatını. Yaratırken hiçbir düşünceden hareket etmediğini söyler. (...) Düşünceyi, boyuna onu silmek ister yazarken.*"[680]

İlhan Berk'in şiirde düşünceyle ilgili görüşleri aşağı yukarı bunlar. Şimdi poetika ile pratiğin örtüşüp örtüşmediğini anlamak için şu sorulara yanıt vermek gerekir: Şairin şiirlerinde düşüncenin yeri nedir, o, şiirlerinde bir düşünceyi iletmeyi mi amaçlamaktadır? Poetikasında anlamı, aklı, aklın düz anlama ve kanıtlamaya dayalı dilini yadsıyan Berk, kuşkusuz şiirinde düşünceye yer vermemeli, düşünce iletmeyi amaçlamamalıdır. Toplumcu şiir anlayışına bağlı olduğu ilk evresinde konuya, anlama, düşünceye, topluma seslenmeyi amaçlayan şair, İkinci Yeni evresindeki şiirlerinde bunlardan olabildiğince uzak durur; "Saint Antoine'ın Güvercinleri"nden itibaren şiirlerinde düşünce, yerini giderek duyguya, imgeye (çoğunlukla yapay, zorla kurulmuş hissi veren), açıklama ve anlatmada belirsizliğe bırakır. Kısacası, okuyucu İlhan Berk'in *Galile Denizi*'nden sonraki evresinde yazdığı şiirlerde net bir düşünce bulamaz; düşünce şiiri yazmaz şair ya da kendi tasnifine göre adlandırırsak 'düşünen bir şair' değildir.

Turgut Uyar, şiirde düşünce konusu üzerinde fazla durmaz. İlhan Berk, Ahmet Haşim'i izleyerek düşünceyi düzyazıya ögü bir öğe olarak görürken ve şiirde düşünceye bu bağlamda karşı çıkarken, Uyar, düşünmeyi, insana özgü bir etkinlik olduğundan dolayı şiirde yadırgamaz. Ancak düşünce, şiirde ille önemli bir şey anlatmak biçiminde anlaşılıyorsa, buna da karşıdır:

"*Şiirle düşüncenin ilişkisini hiç düşünmedim. Birbirlerinden uzak, aykırı, ayrı şeyler olduğunu da. Düşünce ille önemli bir şey söylemekse, öyle anlaşılıyorsa hiç anlamadığım bir şey oluyor.*

[680] Berk, *Kült Kitap*, YKY, İstanbul, 2001, s. 41.

Bir insan herhangi bir şekilde biçimlenmiştir. Bir dünya görüşü sahibidir.yani bir bakıma düşünmeye alışmıştır. Bu düşünme kişiliğine, biçimlenmesine koşut olarak vardır şiirlerinde."[681]

Şair, şiirde düşüncenin doğal olarak bulunmasına karşı değildir; ancak şiirin illa da yüce düşünceler içermesi gibi bir anlayışa katılmaz. Uyar, buna koşut biçimde şiirde duygu öğesinin de ölçülü kullanılması gerektiğini düşünür; aşırı duygusallıkla yüklü şiirleri benimsemez[682].

Uyar'ın şiirleri gözden geçirildiğinde, duygu ile düşüncenin dengeli biçimde kaynaştığı görülecektir. Şairin sözlerinden de şiirde bu dengeyi gözetmeye önem verdiği anlaşılmaktadır. O, İlhan Berk gibi, şiirde düşünceyi silmeye çalışmaz; düşüncenin doğal akış içinde ve ölçülü biçimde şiirde bulunabileceği kanısındadır.

Şiiri 'ussal bir coşku' olarak gören **Edip Cansever**'in poetikasında, aklın ürünü olan 'düşünce' önemli bir yer tutar. O, başta "Düşüncenin Şiiri"[683] ve "Düşünceye Sunu"[684] başlıklı yazılarında ve çeşitli söyleşilerinde bu konu üzerinde durur. "Düşüncenin Şiiri" başlıklı yazıda, Valery'nin şiir, düşüncelerle yapılmaz ve şiirin içinde düşünce, elmanın içindeki gıda kadar saklı olmalıdır, görüşüne karşı çıkan şair, eğer şiir düşüncesiz yapamıyorsa ya da şiirin asıl öğelerinden biri buysa, düşünceyi duyguyla sindirmek ya da örtmek gereksizdir, der. Çünkü şiir Cansever'e göre "*... ilkin düşünmekle başlıyor.*"[685]. Bu nedenle 'düşüncenin şiiri'ni yapmak gerekir. Kendisi de "*Ben daha çok şairini bir düşünür olarak belirten çalışmalara önem veriyorum.*"[686] sözüyle, şiirde düşüncenin önemini vurgular. Yazısında yeni şiirde aşırı bir biçimcilik görüldüğüne de değ-

[681] Turgut Uyar, *Sonsuz ve Öbürü*, Broy Yay., İstanbul, 1985, s. 112.
[682] Uyar, "Günlük", *Türk Dili*, S. 127, 1962.
[683] Edip Cansever, "Düşüncenin Şiiri", *Gül Dönüyor Avucumda*, Adam Yay., İstanbul, 2000, s. 41-44.
[684] Cansever, "Düşünceye Sunu", *Yeditepe*, S.22, 1-15 Nisan 1960.
[685] Cansever, "Düşüncenin Şiiri", *Gül Dönüyor Avucumda*, Adam Yay., İstanbul, 2000, s. 42.
[686] Cansever, "Umutsuzlar Parkında Bir Umutlu İle Konuşma" (Konuşan: Asım Bezirci), *Dönüyor Avucumda*, Adam Yay., İstanbul, 2000, s. 76.

nen Cansever, bu yanlışlığın değişik düşünce ve düşünme yöntemleriyle giderileceği ve yeni şiirin de düşünce temelinde kurulması gerektiği görüşündedir. Ona göre, şairler duygudan ve biçimden yararlanmalıdır; ancak bunu düşünce adına yapmalıdır. Şiirimiz, son dönemde Batı'ya öykünme sonucunda ortaya çıkan 'aşırı biçimcilik'ten ancak kendine özgü bir 'düşünce'ye yaslanarak kurtulabilir.

Bu yazı, bütününden anlaşıldığına göre, 1950'li yılların sonunda şiirimizde görülen 'aşırı biçimcilik' eğilimine karşı yazılmıştır. Cansever, biçime önem verme sonucu özün göz ardı edilmesiyle ortaya çıkan tehlikeyi görmüş, şiirimizin tümüyle öykünmeci bir duruma düşmemesi için, düşünceye dayanması gerektiğini öne sürmüştür. Kanımızca bu yazıda sözü edilen 'düşünce', yalnızca akıl ve mantığın ürünü olan, bildirme ve kanıtlama amacı güden, duygudan soyut bir zihinsel ürün değildir. Elbette şiir, akıl ve mantıkla sınırlı bir gerçeğe bağlı olmadığı gibi, bildirme veya kanıtlama amacı güden bir sanat da değildir. Bu bakımdan şiirde hayalin ve duygunun yeri yadsınamaz. Cansever'in bu yazıda, düşünceyi bu anlamda kullandığını sanmıyoruz. O, düşünce derken, bütün yaşamı kuşatan kişisel bakış açısından söz ediyor olmalıdır. Çünkü şiirde son zamanlarda 'değişik kişilikler' deyiminden söz edilmesini bu açıdan umut verici bir gelişme olarak görmekte ve peşinden "*değişik şiir alanları, ancak değişik düşüncelerle, düşünme yöntemleriyle kurulur.*"[687] demektedir. O hâlde Cansever, salt duyguya ya da biçime dayalı şiir yerine, bunları da kapsayan 'düşünce şiiri'ni önermektedir.

Şair, "Düşünceye Sunu" başlıklı yazısında da 'şiir düşünmek'le, 'düşünme'yi birbirinden ayırır. Ona göre 'şiir düşünerek' şiir yazılmaz; aksine yalnızca 'düşünerek' yazılır. Cansever, düşünerek yazılan şiire Turgut Uyar'ın kimi dizelerini örnek verir ve Uyar'ın bu dizelerde salt kişisel yaşantılarını dile getirmediğini, düşüncelere yaslandığını ileri sürer. Ancak onun bu konuda dikkat ettiği bir

[687] Cansever, "Düşüncenin Şiiri", *a.g.e.*, s. 43.

nokta vardır: O da düşüncenin yaşamla iç içe olması gereğidir. Çünkü salt düşünceye dayanan şiir kuramsal olmakta, kurak bir ortam yaratmaktadır. Bu nedenle şiirde yaşam-duygu-düşünce bireşimi kurulmalıdır[688]. Kısacası Cansever, "*...şiir sözcüğü düşünceye bağlı kaldıkça gerçek anlamına kavuşuyor.*"[689] sözlerinden de anlaşılacağı üzere, 'düşünce'yi şiirin temel öğelerinden biri olarak görmektedir. Ancak o, düşünceyi şiirin temel öğesi olarak görmekle beraber, duyguyu da bir yana atmaz. Kendisinin de belirttiği gibi, karşı çıktığı, "*... bilinçsiz, dayanaksız, giderek salt şiir geleneğinin beslediği bir duygululuk(tur).*"[690]. Ayrıca duyguların düşünce ile bir düzene konulması gerektiğini savunur[691]. Bu görüşünü "*Şiirse sağduyuyu, bir ölçüde denetimi elden bırakmamak koşuluyla duygusaldır. Düşünce dediğimiz (yani aklın işlevi) eninde sonunda şiire dönüşmelidir.*"[692] diyerek açıklar.

Cemal Süreya, mantığa dayalı olması, âdeta bir fotoğraf gibi nesnelerin ilgi ve bağlantılarını saptamaya çalışması nedeniyle düşünceyi şiire pek de uygun bulmaz.. Ona göre düşünce, düzyazıya özgüdür; hatta bir söyleşisinde "*Düzyazı düşünce demek.*"[693]tir, der. Daha doğrusu o, şiir düşüncesiyle düzyazı düşüncesini birbirinden ayırır. Süreya'ya göre şiir düşüncesi oynaktır, delidir ve son derece değişkendir. Çoğu zaman da bildiğimiz düşünceyi takmaz ve ayrıca kişiseldir, pek belli kurallara da bağlı kalmaz[694]. Oysa düzyazı düşüncesi, akıl ve mantığın belli kurallarıyla çalışır ve anonimdir. Ona göre şiirdeki düşünce ile düzyazıdaki düşünce arasındaki bir başka önemli fark da, şiirde düşünceye sözcükten gidilmesi, düzyazıda ise sözcüğün düşünceyle bulunmasıdır[695]. Bir anlam-

688 Cansever, "Cansever'in İşi Gücü" (Konuşan: Metin Eloğlu), *a.g.e.*, s. 83.
689 Cansever, "Düşünceye Sunu", *Yeditepe*, S. 22, 1-15 Nisan 1960.
690 "Edip Cansever Anlatıyor", *Varlık*, 15 Aralık 1960.
691 Cansever, "Edip Cansever'in Antikacı Dükkânında", *Dost*, S.31, Nisan 1960.
692 Cansever, "Edip Cansever'le 'Yeniden' Üstüne Konuşma", *Yazko Edebiyat*, S. 18, 1981.
693 Cemal Süreya, *Güvercin Curnatası*, YKY, İstanbul, 2002, s. 211.
694 Süreya, *Toplu Yazılar I*, YKY, İstanbul, 2000, s. 250.
695 Süreya, *a.g.e.*, s. 250.

da şair, yazarken düşünür, yani önceden belirlenmiş bir düşünce doğrultusunda yazmaz. Düzyazıda ise, bunun tam tersidir, yazar önce düşünür ve düşüncesine uygun sözcükler bulur. Süreya bu konuyu şöyle ifade eder:

"*Düzyazı yazarı düşünürken yazar. Hatta sanki önce düşünür sonra yazar. (...) Dönen devinen daha çok bir kavramlar zinciri olacaktır.*

Şiirde ise ayrı. Şiirde şu: Şair yazarken düşünür. Hatta sanki önce yazar sonra düşünür. (...) Önce kelime gelir sonra kavram. (...) Şiirde dönen devinen bir kavramlar zincirinden çok sanki o kelimeler zinciridir."[696]

Cemal Süreya, şiirde düşüncenin bulunmasına karşı çıkmaz; ancak şiirdeki düşüncenin düzyazıdakine benzer bir düşünce olmaması gerektiğini savunur. Ona göre, "*Düşünce, şiirsel akışı engellememeli, şairi ezmemelidir.*"[697]. şairin Tevfik Fikret'i ele aldığı bir yazısında, şiir-düşünce ilişkileriyle ilgili söyledikleri, dolaylı da olsa bu konuya nasıl baktığını vermesi bakımından önemlidir. Ona göre Fikret, çıkışını yaşamdan değil, düşünceden yapmıştır. Yaşam şiirde saydamlaşıp kalır; oysa düşünce şiirsellik içinde erimedikçe, onunla beslenmedikçe, pörsür ve kurur. Fikret bu gerçeği fark edememiştir[698]. Bu sözler, Süreya'nın şiirde bir ön düşünceden değil yaşamdan çıkılmasını ve düşüncenin şiirsellik içinde eritilmesini gerekli bulduğunu göstermektedir.

Ece Ayhan, az olmakla beraber toplum-düşünce ve şiir-düşünce ilişkisi üzerinde durmuştur. Daha önce de belirttiğimiz gibi o, düşüncenin yıllar önce bu topraklardan Batı'ya kaydığını ileri sürer[699]. Bu nedenle toplumda büyük bir düşünce ve düşünme eksikliğinin bulunduğunu söyler. Şaire göre, Doğu'da soyutlayarak düşünme de yoktur. Bu toplumun sağlıklı, doğru bir biçimde düşün-

[696] Süreya, *a.g.e.*, s. 291.
[697] Süreya, *a.g.e.*, s. 49.
[698] Süreya, *a.g.e.*, s. 79.
[699] Ece Ayhan, *Dipyazılar*, YKY, İstanbul, 1996, s. 29.

mesi için öncelikle hiç temizlenmeyen düşüncenin yıkanması gerekir. Ona göre toplumumuzun acilen bir 'düşünce hamamı'na gereksinimi vardır[700].

Bunlar, Ece Ayhan'ın toplum ve düşünce bağlamındaki görüşleridir. Şair, az olmakla birlikte şiir-düşünce ilişkisine de değinir. Ona göre şiir ile düşünce birbirinden ayrılmaz iki öğedir. Ayhan bunu, "*Şiir ve düşünce ya da düşünce ve şiir, birbirlerine sırılsıklam âşıklar gibi kenetlenmişlerdir. Hele işe yeni başlamışlarsa ayırmak isteseniz bile ayıramazsınız.*"[701] sözleriyle belirtir.

Şairin kısaca olsa da değindiği bir konu, şiirde düşüncenin önceden hazır olup olmadığıdır. Ayhan, bir şiirde düşüncenin önceden hazır olmadığını, yazarken oluşturulduğunu söyler[702].

Bu satırlar, Ece Ayhan'ın düşünceyi, düzyazı ile şiiri birbirinden ayıran bir öğe olarak ele almadığını göstermektedir. Oysa, İlhan Berk ve Cemal Süreya konuya bu açıdan yaklaşırlar. Edip Cansever onların tersine düşüncenin şiirinden yanadır Şiirde düşüncenin gizlenmesini doğru bulmaz. Ece Ayhan, düşüncenin kesinlikle şiirde bulunmasını savunur; ancak bu öğenin şiirde nasıl dile getirileceği konusunda bir şey söylemez. Yalnız, şiirin bir ön düşünceden hareketle yazılmadığını ekler.

Sezai Karakoç, şiirde düşüncenin bulunmasına karşı değildir. Ancak, "*Edebiyat düşünceyi daha yumuşatarak kabul ettirir. Daha doğrusu edebiyat insanları düşünceyle korkmadan karşılaşabilecek hale getirir. (...) Düşünceye karşı sert tepkileri edebiyat yumuşatmaktadır.*"[703] sözlerinde anlaşılacağı üzere, düşüncenin edebî yapıtta, diğer yapıtlara göre daha etkileyici, daha dolaylı ve güzel ve daha yumuşak biçimde sunulması gerektiğini savunur. Bir başka yazısında da bu savını, "*Şair, düşünceyi, ya olağan dışı bir zekâyla donatarak, ya aptallaştırarak kullanır.*"[704] tümcesiyle dile geti-

[700] Ayhan, *a.g.e.*, s. 16.
[701] Ayhan, *Sivil Denemeler Kara*, YKY, İstanbul, 2001, s. 19.
[702] Ayhan, *a.g.e.*, s. 19.
[703] Karakoç, "İslâmi Türk Edebiyatı", *İslâm Düşüncesi*, S.6, Kasım 1968.
[704] Karakoç, "Şiir ve Mantık", *Edebiyat Yazıları I*, Diriliş Yay., İstanbul, 1988, s. 73.

rir. Karakoç, bu sözlerine koşut biçimde, şiirin bir ülküye bağlanmasına da karşı gelmez. Ona göre, bir ülküyle koşullanmak, sanat yapıtının estetik değerini düşürmez; çünkü sanat yapıtı bir ülküye âlet olduğu kadar, o ülküyü âlet olarak kullanır[705].

B. 7. Şiir ve İmge

Şiirin en önemli öğelerinden biri de imgedir. Bundan dolayı da üzerinde sıkça durulmuştur. İkinci Yeni'nin poetik sorunları içinde imge konusu geniş yer tutar.. Çünkü imge, modern şiirin en önemli öğesidir; hatta bir metin içerdiği imge oranında şiirsel olarak tanımlanır[706]. Örneğin Aragon, *Parisli Köylü* (1926) adlı yapıtında imgeyi Gerçeküstücü yapıtın en önemli öğesi olarak görür ve "*Sürrealizm denen kötü alışkanlık şaşırtıcı imgenin bozuk ve tutkusal kullanımıdır.*"[707] der, Roger Caillois'ya göre de şiir, bir dize ve "*imge sanatı*"dır[708]. André Breton, "Gerçeküstücülüğün Birinci Bildirisi"nde imgeyi tıpkı Pierre Reverdy gibi "*İmge zihnin saf bir yaratısıdır.*"[709] diye tanımlar. Aristoteles, imge için "*Bir sözcüğe kendi anlamının dışında bir anlam vermek*" [710] der, Ezra Pound "*İmge mesajın kendisidir (...) dilin ötesinde bir sözdür.*"[711] diye tanımlar, Octavio Paz, "*İmge ifade edilmez olanı ifade eder.*"[712] der. Bütün bunlardan çıkan sonuç şudur: İmge her şeyden önce dilin farklı bir biçimde kullanılmasıdır; hatta günlük doğal dille edebî dil arasındaki en önemli fark, doğrudan imgeyle ilgilidir. Doğal dil, genelde düz anlama dayalıdır. İmgede sözcük, sözlük anlamından uzaklaşır, anlam genişler, yayılır, derinleşir ve çoğalır. Böylece doğal dilden kopularak şiirsel dile ulaşılır. Şair, imgelerle doğal dille

[705] Karakoç, "Şiirin Oluşumu", *Edebiyat Yazıları I*, Diriliş Yay., İstanbul, 1988, s. 87.
[706] Bkz. Jean-Louis Joubert, *La Poésie*, Tunis, 1997, s. 79.
[707] Joubert, *a.g.e.*, s. 79.
[708] Özdemir İnce, *Şiir ve Gerçeklik*, Türkiye İş Bankası Yay., İstanbul, 2001, s. 21.
[709] Jobert, *a.g.e.*, s. 79.
[710] Özdemir İnce, *Yazınsal Söylem Üzerine*, Can Yay., İstanbul, 1993, s. 55.
[711] İnce, *a.g.e.*, s. 54.
[712] İnce, *a.g.e.*, s. 61.

hesaplaşır. İnsanoğlu, evrendeki nesne ve olguları öncelikle duyu organlarıyla algılar; ancak bu algılar zihne yansıyıp bilinç süzgecinden geçirilirken değişime, dönüşüme uğrar ve sonra dile dökülüp imge olurlar. Artık imgeler, ilk aşamada algılanan nesne ve olguların kopyaları değillerdir; çünkü zihinde yeni bir gerçeklik kazanmışlardır. İmge özneldir; çünkü nesneler zihne yansıdığında; imgeleşme sürecinde öznel bir bakışla yoğrulurlar. Özdemir İnce'nin de söylediği gibi "*her imge, öznelle nesnelin birliğidir.*"; ancak "*Sözkonusu birliğin niteliğini öznel saptar.*"[713].

İyi bir imge, okurun zihninde çağrışım zincirleri kurar, metnin çok anlamlı olmasını sağlar. İmge, gerçeği değiştirir, soyutlar ve böylece okurda gerçekten daha büyük bir etki, coşku ve heyecan uyandırır. Dolayısıyla bir imgenin iyi olması, okuyucuda uyandırdığı heyecan ve coşkuyla da ölçülebilir. Zaten şiirsel dil, okuyanda heyecan ve coşku uyandırması bakımından doğal dilden ayrılır. Bilimsel dilden ayrılan yönü de budur. Bilimsel dilin amacı ikna etmek ve kanıtlamaktır. Bu bakımdan olabildiğince yalın, basit ve anlaşılırdır. Bu bakımdan şiiri, bilimsel yazılardan ayıran en önemli yönlerden biri de imgesel olmasıdır. Ama imgenin şiirsel etkinliğin amacı değil aracı olduğu asla unutulmamalıdır. Oysa özellikle İlhan Berk, imgeyi, alışılmamış bağdaştırmalar kurmayı giderek şiirsel etkinliğin amacı gibi algılamış ve sonuçta, özgün imgeler bulmak adına, insanda bir çağrışım yaptırmayan, şiire bir derinlik veya çok anlamlılık kazandırmayan, rastlansal, birbiriyle kaynaşamayan imgeler yaratmaya çalışmıştır.

Bu bölümün başında İkinci Yeni şairlerinin üzerinde en çok durduğu konulardan birinin imge olduğunu söylemiştik. Bunda, çağdaş şiirin ve Gerçeküstücü anlayışın imgeye çok önemli bir yer vermesinin payı vardır. Çağdaş şiirde imgenin çok önemli bir yeri olduğunu kavrayan İkinci Yeniciler de, Birinci Yeni'nin dışladığı imgeyi yeniden şiirlerinde baş tacı etmişler, çeşitli yazılarında da bu konu üze-

[713] Özdemir İnce, *Şiir ve Gerçeklik*, Türkiye İş Bankası Yay., İstanbul, 2001, s. 45.

rinde durmuşlardır. İkinci Yeni yıllarında imge üzerinde ayrıntılı biçimde duran eleştirmen Hüseyin Cöntürk'tür. Cöntürk, *Pazar Postası*'nda 25 Kasım 1956-23 Aralık 1956 tarihleri arasında yayımladığı "Tasartı (İmage) Üzerine" başlıklı oylumlu incelemesinde imgeyi geniş biçimde ele alarak tanımlamaya çalışmış, onu çeşitli türlere ayırmış ve başarılı bir imgenin nasıl olması gerektiğini belirtmiştir. Bu yazılar, o yıllarda şiirde imge konusunun giderek önem kazandığını göstermektedir. Ayrıca İkinci Yeni'nin bir başka özelliği de, Birinci Yeni'nin tersine şiirde imgeyi öne çıkarmasıdır. İşte bu nedenle Asım Bezirci, "*İkinci Yeni, Birinci Yeni'nin koyduğu yasakları kırdı:imgeye, duyguya ve edebî sanatlara kapılarını yeniden açtı.*"[714] der. Attila İlhan ise, çeşitli yazılarında İkinci Yeni şairlerini "*image mekanizmasını boşa işletmek*" le suçlar. Çünkü kendisi imge temeline yaslanan özcü ve toplumsal sanatı yeniden geri getirmeyi hedeflemişken, İkinci Yeni şairleri, bu hareketi yozlaştırmışlar, günlük anlamlarından bile soyutlanmış sözcüklerle, toplumsal içlemlerinden koparılmış, derme çatma, rastgele boş imgeler kurmuşlardır[715]. Özdemir İnce, ise "İmge ve Serüvenleri"[716], "Şiirin Dili 2"[717] ve "Talihsiz Rimbaud, I"[718] gibi yazılarında imgeye ve bu konu içinde değerlendirilen synesthesia (karıştırım) kavramına geniş yer ayırmış, özellikle İlhan Berk'i 'karıştırım' terimini yanlış anlamakla suçlamıştır. Yeri gelmişken imge konusu içinde değerlendirilen karıştırım (synesthesia)ın İkinci Yeni şiirinde önemli bir yer tuttuğunu söylemek gerekir. Nitekim Asım Bezirci İkinci Yeni'nin özellikleri içinde karıştırım (synesthesia)ı da sayar ve şiirlerden örnekler verir. Nedir karıştırım? Bu soru kısaca şöyle yanıtlanabilir:

Bir duyu organıyla sağlanan algıları başka bir duyu organıyla sağlanan algılarla bileştirip kaynaştırma eğilimi karıştırımdır. Rim-

[714] Asım Bezirci, *2. Yeni Olayı*, Tel Yay., İstanbul, 1974, s. 93.
[715] Attila İlhan, *İkinci Yeni Savaşı*, Bilgi Yay., Ankara, 1996, s. 92-93.
[716] İnce, *Şiir ve Gerçeklik*, Türkiye İş Bankası Yay., İstanbul, 2001, s. 19.
[717] İnce, *Yazınsal Söylem Üzerine*, Can Yay., İstanbul, 1993, s. 32.
[718] İnce, *Şiirde Devrim*, Adam Yay., İstanbul, 2000, s. 39.

baud bu yöntemi, "Kâhin'in Mektupları" başlıklı yazısında geçen "*Şair, bütün duyuları uzun süre, sonsuzca ve bilinçle karıştırarak, düzensizleştirerek kâhinleşir.*"[719] tümcesiyle açıklar. Rimbaud'nun sesli harflere ilişkin sonesindeki şu dizede çeşitli harfler, renk olarak da algılanmışlardır ve karıştırıma iyi bir örnektir:

"*A siyah, E beyaz, I kırmızı, U yeşil, O mavi: İşte ünlüler.*"[720]

İkinci Yeni içinde İlhan Berk de şiirlerinde yer yer benzer karıştırımlara başvurmuştur. Örneğin; "*Şimdi h, şimdi M sesi ilk nasıl karanlık*"[721], "*Karanlık bir Sur alfabesi gibiyim*"[722]. Bu dizelerde de duyma (ses) algısı ile görme (renk) algısı bileştirilerek karıştırımlar yapılmıştır. Berk, imge konusunu kimi kez yazı ve söyleşilerinde de ele almıştır. Ona göre imge, şiirselliğin temel öğelerinden biridir; kendi deyişiyle "*Şiirin kaldıracıdır* (...) *belkemiği, atardamarı.*"[723]dır. Hatta şiir, ona göre "*imge sanatı*"[724]dır. Berk, Toplumcu Gerçekçi çizgiden ayrılıp İkinci Yeni evresine girişini ise, söze dayalı şiirden imgeye dayalı şiire geçiş olarak tanımlar[725]. Bu sözler, onun şiirde imgeye ne denli önem verdiğini göstermektedir. Düzyazı ile şiiri birbirinden ayıran önemli özelliklerinden birini "*Düşünce düzyazıyı kurar. İmge ise şiiri.*"[726] diyerek açıklar. Bu tümceye göre, düşünce düzyazıya, imge ise şiire özgüdür. Berk, "İmgenin Halleri"[727] başlıklı yazısında bu konu üzerinde daha geniş durur. Adı geçen yazısında özetle şunları söyler:

Şiirde sözcüklerin işlevi imge yaratmaktır. İmgenin kaynağı yaşamdır. İmge, nesneleri ve bu dünyayı değiştirir ve söze şiirsellik kazandırır. Kimi imgeler, sürekli yinelenegelen, kalıplaşmış imge-

[719] İnce, *a.g.e.*, s. 47.
[720] Jean Louis Joubert, *La Poésie*, Tunis, 1997, s. 119.
[721] İlhan Berk, "Siz Ne Güzeldiniz Benimle Bilemezsiniz", *Eşik*, YKY, İstanbul, 2001, s. 250.
[722] Berk, "Sabahla Ne Güzel Durdunuz Aşkıma", *a.g.e.*, s. 261.
[723] Berk, *Kanatlı At*, YKY, İstanbul, 1994, s. 48.
[724] Berk, *Şairin Toprağı*, Simavi Yay., İstanbul, 1992, s. 136.
[725] Feridun Andaç, *İlhan Berk'le Şiirin Anayurdunda*, Dünya Yay., İstanbul, 2004, s. 45.
[726] Andaç, *a.g.e.*, s. 95.
[727] Berk, *Şairin Toprağı*, Simavi Yay., İstanbul, 1992, s. 19-21.

lerdir. Bunlara, durul imgeler denir. Bir imgenin etkili olabilmesi, kişisel ve özgün olmasına ve aynı zamanda yaşamdan kaynaklanmasına bağlıdır. İmge, ulusal kültürden doğmalıdır.

Bu yazıdan anlaşıldığına göre Berk, imgeyi sözcüklere yeni anlamlar, yeni boyutlar katmak diye tanımlamaktadır. En basit biçimiyle sözcükler, dünyadaki olgu, eylem ve nesneleri imlerler; ancak edebî metinlerde çoğunlukla birinci anlamlarının dışında çeşitli yananlamlara gelebilecek biçimde kullanırlar. Bu durumda sözcüklerin nesneler, olgular ve eylemlerle olan bağları gevşer, hatta kopar. Böylece şair, zihninde tasarımlar kurarak dünyayı, nesneleri ve olguları değiştirir. İşte bu, imgelemdir. Berk'e göre sözcükler, imgeye dönüştüklerinde şiirsellik kazanırlar. İmge, şairin gerçekleri zihin süzgecinde yeniden tasarlamasıdır. Dolayısıyla imge, özgün ve kişisel olduğu ölçüde değerlidir. Berk, bir başka yazısında ise, imgenin asıl gücünün sezdirmede olduğunu ileri sürer[728].

İlhan Berk, "Şiirin Gizli Tarihi"[729] adlı yazısında da imge konusuna değinir. Şair, bu yazısında 'adlandırma'nın şiir için ne denli büyük bir tehlike olduğunu belirttikten sonra, şiirin imgeler yoluyla bu tehlikeden kurtulduğunu söyler. Ona göre şiir, sözcüklerin bilinen anlamlarıyla yazılmaz; bu anlamların dışına çıkar, bir şey söylemez, duyurur. İşte imge, sözcüklerin bilinen anlamlarından; daha doğrusu dış gerçeklikten koparılmasıdır. Ancak burada Berk, imgeyi; "*İmge adlandırmaktan çok, görüntülerle söyler söyleyeceğini.*"[730] diye tanımlar ki, bundan onun imgeyi bir görüntü sanatı olarak gördüğü anlaşılmaktadır. Özdemir İnce, Berk'in bu tanımına karşı çıkarak, onun yazınsal imgeyi görsel imge sandığını ve bu konuda yanıldığını ileri sürer[731].

Görüldüğü gibi İlhan Berk, şiirde imgeyi en önemli öğe olarak görmekte, doğal gerçeğin şiirsel gerçeğe, doğal dilin de şiirsel dile dönüştürülmesinde imgenin temel bir işlevi olduğuna inanmakta-

[728] Berk, *Ben İlhan Berk'in Defteriyim*, Alkım Yay., İstanbul, 2004, s. 92.
[729] Berk, *Şairin Toprağı*, Simavi Yay., İstanbul, 1992, s. 129-137.
[730] Berk, *a.g.e.*, s. 136.
[731] Özdemir İnce, *Yazınsal Söylem Üzerine*, Can Yay., İstanbul, 1993, s. 59.

dır. Sözcüklerin imgeleşerek nesne ile bağlarını koparttığının ve yeni bir algılama biçimi yarattığının farkında olan Berk, buna karşın imgenin tam bir tanımını yapamaz; hatta imgeyi yalnızca görüntüye bağlayarak eksik bir tanım verir. Çünkü imge, yalnızca görüntüler yaratmak değil, aksine zihinde çeşitli tasarılar yaratmak demektir. Bu, göze dayalı bir tasarı olabileceği gibi, duyma, tad alma, koku alma veya dokunmayla ilgili bir tasarı da olabilir. Daha da önemlisi Berk, şiirinde bu yeni imgelerle bir anlam dünyası kuramamakta ve çağrışımlar uyandıramamaktadır. Sonuçta ise şiirleri yalnızca dilsel bir iskelet gibi kalmaktadır. İşte bundan dolayı onun şiirlerinde imgeden değil de yalnızca dilsel tasarımlardan söz etmek mümkündür. Çünkü Berk'in şiirlerinin çoğunda imgelerin ruhu yoktur, cansızdırlar.

Turgut Uyar, çeşitli yazı ve söyleşilerinde imge konusuna zaman zaman değinir. Ona göre imge, şiirin vazgeçilmez[732] öğesi ve hammadesidir[733]. Ancak bu, şiirde kavramların var olmayacağı anlamına da gelmez[734]. Şaire göre yerli yerinde kullanmak koşuluyla şiirde kavramlara da yer verilebilir[735]. Bununla beraber Uyar, şiirdeki imgelerin ortak yaşamda karşılığı olması gerektiğini söyler[736] ve ortak yaşamdan kopuk, öznel imgelerden kaçınmak gerektiğini düşünür. Bu, bir anlamda Berk'in yaşamdan kopuk, yalnızca alışılmamış bağdaştırmalar yığınına dönüşmeye değin giden imge anlayışına da eleştiridir. Uyar, yaşamdan kopuk ve yalnızca sözcük oyunlarına dayanan imge anlayışını benimsemez. İşte bu nedenle Berk'in aksine canlı, yaşamda karşılığı olan somut imgeler kurmaya çalışır; şiiri yalnızca bir dilsel oyun olarak görmez. Ondaki somut imge bulma çabası, Eliot'ın 'nesnel bağlılaşık" kuramının etkisi altında kalmış olabileceğini gösterir.

---

[732] Turgut Uyar, "Tavrın Bilinçli Biçimde Taraf Tutan Gözlemci Tavrıdır", *Sonsuz ve Öbürü*, Broy Yay., İstanbul, 1985, s. 115.

[733] Uyar, "Hangi Soruyu, Niye?", *a.g.e.*, s. 103.

[734] Uyar, "Tavrım Bilinçli Biçimde Taraf Tutan Gözlemci Tavrıdır", *a.g.e.*, s. 115..

[735] Uyar, "Tavrım Bilinçli Biçimde Taraf Tutan Gözlemci Tavrıdır" *a.g.e.*, s. 115.

[736] A. Turgut, "Dergilerde", *Türk Dili*, S. 201, 1968.

Edip Cansever, yazı ve söyleşilerinde imge konusuna hemen hiç değinmez. Yalnızca bir yerde, şiirle düşünmekten söz ederken, şiirle düşünmenin karşıtının felsefe yapmak olduğunu, felsefenin ise şiirin temeli olan imgeyi dışladığını söyler[737]. En azından bu sözlerden, onun imgeyi şiirin temel öğesi olarak gördüğü anlaşılmaktadır.

Cemal Süreya, çeşitli yazı ve söyleşilerinde imge konusuna geniş yer verir. O da diğer İkinci Yeni şairleri gibi şiirde imgenin önemli bir öğe olduğunu düşünür. Ona göre imge, şiirselliği sağlamada önemli bir işleve sahiptir. Şair, bir yazısında imgeyi şöyle tanımlar:

"*İmge ne acaba? İmge bir şeyin daha iyisi, daha kötüsü, daha gerçeği, daha gerçek dışı durumu, daha temizi, daha kirlisi, daha hafifi, daha ağırı, daha... nasıl söyleyeyim, daha kendisi... Yani daha kendisini bulmaktır imge.*"[738]

Bu tanıma göre imge, şiiri dış gerçeğin kopyası olmaktan kurtaran, onu gerçekten daha gerçek ve daha etkili kılan bir zihinsel tasarıdır. Bu yönüyle de şiirde bulunması gereken en önemli öğelerden biridir. Süreya, gerçeği aşma niteliği dolayısıyla imgenin gerçeküstüne her zaman olanak tanıdığını söyler[739].

Süreya, Turgut Uyar ve Edip Cansever gibi, imgenin yaşamdan ve insandan kopuk olmamasını savunur. Ona göre imge bir dilsel oyuna dönüştürülmemeli, çevreden ve nesneden gelmelidir[740], mutlaka bir şeyin karşılığı olmalıdır, "*Kökte bir şeye bağlanmalıdır.*"[741], anlatılanı ve insanî değerleri kollamalıdır[742]. Kısacası, imge aracılığıyla yaşamla bağ kurulmalıdır; aksi durumda "*bir şeye bağlanmadan yapılan şey imge değil, söz oyunudur*"[743]. Cemal Süreya bu çerçevede imgenin, çağdaşı şairleri bir hastalık gibi sardı-

[737] Edip Cansever, "Şiir Üstüne Söyleşi Notları", *Gül Dönüyor Avucumda*, Adam Yay., İstanbul, 2000, s. 64.
[738] Cemal Süreya, *Güvercin Curnatası*, YKY, İstanbul, 2002, s. 192.
[739] Süreya, *Toplu Yazılar I*, YKY, İstanbul, 2000, s. 420.
[740] Süreya, *a.g.e.*, s. 280.
[741] Süreya, *a.g.e.*, s. 177.
[742] Süreya, *Güvercin Curnatası*, YKY, İstanbul, 2002, s. 119.
[743] Süreya, *a.g.e.* , s. 193.

ğını, hatta giderek yaşamdan kopuk bir oyuna dönüştürüldüğünü söyleyerek, özeleştiri yapar. Bir yazısında Garip'in imgesiz şiirinden sonra İkinci Yeni kuşağının çılgın bir imge gücüyle geldiğini, birdenbire imgenin her yeri sardığını[744] söyledikten sonra "*Şimdi İkinci Yeni'de imge çılgınlığı (âdeta) başladı. Aslında şiir dil içinde dildir ama kuşdili değildir.*" [745] diyerek kuşaktaşı kimi şairleri eleştirir. Ona göre yeni şairlerin kimileri, imgelerine bir canlılık verememiş, daha da ileri giderek yapılmış deneylerden ortak birtakım kurallar çıkararak, yalnız yapılış ve dil bilgisi olanaklarıyla kurulmuş özel bir dize sanayi yaratmışlardır[746]. Oysa başta da belirttiği gibi imge, mutlaka bir köke bağlanmalı, yaşamda bir karşılığı olmalıdır. Kendisi de "*Yarattığım her imgenin hem çağdaş duyarlılığı kavramasını hem de şiirimizin en eski örnekleriyle çağrışım bağı kurmasını özlerim.*"[747] sözleriyle şiirindeki imgeleri bir yere bağlamak kaygısını duyduğunu belirtir.

Süreya'ya göre, imgenin şiirimizde baş köşeye oturmasının bir nedeni de, ölçülü ve uyaklı şiir anlayışının terk edilmesidir[748]. Bu öğeler şiirden çıkarılınca, şiirselliği sağlayan en önemli öğe olarak imge görülmüştür.

Şair, çağdaş Türk şiirinde, eski şiirdeki imge hiyerarşisinin yıkıldığını; artık şiirde ayrıcalıklı imgelerin bulunmadığını, imge eşitliğinin sağlandığını belirterek, bunu çağdaş şiirin niteliklerinden biri olarak görür. Süreya bu düşüncelerini şöyle ifade eder:

"*Eskiden imajlar, kelimeler birbirine eşit değillerdi. Kelime kastları, ayrıcalıklı imaj toplulukları, kullanılma değerleri yüksek temalar vardı. (...) belli imajlar kullanılıyordu. O temaların, o imajların üstünlüğü vardı. Şu kelime şiire girerdi, şu kelime girme-*

[744] Süreya, *a.g.e.*, s. 192.
[745] Süreya, *a.g.e.*, s. 193.
[746] Süreya, *Toplu Yazılar I*, YKY, İstanbul, 2000, s. 40.
[747] Süreya, *Güvercin Curnatası*, YKY, İstanbul, 2002, s. 46.
[748] Süreya, *Uzat Saçlarını Frigya*, Yön Yay., İstanbul, 1992, s. 200.

meliydi. Son çeyrek yüzyılda şiirde kelime eşitsizliğinin kaldırılması yolunda kesin cesur bir davranış görüyoruz."[749]

Süreya'nın imge bağlamında ele aldığı bir başka konu, Cansever'in 'dize şiirde işlevini yitirdi' savıyla ilgilidir. Ona göre dizenin şiirde işlevi azalmamış; aksine imgeyle birlikte dize şiirde daha da önem kazanmıştır. Şairin, "*Diyebiliriz ki, imgeci şiir dizeyi daha çok besliyor, ona ayrıca bir iç ekonomi sağlıyor.*"[750] tümcesi bu düşüncesini ortaya koymaktadır.

Özetle Cemal Süreya, imgenin şiirde önemli bir yeri olduğunu düşünür. Ancak onun bir dil oyunu gibi ele alınmasına karşıdır; bu nedenle imgelerin yaşamda karşılığının bulunmasını savunur. Görüşleriyle Turgut Uyar ve Edip Cansever'e yakın durur. Ancak yaşamdan kopuk bir imge anlayışına değin varan İlhan Berk'le aynı düşünceleri taşıdığı söylenemez.

Ece Ayhan, şiir ve imge konusunda fazla ayrıntıya girmez. Ancak bütün İkinci Yeni şairleri gibi o da imgeyi şiirin asıl öğelerinden biri sayar. Şaire göre, "*Şiir imgeyle kurulur. Onsuz bir şey anlatılamaz.*"[751]. Ayhan, bir yazısında imge ile anlam arasında ilişki kurar; imgeyi anlam ya da anlam taşıyıcısı olarak görür. Ancak imgenin araç olmadığını, şiirde tek başına değeri bulunan bir 'birim' olduğunu savunur. Ayhan, bu sözlerin ardından imgenin çağdaş şiirde çok önemli bir işlevi bulunduğunu şöyle belirtir:

"*Çağdaş şiirin imgeye tanıdığı başatlık ve verdiği görev geçmişlerden daha bellidir, açıktır. Yeni açınımlar, yeni uzanımlar imge yönünde gelişmektedir hep.*"[752]

Ece Ayhan, çağdaş şiirin imgeye verdiği öneme koşut biçimde, İkinci Yeni'nin getirmek istediği yeniliklerin başında, algılama biçimiyle beraber imgelerin değiştirilmesinin geldiğini söyler[753]. Ancak yeni imgeler, birdenbire anlaşılmamıştır, bu ise doğaldır[754].

---

[749] Süreya, *Toplu Yazılar I*, YKY, İstanbul, 2000, s. 288-289.
[750] Süreya, *a.g.e.*, s. 40.
[751] Ece Ayhan, *Dipyazılar*, YKY, İstanbul, 1996, s. 74.
[752] Ayhan, *Yalnız Kardeşçe*, Evrim Sanat Yay., İstanbul, 1984, s. 119.
[753] Ayhan, *Dipyazılar*, YKY, İstanbul, 1996, s. 84.
[754] Ayhan, *a.g.e.*, s. 85.

Sezai Karakoç, çeşitli yazılarında imge konusuna değinir. Şiir için imgeyi ve bütün edebî sanatları gerekli gören şair, ancak bu konuda ölçünün kaçırılmaması ve şiirin imgeye ya da edebî sanatlara kurban edilmemesi gerektiğini düşünür[755]. Ona göre imge yalnızca "*şiirin akışı, gelişim ve açılımı için gereklidir.*"[756]. Aksi durumda ölçü kaçırılır ve imge, şiirin bütününe egemen olursa, artık o şiir uzun ömürlü olmaz. Bu nedenle şiirin mantığını imge üzerine kurmamak gerekir[757]. Çünkü imgeleme şiirin mantığı hâline geldiğinde, o şiir, derinliğini yitirir ve gelecekteki insanlara çoğu kez bir şey söylemez olur.

Ona göre, "*... şiiri yalnız ve yalnız edebî sanatların gösteri platformu gibi alanlar, büyük şairler değillerdir. Büyük şairler edebî sanatlar ve imajı, ölçülü kullanmışlardır, oranda ipin ucunu kaçırmamışlardır.*"[758].

Bu satırlardan, Karakoç'un şiirde imgeyi gerekli gördüğü; ancak bütünüyle imge üzerine kurulan şiire karşı çıktığı anlaşılmaktadır. Şair, imgenin gerekliliği konusunda İkinci Yeni'nin diğer şairleriyle aynı görüşü paylaşmaktadır.

Sonuç olarak İkinci Yeni şairlerinin Garip'le birlikte şiirimizden kovulan imgeye büyük bir önem verdikleri, Türk şiirini imgeye alabildiğine açtıkları ve şiirlerinde çok değişik imgeler kurdukları görülmektedir.

B. 8. Şiir ve Resim

Türk edebiyatında şiirle resim sanatı arasında ilişki kurma çabası, en çok İkinci Yeni şairlerinde görülür. Çoğu eleştirmen, anlamdan, konu ve öyküden kaçan, imgeye ağırlık veren, aklı allak bullak eden soyut şiir anlayışından dolayı, İkinci Yeni ile nonfigüratif resim arasında benzerlikler kurar. Örneğin Suut Kemal Yetkin bir tartışma-

755 Sezai Karakoç, "Şiir ve Mantık", *Edebiyat Yazıları I*, Diriliş Yay., İstanbul, 1988, s. 77.
756 Karakoç, *a.g.e.*, s. 76.
757 Karakoç, *a.g.e.*, s. 76.
758 Karakoç, *a.g.e.*, s. 76.

da İkinci Yenicilerin Batı'daki non-figüratif resimden etkilendiğini, "*... bugünün anlamsız şiiri, II. Dünya Savaşı'ndan sonra Avrupa'da dahi baş göstermiş ve büyük ölçüde nonfigüratif resimden etkilenmiştir. Mademki demişler, bir ressam hiçbir konuyu almadan, alışmış olduğumuz bir biçimi tuvali üzerine koymadan, yalnız renklerin birbirine girişi, birbirini tamamlayışıyla eser veriyor, o halde şair bunu niçin yapmasın?*"[759], "*Nonfigüratif resimde ise, unsurlar dışarıdan alınmış değildir, hepsi kendilerinindir. Bunun için de yüzde yüz kendinden çıkmıştır ve onun için dümdüz renklerden ibaret düşündüğümüz. İşte buna dayanarak ben diyorum ki, bugünkü anlamsız şiir nonfigüratif resmin ta kendisidir.*"[760] sözleriyle ifade eder.

Nihat Ziyalan da Suut Kemal Yetkin gibi İkinci Yeni'nin çıkışında non-figüratif resme benzer bir yön bulur ve bunu "*Yapılmak istenen, resimde gördüğümüz (Non-figüratif) akımın şiire maledilmesiydi.*"[761] tümcesiyle belirtir.

Orhan Kahyaoğlu, "İkinci Yeni'nin Uzağında Kınar Hanımın Denizleri"[762] başlıklı yazısında "*Modern resmin bazı şairlerin şiirlerini etkilediği söylenebilir.*"[763] der.

Yeni şiirle modern resim arasındaki benzeyişi en iyi saptayanlardan biri Oktay Rifat'tır. 15 Ocak 1957'de *Yeditepe*'de yayımlanan "Yeni Şiir Görüntüleri" başlıklı yazısında şair, son yüzyıl içinde Batı'da şiirle resmin ele ele yürüdüğünü belirttikten sonra iki sanatın arasındaki en önemli benzerliğin, gerçek karşısındaki ortak tavırları olduğunu söyler. Ona göre şiir ve resim, ilkin gerçeği kopya ederek yola çıkmışlarken daha sonra gerçeği değiştire değiştire sonunda gerçekten başka gerçek kurmuşlardır. Yirminci yüzyılın ilk yarısın-

[759] "Tartışma: Çağdaş Türk Şiiri Üstüne" (Konuşan: Suut Kemal Yetkin), *Türk Dili*, S. 212, 1969 s. 139.

[760] "Tartışma: Çağdaş Türk Şiiri Üstüne" (Konuşan: Suut Kemal Yetkin), *a.g.d.*, s.141.

[761] "Gerçeklere Koşarak", *Yeni Ufuklar*, S. 62-63-64, 1957.

[762] Orhan Kalıyaoğlu, "İkinci Yeni'nin Uzağında Kınar Hanımın Denizleri", *Mor Külhani Ece Ayhan Şiiri* (Haz. Orhan Kalıyaoğlu), Nekitaplar Yay., İstanbul, 2004, s. 91, s. 91-99.

[763] Kalıyaoğlu, *a.g.e.*, s. 94.

da gerek resim gerekse şiirde gerçeği bozma ve değiştirme çabaları öne çıkmıştır. Oktay Rifat bu çabayı şu örneklerle açıklar:

"*Yirminci yüzyılın ilk yarısı resimde deformation'lar, dilde gerçeğin gündelik düzenini bozma çabalarıyla geçti dersek yanlış olmaz. Bir Rene Char'ın, bir Eluard'ın, bir Michaux'nun, tek kelimeyle irili ufaklı bütün Fransız şairlerinin şiirlerinde artık gölleri, ağaçları, kuşları yerli yerinde aramayın; bunlar yeni şiir görüntüsünün yapısında yeni bir kılığa girmişlerdir.*"[764]

Gerek resim, gerekse şiirde dış gerçeği bozma çabası, aslında yirminci yüzyıl sanatında alışılagelen gerçeğe bir başkaldırı anlamı taşır. Sanat, artık dış gerçekliğin ötesinde ondan kopuk yeni bir gerçek yaratma amacındadır. Şair bunu şu tümceleriyle ifade eder:

"*Bana kalırsa yeni şiir görüntüsü, tıpkı yeni resim görüntüsü gibi gerçeği yeniden kurma, başka bir deyimle yeni bir sanat gerçeği kurma çabasından doğuyor.*"[765]

Bütün bunlar, İkinci Yeni'nin gerçek karşısında aldığı tavır bakımından temelde non-figüratif resimle benzeştiğini göstermektedir. Bu çerçevede İkinci Yeni şairlerinin adını sıkça andığı başlıca ressamlar, Wassily Kandinsky, Paul Klee, Marc Chagall, Max Ernst, Joan Miro ve Pablo Picasso'dur. Bu ressamların çoğu, resimde dış gerçekten kopmuş, bir bölümü gerçeği bozarak, değiştirerek yeniden yaratma yoluna gitmiş, bir bölümü de dış gerçekten bütünüyle farklı yeni bir gerçek yaratma peşine düşmüşlerdir. Onların resimlerinde nesneler -varsa da- bozulmuş, değişmiş olarak vardır ve yeni bir şey olmuşlardır; kimi ressamlarda ise nesnelerin dahi ortadan kalktığı, kaybolduğu, silindiği göze çarpar. Bu soyut resimler, akıl ve mantığın alışılmış algılamasıyla kavranamaz, akıl ve mantık dışıdır. Sonuçta bütün bu deformasyonların arkasında, şu anlayış yatar: Sanat, artık gerçeğin bir öykünmesi değil, insanî bir yaratıştır. Resim, artık görüneni değil, zihinde tasarlananı; üstelik

[764] Oktay Rifat, *Şiir Konuşması*, Adam Yay., İstanbul, 1992, s. 130.
[765] Rifat, *a.g.e.*, s. 132.

hiçbir kurala bağlanmaksızın, içten geldiği gibi yansıtmalıdır. Bu düşünceleri, Apollinaire, Max Jacop, Pierre Reverdy, Rene Char, Eluard, Michaux şiirde uygulamaya çalışmışlardır.

Bu özet bilgilerden de anlaşılacağı gibi, İkinci Yeni şairlerinin gerçeğe, akıl ve mantığa, anlama, konu ve öyküye bakışları ile nonfigüratif resim anlayışı arasında benzerlikler hemen göze çarpmaktadır. Aynı sanat anlayışına sahip olmaları ve İlhan Berk, Cemal Süreya, Ece Ayhan ve Edip Cansever'in resme yakın ilgileri nedeniyle, özellikle saydığım bu şairler, çeşitli yazı ve söyleşilerinde şiir resim ilişkisi üzerinde durmuşlar; hatta kimileri andığımız ressamların çeşitli resimlerinin etkisiyle şiirler kaleme almışlardır. Örneğin kendisi de bir ressam olan İlhan Berk, yazılarında sıkça Picasso, Paul Klee, Max Ernst ve Miro'dan söz eder. Bir yazısında şiir yazmadan önce uzun uzun o şiire uygun düşen resimlere bakmaya bayıldığını söyler[766]. En çok etkilendiği ressam Paul Klee'dir. Daha 1955 yılında Klee'nin resimlerini görünce nasıl etkilendiğini *"İşte o günlerin birinde Paul Klee'nin resimlerini gördüm. Bu arada Salvador Dali de var. (...) Klee galibe şimdilerde adı en çok geçen ressamlardan (...) Klee soyut resmin bir bakıma Picasso'dan sonra biricik ustası galiba. (...) Ad Marginem'in bir baskısını aldım. Bir on beş gündür de hep ona bakıyorum."*[767]. Klee'nin resimlerine uzun uzun bakış İlhan Berk'in bir şiirine açık bir biçimde yansır. Bu, "Paul Klee'de Uyanmak" başlıklı şiiridir. Şiirin bir bölümü şöyledir:

"Uyandım çiçek gibi dayanılmaz güzel kızlar
Ad Marginem'den asma köprüler kurmuşlar İstanbul'a
Nehirler, aylar çevirmişler, o Ayla'lar, Münibeler
Tümü bir uzak denizde A'lar, V 'ler, U'larla"[768]

Berk, bu şiirin esin kaynağının Paul Klee'nin bir resmi olduğunu şu tümceleriyle açıklar:

[766] İlhan Berk, *Kült Kitap*, YKY, İstanbul, 2001, s. 83.
[767] Berk, *El Yazılarına Vuruyor Güneş*, YKY, İstanbul, 1992, s. 14-15.
[768] Berk, *Eşik*, YKY, İstanbul, 2001, s. 212.

"Resimlerden yıllardır duygulanırım. Şimdi Klee'nin bana yaptığı bir bakıma bu. (...) Duvardaki o resmi büyük bir şiire doğru götürüyor beni. Adını buldum: Klee'de Uyanmak!"[769]

Klee, niçin bu denli Berk'i etkilemiştir? Bunun yanıtını şair bir başka yazısında verir: Klee de resimde akıl ve mantığı dışlamakta, hor görmekte, yıkmaktadır:

"Her gün biraz daha düşsever bir ozan olmaya doğru gidiyorum: Usu hor görüyorum. Klee'yi, Max Ernst'i, Miro'yu sevişimi böyle açıklıyorum. Figüratif resime bakamaz oldum."[770], *"Zaten tabloları şiirin kendisidir. Usu yıkar. Dağıtır, parçalar."*[771]

Ayrıca Klee'den harfleri sevmeyi öğrenmiştir; onun etkisiyle çeşitli harflerde plastik bir güzellik bulur ve bu şiirlerine yansır. "Paul Klee'de Uyanmak" başlıklı şiirinde de A, V ve U harfleri Klee'den kaynaklanan etkiyi yansıtır. Şair bu konuda şunları söyler:

"Bana harf sevgisini düşünüyorum da, Klee verdi diyorum. 6 yıldır Klee'nin Ad Marginem'i karşımda durur, bakmaya doyamamışımdır. İlk o galiba V'de, U'da, r'de, L'de plastik bir güzellik olduğunu bulmuş; onları tablosuna saçmış. Ben harflere rseimden başka bir gözle bakamam oldum bittim."[772]

Bu sözlerinden İlhan Berk'in özellikle non-figüratif ressamlara ilgisi olduğu ve onlardan şiir yazarken etkilendiği anlaşılmaktadır. İlhan Berk'in non-figüratif resme yakınlığı, bu resmin de kendi poetikasına uygun biçimde dış gerçekliği, aklı, mantığı, anlamı, konu ve öyküyü yadsımasında aranmalıdır.

Turgut Uyar ve **Edip Cansever**, poetik yazılarında ve söyleşilerinde şiir resim ilişkisine hemen hiç değinmez; ancak Cansever'in şiirlerinde resmin yansımasını bulmak mümkündür. Yaşam öyküsünden öğrendiğimize göre, Ahmet Hamdi Tanpınar, şiir yazdığı ilk dönemde Cansever'in şiirlerini inceledikten sonra, ona resme

[769] Berk, *El Yazılarına Vuruyor Güneş*, YKY, İstanbul, 1992, s. 15.
[770] Berk, *Kült Kitap*, YKY, İstanbul, 2001, s. 15.
[771] Berk, *a.g.e.*, s. 223.
[772] Berk, *Kült Kitap*, YKY, İstanbul, 2001, s. 32.

nasıl bakılacağını anlatmış, resim üzerinde durmasını, resmi sevmesini öğütlemiştir[773]. Belki de bu öğüt dolayısıyla Cansever, resimle ilgilenmiştir. Bu ilgiyi Cemal Süreya şöyle anlatır:

Birkaçımızda büyük resim tutkusu vardı. Boyuna albümler karıştırırdık. Söz gelimi Edip Cansever'le ben. Sezai Karakoç resme başka bir açıdan bakardı; ama bakardı. (...) Metin Eloğlu zaten ressamdı. Karıştırırdık albümleri (Ne albümler ama): Chagall ne yapmış? Yüksel Arslan? Arkadaşımızdı Yüksel Arslan. Edgü de arkadaşımız... Edip'le resmin sorunları üzerine çok çok konuştuk. Onun Kapalı Çarşı'da Sandal Bedesteni'ndeki dükkânının üst katındaki masanın bir bölümünde resim albümleri Himalayalar gibi yükselirdi."[774]

Cemal Süreya'nın anlattığı bu ilgi sonucu, Cansever'in şiirlerinde resim etkisi ve 'bakma'nın önemi hemen kendini göstermektedir. Nitekim şair *Yerçekimli Karanfil*'deki kimi şiirlerinde, âdeta sözcüklerle resim yapmaya çalışır. Asım Bezirci, Cansever'in "Kesin", "Aaaa", "Horozla Merdiven", "Var Var", "Uyanınca Çocuk Olmak" adlı şiirlerinde resme özgü bir teknik kullanıldığını ileri sürer; hatta ressam Chagall'ın "Femme enceint" (Hamile Kadın)'i ile "Var Var" şiiri, Miro'nun bir "peinture"ü ile de "Uyanınca Çocuk Olmak" arasında benzerlikler bulur[775]. Demir Özlü de *Yerçekimli Karanfil*'deki kimi şiirlerde "*Chagall'ın yeni düzenini, ya da karışıklığını*"[776] görür. Rus ressam Marc Chagall'ın adını taşıyan "Chagall" başlıklı şu şiiri, Cansever'de resim etkisini göstermektedir:

"*Bir testi bir tabak*
Şinana Chagall
Üstünde balık içinde balık

[773] Edip Cansever, "Yaşam Öyküsü", *Gül Dönüyor Avucumda*, Adam Yay., İstanbul, 2000, s. 28.

[774] Cemal Süreya, "705. Gün", *Günler*, YKY, İstanbul, 1996, s. 278.

[775] Hüseyin Cöntürk-Asım Bezirci, *Turgut Uyar, Edip Cansever*, De Yay., İstanbul, 1961, s. 66.

[776] Demir Özlü, "Tahtadan Bacak", *Yeditepe*, S.150, 1958, s. 3.

Şinana Chagall
Altında yanında tatlı kuruluk
Şinana Chagall
Şu kasap dediğin ne kötü mahluk
Şinana Chagall
..."[777]

Cemal Süreya, diğer İkinci Yeni şairlerinin çoğu gibi resme ilgi duymuş biridir. Bir günlüğünde kuşaktaşı kimi şairlerle Edip Cansever'in Kapalı Çarşı'daki dükkânında uzun uzun resim albümlerine baktıklarını anlatır. Yazılarında da şair-ressam ilşkisine değinmiştir. Kuşkusuz onu etkileyen ressamların başında Chagall gelir. Süreya bu etkilenmeyi "Chagall'ın Şiirleri"[778] başlıklı bir yazısında açıklar. Ona göre Chagall'ın resimleri aynı zamanda büyük bir şiir yükü taşır. Süreya, "*...yeni şiirin birçok olanakları var onda.*"[779] dediği ressam Chagall'dan kendisi de etkilenmiştir. Şair, "Yazmam daha Aşk Şiiri" adlı şiirini onun etkisiyle kaleme aldığını belirtir[780]. Bunun dışında "Resim sanatı ve Yazarlar"[781] başlıklı yazısında yazarlarla ressamlar arasında karşılıklı ilişkilerin her iki tarafın sanatsal gelişimine büyük yararlar sağladığını belirtir ve şairlerin resim sanatıyla ilgilenmeleri gerektiğini söyler.

Cemal Süreya, -İlhan Berk ve Ece Ayhan kadar değilse de- resim sanatıyla içli dışlı olmuş bir şairdir.. Kuşkusuz şiirinde resmin etkisi İlhan Berk ve Edip Cansever kadar değildir. Poetikasında da resim önemli bir yer tutmaz.

Ece Ayhan, poetikasında resim şiir ilişkisine dair fazla bir şey söylemez. Ancak atonal bir ressam olarak gördüğü Kandinsky, Fikret Ürgüp, Cihat Burak, Ömer Uluç gibi pek çok ressam onun söy-

[777] Edip Cansever, "Chagall", *Sonrası Kalır I*, YKY, İstanbul, 2005, s. 79.
[778] Cemal Süreya, *Toplu Yazılar I*, YKY, İstanbul, 2000, s. 239.
[779] Süreya, *a.g.e.*, s. 240.
[780] Süreya, *a.g.e.*, s. 239.
[781] Süreya, *a.g.e.*, s. 381.

leşilerinde yer bulur. *Şiirin Bir Altın Çağı* adlı kitabında ressamlarla yaptığı söyleşiler, onun resim sanatıyla da ilgilendiğini göstermektedir. Bununla beraber şiirde resmin yeri ve işkevine ilişkin pek fazla görüş bildirmiştir denilemez.

İkinci Yeni içinde şiir resim ilişkisine hiç değinmeyen şair Sezai Karakoç'tur. Hatta o, şiirin diğer sanatlarla ilişkisi üzerinde de hemen hiç durmamıştır.

Özetlersek, İlhan Berk, Cemal Süreya ve Edip Cansever başta olmak üzere İkinci Yeni şairlerinin bir bölümü, resmin soyutlama düşüncesinden ve non-figüratif ressamlardan etkilenmişler ve şiirde resimden yararlanmanın yollarını aramışlardır. Hatta Türk şiirinde şiir-resim ilişkisi en çok onların döneminde söz konusu olmuştur denilebilir.

B. 9. Şiir ve Müzik

İkinci Yeni müzik ilişkisi, sözcüklerin şiirde müzikalite sağlayacak bir biçimde dizilmesi konusunu içermez. Bu şiir hareketinin müzikle ilişkisi atonal müzik bağlamında kurulur. İkinci Yeni'nin kuruluş evresinde atonal müzik şiir ilişkisini en çok gündeme getiren şair, kuşkusuz şiire müzikten geldiğini söyleyen Ece Ayhan'dır. Şair, "Yeni Perspektifler"[782] başlıklı yazısı başta olmak üzere çeşitli yazı ve söyleşilerinde bu konu üzerinde uzun uzun durmuştur. Ece Ayhan'ın yanı sıra Hüseyin Cöntürk "Yeni Şiir ve Yeni Müzik"[783], Hasan Bülent Kahraman, "İkinci Yeni Şiiri"[784], Hilmi Yavuz, "Hüseyin Cöntürk, Umberto Eco, 'Atonal Müzik' ve 'İkinci Yeni' Şiiri Üzerine"[785] başlıklı yazılarında ve Hulusi Geçgel, *İkinci Yeni Şiirinin Çevresinde Ece Ayhan*[786] başlıklı doktora tezinde, İkinci Yeni'nin atonal müzikle ilişkisine işaret etmişlerdir.

---

[782] *Pazar Postası*, S.19, 12.05.1957.

[783] *Pazar Postası*, S.14, 31.03.1957. Aynı yazı için bkz. Hüseyin Cöntürk, *Çağının Şairi*, a Dergisi Yay., 1960, s. 74.

[784] Hasan Bülent Kahraman, *Türk Şiiri Modernizm Şiir*, Büke Yay., İstanbul, 2000, s. 113-115.

[785] Hilmi Yavuz, *Kara Güneş*, Can Yay., İstanbul, 2003, s. 130.

[786] Hulusi Geçgel, *İkinci Yeni Şiirinin Çevresinde Ece Ayhan* Trakya Ünv. Sosyal Bil. Enst., Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Basılmamış Doktora Tezi, Edirne, 2002, s. 175-178.

Atonal müzik, Arnold Schönberg'in öncülüğünde ortaya çıkmış bir müzik türüdür. Bu, adından da anlaşılacağı üzere tonaliteden koparılmış bir müziktir. Schönberg, alışılmış müzik tonunun dışına çıkarak aslında müziksel dilin bütünlüğünü parçalamak, sözcüklerle bütün ve parağraflar arasındaki bağları koparmak amacındaydı. Bu amaç doğrultusunda yapılan çalışmalardan sonra, müzikte alışılmış ton ve ritim duygusu parçalanmış ve 'yekpâre âhenk düzeni' yıkılmıştır. Böylece non-figüratif resimde, Gerçeküstücü şiirde yapılan 'alışılmış, verili gerçeği bozmak ve bu gerçeğin dışında başka bir gerçek aramak' düşüncesi atonal müzikte de temel hareket noktası olmuştur. Hatta atonal müzik için yeni şiir ve yeni resim anlayışında olduğu gibi verili gerçeğe, verili düzene bir başkaldırıdır diyebiliriz. Sonuçta yeni şiir karşısında okuyucu nasıl anlamı kavrayamıyor, şiirde belirli bir konu ve öykü bulamıyor ve bu nedenle akıl ve mantık allak bullak oluyorsa, atonal müzikte de dinleyici alışageldiği ses ve ton düzenini bulamaz ve en önemlisi daha önceki müzikte olduğu gibi rahatlıkla melodinin izini süremez. Tonalitede sık ve ansızın yapılan değişmeler, sıçramalar, ses uyuşmazlıkları atonal müziğin başlıca özellikleridir. Böylece aynı İkinci Yeni şiirinde olduğu gibi 'deformasyon', alışılagelen dili ve düzeni yıkma atonal müziğin de ana özelliğidir. Hüseyin Cöntürk söz konusu müziğin bu yönünü şöyle açıklar:

"*Atonal müzikte ise beklenmedik şekilde hava değiştirme, birden askıda kalma, bir yola alışmadan başka bir yola atlama vardır. İçinde 'alışma' ya da 'beklediğini bulma' olmayan böyle bir müzik karşısında duyulan duygu ise çokluk onun 'anlamsız' olduğudur.İşte bazı yeni şiirler karşısındaki duygusal durumumuz da böyledir.*"[787]

Her ne denli İkinci Yeni müzik ilişkisi esas itibariyle atonal müzik bağlamında ele alınıyorsa da, **İlhan Berk** konuyu bu çerçevede değerlendirmez. O, konuya yine şiirde 'ses' öğesinin yeri ve önemi

[787] Hüseyin Cöntürk, "Yeni Şiir ve Yeni Müzik", *Çağının Şairi, a* dergisi Yay., İstanbul, 1960, s. 75.

bağlamında yaklaşır ve öncelikle sorunu anlam-ses karşıtlığı içinde ele alır. Berk'e göre yeni şiirde 'öz'den çok 'ses'önemlidir[788]. Bir yazısında, şiirde anlamın yerine sesi koyar:

"*Şiirde müzik (sözün atılmasıyla), anlamın yerine geçer.*"[789]

Bu tümcesiyle şair, şiirde sesin yarattığı bir anlamsal çağrışım bulunduğunu belirtmek istemiş olmalıdır. Hatta şiirde asıl aradığı da anlam ve konu değil, ses ve müziğin çağrıştırdığı ya da duyurduğu anlamdır. Berk bu düşüncesini; "*Şiirde müzik, (ses, ton, kısaca dizem) sözün üstünün çizildiği yerde (söz kaba kuvvettir, atılmadıkça şiirsel işlev gerçekleşmez) başlı başına bir konum kazanır, bazen konunun, anlamın yerine geçer.*"[790] tümcesiyle ifade eder. Şair, bu düşüncesini bir örnekle açıklar. Ona göre, bir şiirde sözcükler salt anlamlarıyla değil, ses olarak da kimi yükümlülükler yüklenirler[791]. Bir bakıma sözcüklerin anlamı bilinmese de onların telaffuzları dahi başlı başına o şiirde bir işlev görür. Ahmet Haşim de "Şiir Hakkında Bazı Mülâhazalar" başlıklı yazısında sözcüğün anlamından çok "*cümledeki telâffuz kıymeti*" [792] önemlidir der. Görüldüğü gibi Berk, anlam-ses karşılaştırması yaparken Haşim'le benzer düşüncelere sahiptir; o da Haşim gibi şiirde anlamın karşısına 'ses'i koymakta, sözün üstünü çizip yerine 'ses'i yerleştirmektedir.

Edip Cansever, şiirde ses ve müzik üzerinde çok da durmuş bir şair değildir. Yalnız bir söyleşisinde şiirde ses öğesi hakkında düşüncelerini söyler. Burada şair, son çalışmalarında farklı bir ses yaratma amacından söz eder. İlkin Şiirde dış ses ve iç sese fazla önem vermek istemediğini belirtir. Onun dış ses dediği, uyak vb. ses benzerlikleridir. İç sesi ise, bir dizeden öbür dizeye kıvrılırken dizelerin bitimindeki ve başlangıcındaki seslerin uyumu diye tanımlar.

---

[788] İlhan Berk, *El Yazılarına Vuruyor Güneş*, YKY, İstanbul, 1992, s. 13.

[789] Berk, *a.g.e.*, s. 324.

[790] Berk, *Logos*, YKY, İstanbul, 2001, s. 55.

[791] Berk, *Kült Kitap*, YKY, İstanbul, 2001, s. 131. *Şairin Toprağı*, Simavi Yay., İstanbul, 1992, s. 67.

[792] Ahmet Haşim, *Şiirler* (Haz. Kenan Akyüz), Başbakanlık Kültür Müsteşarlığı Kültür Yay., İstanbul, 1973, s. 112.

Onun yapmak istediği, şiirin içinde sesi gezindirmektir. Buna karşılık uyak ve ses benzerliklerini atmak ister. Onun düşündüğü, şiirde akustiktir, ses dağılımıdır[793]. Cansever, daha sonraki satırlarda şiirin tema'sı ile ses dağılımı arasında bir koşutluk kurmayı düşündüğünü de söyler. Örneğin şiirin tema'sı yavaş, sessiz bir temaysa, ses dağılımı da yavaş olacak, kavga ve öfkeyle ilgili bir tema işleniyorsa ses dağılımı da buna koşut biçimde hızlı olacaktır.

Ece Ayhan, İkinci Yeni şairleri arasında şiir müzik ilişkisi üzerinde en çok duran ve müzikten en çok yararlanan bir şairdir.Kendisi de bunu, "*Ben şiirden değil, müzikten geliyorum.*"[794] diyerek belirtir. Gerçekten de müzik üzerine yazdıkları ve yaptığı söyleşiler göz önüne alındığında Ayhan'ın müzik konusundaki bilgisinin hiç de azımsanmayacak ölçüde olduğu görülmektedir. Onun müziğe olan ilgisi, Siyasal Bilgiler Fakültesi'ne gitmeden önce başlar. Beethoven'ı, Wagner'i, Richard Strauss'u, Bartok'u, Stravnsky'yi yüksek öğrenime başlamadan önce tanımıştır. Ancak 1953'te Siyasal Bilgiler Fakültesi'ne geldiğinde arkadaşı müzik eleştirmeni Ünal Birkan'la atonal müziğin önemli temsilcilerini tanır. Ankara'da İlhan Mimaroğlu'nun Pazar sabahları verilen teksir açıklamalı plak konserlerine, İlhan Usmanbaş, Faruk Güvenç, Bülent Arel, Bülent Ecevit ve arkadaşlarının kurduğu Helikon Derneği'ne gider, dernekte verilen müzik derslerini izler. Ünal Birkan, Sezer Birsal gibi arkadaşlarıyla Üniversiteliler Müzik Derneği'ni kurar[795]. Bütün bunlar ve müzik üzerine yazdıkları, Ayhan'ın müzikle ne denli içli dışlı olduğunu göstermektedir.

Şair, yazı ve söyleşilerinde belirttiğine göre, şiirde yapı olarak müzikten epeyce yararlanmıştır[796]. Kuşkusuz onu en çok etkileyen atonal müziktir. Kimilerinin on iki ton dediği atonal müzik, müzi-

[793] Cansever, "Edip Cansever'le Yaşamı Besleyen Ölüm Üstüne",*Gül Dönüyor Avucumda*, Adam Yay., İstanbul, 2000, s. 101.
[794] Ece Ayhan, *Şiirin Bir Altın Çağı*, YKY, İstanbul, 1993, s. 166.
[795] Ayhan, *Şiirin Bir Altın Çağı*, YKY, İstanbul, 1993, s. 84-85.
[796] Ece Ayhan, *Dipyazılar*, YKY, İstanbul, 1996, s. 78.

ğe yeni bir dil bilgisi ve söz dizimi getiren bir devrim sayılmıştır. Bu müzikle beraber majör-minör etkisi altındaki armoniden çıkılarak ton dışı bir alana girilmiştir. Ton dışılık da ikiye ayrılmaktadır: Birincisi sistematik ton dışılık, ikincisi ise rastlantısal, yani kulağa bağlı ton dışılıktır. İlhan Usmanbaş'ın rastlantısallık dediği, kulağa bağlı atonallikte şarkıcıya önemli bir rol verilir. Daha doğrusu, müziğin oluşumunda şarkıcının yaratıcı gücü öne çıkar. Atonallik, kısaca alışılagelmiş armoninin dışına çıkmak demektir. Bu tür müzikte klasik tonalite yıkılmıştır, ses kakışmaları ve ani sıçramalarla müziğin klasik ses düzeni bozulmuştur. Ayhan, müzikteki bu değişimi; kakışmayı ve sıçramaları, şiirde söz dizimi ve dil bilgisinin deforme edilmesine benzetir. Böylece atonal müzikte olduğu gibi, şiirde de insanın algılama düzeni, okurun alışılagelen rahatlığı; hatta edilgenliği sarsılmakta ve yıkılmaktadır. Bilindiği gibi, Ece Ayhan'ın temel amaçlarından biri de otoritenin belirlediği her şeye, egemen sanat anlayışına, algılama biçimine karşı çıkmak ve yeni bir algılama tarzının varlığına işaret etmektir. İşte bu açıdan bakıldığında, alışılmış ses düzenini yıkan atonal müziğe neden ilgi duyduğu ve İkinci Yeni'yi niçin bir atonal devrim olarak nitelendirdiği daha iyi anlaşılmaktadır. Bu bakımdan şairin atonal müziğe ilişkin yorumları ve İkinci Yeni'yle atonal müzik arasında kurduğu benzerlikler, yine onun otoriteye, alışılagelene başkaldıran tavrına bağlanmalıdır. Herhâlde söz konusu müzikteki ses uyumsuzlukları ve ani sıçramalar, dilin deforme edilmesinde Ece Ayhan'a yol göstermiştir. Kendisinin "*1954-55'lerde Atonal müzik ve 12 ton müziği (...) benim deyişimle 'Sıkı Şiir'i, 1956'da Muzaffer Erdost'un taktığı adla İkinci Yeni akımını da çok etkimiştir. Kısacası yepyeni bir sözdizimi ve yepyeni bir dilbilgisi; yani adeta bir devrim.*"[797] biçimindeki sözleri de atonal müzikle İkinci Yeni arasındaki benzerliğin hangi yönlerden olduğunu açıklamaktadır.

[797] Ayhan, *Şiirin Bir Altın Çağı*, YKY, İstanbul, 1993, s. 265.

B. 10. Şiir ve Tarih

Edebî yapıtların tarihsel konulara ilgisi nedeniyle, edebiyat ve tarih çoğu zaman birbiriyle yakın ilişki içinde olagelmiştir. Ancak genel anlamda bu ilişkinin iki türde olduğu göze çarpar. İlk yaklaşım biçiminde tarihsel olaylar, kimi edebî yapıtlar için yalnızca egzotik malzeme olarak ele alınırlar. Abdülhak Hamit'in kimi tarihsel olayları konu edinen tiyatroları, tarihe böyle bir yaklaşımın ürünüdür. Ancak kimi yapıtlarda ise, tarihle hesaplaşma, onu sorgulama amacı öne çıkar. İkinci Yeni şairlerinden Ece Ayhan'ın şiirleri bu anlayışa uygun örneklerdir. Ancak İlhan Berk'te sorgulama ve hesaplaşma amacı görülmez.

Şiir ve tarih ilişkisi, İkinci Yeni şairlerinin tümünde ele alınan bir poetik konu değildir. Ancak özellikle Ece Ayhan ve İlhan Berk, tarihe farklı açılardan yaklaşarak, bu konuyu hem şiirlerinde hem de poetikalarında ele alırlar. Bununla beraber her iki şairin tarihe yönelme neden ve amaçları arasında çok büyük farklar vardır. Asım Bezirci, *2. Yeni Olayı* adlı yapıtında İkinci Yeni şairlerinin çevreden ve toplumdan kaçışının en önemli göstergelerinden biri olarak, şiirlerinde tarihe, geçmiş çağlara ilişkin temlere sığınmalarını sayar. Bu çerçevede İlhan Berk'in *Galile Denizi*, *Çivi Yazısı* ve *Otağ*'da Ortadoğu tarihiyle ilgilendiğini, Ece Ayhan'ın *Kınar Hanımın Denizleri*'nde Meşrutiyet dönemini ele aldığını belirtir[798]. Gerçekten de İlhan Berk'in özellikle *Çivi Yazısı* ve *Otağ* adlı yapıtlarında tarih geniş yer tutar. Şair, bunu; *"Çivi Yazısı, Otağ hemen hemen tarihlerden çıkmıştır."*[799] sözleriyle belirtir. Bu yapıtlardan *Çivi Yazısı*'ndaki şiirlerde ilkçağ tarihi geniş yer tutar. Berk, *Çivi Yazısı* bağlamında tarihe ilgisini şu sözlerle açıklar:

"Başka acunlara girmek istedim, başka çağlara. Daha çok da ilk çağlara. Bir üç yıl o çağlarda yaşadım. Hiçbir şey beni o çağlar gibi sarmadı, gönendirmedi. Bu çağların defterlerini tuttum. Ne

[798] Asım Bezirci, *2. Yeni Olayı*, Tel Yay., İstanbul, 1974, s. 26.
[799] İlhan Berk, *El Yazılarına Vuruyor Güneş*, YKY, İstanbul, 1992, s. 91.

kadar betik buldumsa okudum. Öyle ki, bir Asur, bir Fenike, bir Mısır sözcüğü beni allak bullak etti. Çivi Yazısı işte böyle çağlardan kopup geldi."[800]

Bu satırlara bakarak İlhan Berk'in daha çok da yaşadığı çağ ve çevreden ayrılmak isteğiyle eski çağlara, başka dünyalara yöneldiği düşünülebilir. Şair, yaşadığı olaylar ve çevreden sıkıntı duyduğundan veya onlarla ilgilenmek istediğinden eski çağlara sığınıyor olmalıdır: Nitekim, "*yaşadığımız olaylara bakamaz oldum. Çevreden ayırarak kurduğum bir yaşama ilgilendiriyor beni. Çağıma zamanları karıştırarak bir bakmam vardır. (...) Eski çağlarla rahatça bir oynayışım var.*"[801] tümcelerinde tarihe neden yöneldiğinin yanıtları bulunabilir. Berk, yalnızca *Çivi Yazısı* ve *Otağ*'da değil, *Mısırkalyoniğne*'de de tarihi konu edinir. *Kült Kitap*'taki "Mısırkalyoniğne Günlüğü" başlıklı bölüm incelenirse, şairin bu yapıttaki şiirleri yazarken tarihle nasıl haşır neşir olduğu görülecektir. Örneğin "Han yü Yazıtı" başlıklı şiirini yazdıktan sonra kaleme aldığı şu satırlar, Berk'in bu ilgisini gösterir:

"*Eski uygarlıkları özlüyorum hep.Özellikle de krallıları ya da özel despotluk ülkelerini demek istiyorum. (...) Sonra eski uygarlıkların sözcüklerini: Han, başbuğ, prens, çadır, yele, taht.*"[802]

Ancak şairdeki bu yönelişi yalnızca çevreden ve çağdan kaçma arzusuna bağlamak da doğru değildir. Berk, kendi ifadesine göre eski çağlarda büyük, soyut bir şiir ve yalın bir güzellik bulur:

"*Ne zamandır tarih kitapları okuyorum. Tarihte büyük bir şiir buluyorum. Özellikle, ilkçağ tarihlerinde yalın bir güzellik var. (...) tarihe yaslanışımı soyut şiirin bir sonucu diye düşünüyorum.*"[803]

Tarih kitaplarının onu çekme nedenlerinden biri de şiirsel dilidir. O, tarih kitaplarına bilgi edinmek için yönelmez; dili nasıl kullandıklarını görmek için bu kitapları okur. Söz konusu kitaplarda

[800] Berk, *Şairin Toprağı*, Simavi Yay., İstanbul, 1992, s. 65.
[801] Berk, *Kült Kitap*, YKY, İstanbul, 2001, s. 82.
[802] Berk, *a.g.e.*, s. 78.
[803] Berk, *a.g.e.*, s. 79.

ham, yaban bir dil bulur. Örneğin *Mısırkalyoniğne*'deki şiirleri kaleme alırken *Moğolların Gizli Tarihi* adlı yapıtı okur ve onda antik bir dil, şiirsel bir söyleyiş bulur[804]. Şu sözleri, Berk'in tarihe nasıl ve niçin baktığını özetlemektedir:

"Tarih okurum ama, tarih benim için dildir. Birtakım yazarların ovalara, dağlara, denizlere, kentlere, savaşlara girip çıktığı, dolaştığı gördüğü bir dil. (...) Bu yüzden ne anlattıklarından çok, nasıl anlaatıklarına bakarım. Benim geçmiş zamanı kavramam böyledir."[805]

Berk'in sözlerini özetlemek gerekirse şunlar söylenebilir. Şair, çeşitli yapıtlarında tarihe yönelmiştir. Özellikle ilkçağ tarihi ilgisini çekmektedir. Ondaki bu tarih ilgisi, çağdan ve çevreden bunalmanın bir sonucudur; ancak bu ilgiyi yalnızca bu nedene bağlamak doğru değildir. Berk için tarih, tarih kitapları, bu kitapların dili ve anlatımı bakımından şiirsel bir kaynaktır. Dolayısıyla o, tarihe esas itibariyle şiirsel bir dil ve yalın bir güzellik bulmak için bakar. Tarihi sorgulamak, onunla hesaplaşmak ya da yeniden yazmak gibi bir amacı yoktur. Aksine onda tarih, sığındığı bir zaman ve mekândır. Bu nedenle tarih Berk'in şiirlerinde güncel olana, yaşanan zamana bağlanmaz. Kısacası tarih onun için dilsel ve imgesel estetik bir kaynaktır.

Turgut Uyar, Edip Cansever ve **Cemal Süreya**, şiir tarih ilişkisi hakkında pek bir şey söylemezler. Ancak **Ece Ayhan**'ın poetikasında tarih geniş bir yer tutar. Şair, tarih ve şiir-tarih ilişkisini, tıpkı diğer konularda olduğu gibi, etikçi, marjinal bir bakış açısıyla ele alır, iktidara yönelik eleştirilerini daha çok tarih dolayımında dile getirir.

Ona göre, çağlar öncesinden beri, daha doğrusu yazılı tarihin piri sayılan Heredotos'tan bu yana insanlar 'tarih' üzerinde duragelmişlerdir. Kısacası *"insanlar tarihle uğraşmaktan vazgeçmezler."*[806]. Yazar, bir yazısında tarihin, 'bilmek', 'anlatmak' veya

[804] Berk, *Kült Kitap*, YKY, İstanbul, 2001, s. 82.
[805] Berk, *Kanatlı At*, YKY, İstanbul, 1994, s. 28.
[806] Ece Ayhan, *Bir Şiirin Bakır Çağı*, YKY, İstanbul, 2002, s. 45.

'bilmeye çalışmak' anlamlarını içerdiğini söyler. Özellikle bilmeye çalışmak ya da bilmek anlamı, onun tarihe bakışında önemli bir yer tutar. her şeye kuşkuyla, sorgulayarak bakmayı etikçiliğin bir ön koşulu olarak gören Ayhan, elbette ki yazılan tarihe de hep kuşkuyla ve sorgulayarak bakacaktır. Ona göre tarihe bakışta iki farklı yöntem vardır. İlki, düztarih dediği yöntemdir ki, kendisi bu yöntemi şöyle tanımlar:

"*Düztarih özel deyimi; geçmiş olguları, olayları ve oluşları pek de kurcalamadan (iktidarların dışında kalınmayarak) irdelemeden ve (otopsi yapar gibi neşterle) deşmeden olup bitenlere bakmaktır bence.*"[807]

Bir söyleşisinde de buna benzer biçimde düztarihi, her bir şeyin tahtada, sırasıyla, hiç kurgu yapmadan, kronolojik olarak anlatılması diye tanımlar[808]. Ayhan, bu tanımı boşa yapmaz. Sözü ülkemizdeki tarih anlayışına getirmektir amacı. Söyleyeceği aşağı yukarı bellidir: Ülkemizde, okullarımızda tarih, düztarih yöntemiyle okunmaktadır. Şair, bu düşüncesini ve bu yöntemi asla onaylamadığını, "*... bizim İstanbul'lardaki, yani sığırlı bir sığırgeçidi olan Boğaziçi'ndeki belki de bin yıllık eskimiş ve de dökülen bakışımıza ben 'düz-tarih' derim...*"[809] açıkça dile getirir. Ece Ayhan'a göre bu bakış, bize gerçekleri öğretmez, sorgulama yapmaktan uzaktır. Herhalde iktidarların istediği de böyle bir bakıştır. Oysa şair, tarihin sorgulanarak, ince bir elemeden geçirilerek, iktidar ya da başka bir dış baskısının denetiminden olabildiğince uzak kalınarak değerlendirileceği görüşündedir. Bunu yapmak ise, elbette kolay değildir. Çünkü tarih, kimilerinin dediği gibi, "*devletçe tutuklanmış kültürdür*"[810]. Ayhan bu tümcedeki 'tutuklama' sözü yerine 'denetleme' ya da 'göz altında tutma' sözünü kullanmayı önerir. İşte bu nedenle herkes tarihe sorgulayıcı bir gözle bakamaz. Çünkü bu, iktidara kar-

[807] Ayhan, *a.g.e.*, s. 46.
[808] Ayhan, *Dipyazılar*, YKY, İstanbul, 1996, s. 139.
[809] Ayhan, *Bir Şiirin Bakır Çağı*, YKY, İstanbul, 2002, s. 46.
[810] Ayhan, *a.g.e.*, s. 46.

şı çıkmayı ve onunla çatışmayı göze almak demektir. Bu nedenle, ona göre, "*Tarih öyle ayağa filan kalkınca görülebilecek bir şey değildir.*"[811]; daha doğrusu 'ayağa kalkmak' tek başına bir gösterge sayılamaz; gerçek ayağa kalkmak, "*... ancak kimi şeyleri 'göze almak'la olur, olabilir. (...) Evet, paha olmadan hiçbir şey olmaz!*"[812]. İşte tam bu noktada Ece Ayhan'ın yazı ve söyleşilerinde sıkça adını andığı iki bilim adamı İdris Küçükömer ve Şerif Mardin, örnek tarihçi ve toplumbilimci olarak karşımıza çıkar. Söz konusu iki bilim adamı Ece Ayhan'a göre, tarihe ve toplumsal olaylara iktidarın denetimi dışında kalarak; daha doğrusu iktidarla çatışmayı göze alarak bakmayı başarmış iki bilim adamıdır. Çünkü Küçükömer'in *Düzenin Yabancılaşması* adlı kitabının yayımlanması, Ece Ayhan'ca "*Cumhuriyet'te tarihin ve düşüncenin temelini altüst...*"[813] eden bir gelişme olarak görülmüş, Şerif Mardin'se bu topraklardaki tek gerçek toplumbilimci olarak değerlendirilmiştir[814].

Ece Ayhan'ın 'tarihe bakmak'tan anladığı, hiçbir denetim ve baskı altında kalmaksızın, sorgulayarak, bütün ayrıntılarına varıncaya dek işin aslını öğrenmeye çaışmaktır. Ancak şair, ülkemizde bunun böyle olmadığını ileri sürer. Ona göre bizde tarih, hep 'sarşınlar' dediği iktidardakilerce yazılmış, ya da yazdırılmıştır. Ayhan, bu düşüncesini; "*Evet, sarışınlar yazmıştır tarihi! Hem de karaşınlar üzerine, karaşınlarla değgin! Söylenmeyen, söyletilmeyen bir başat renk vardır tüm tarihte, 'iktidar sarısı'.*"[815] sözleriyle belirtir. Bu kesin yargıdan sonra bir başka noktaya gelir şair: Tarihimiz, sahtedir, yalanla örülmüştür[816]; dahası ayıklama yapılmıştır, budanmıştır 'muhtasar' ve 'nezih' kılınmıştır[817]. Oysa tarih, çok

811 Ayhan, *a.g.e.*, s. 47.
812 Ayhan, *a.g.e.*, s. 47.
813 Ayhan, *Şiirin Bir Altın Çağı*, YKY, İstanbul, 1993, s. 65.
814 Ayhan, *Kolsuz Bir Hattat*, Beyaz Yay., İstanbul, 1987, s. 16.
815 Ayhan, *Yalnız Kardeşçe*, Evrim Sanat Yay., İstanbul, 1984, s. 25.
816 Ayhan, *Şiirin Bir Altın Çağı*, YKY, İstanbul, 1993, s. 150.
817 Ayhan, *Yalnız Kardeşçe*, Evrim Sanat Yay., İstanbul, 1984, s. 9.
818 Ayhan, *Dipyazılar*, YKY, İstanbul, 1996, s. 9.

boyutludur, karmaşık ilişkiler yumağıdır[818], seçme, ayıklama yapılamaz, ayrıntı diye bazı olaylar atılamaz[819]. Ancak iktidarlar, erklerini sürdürebilmek için tarihi 'muhtasar' ve 'nezih' kılarlar. Bu saptamayı yaptığında, Ece Ayhan ister istemez iktidarla karşı karşıya gelmektedir. Ona göre çarpıtılmış, gizlenmiş bir tarih söz konusudur ve bir etikçi olarak, bunu düzeltmek; tarihi yeniden yazmak gereklidir. Şairin tarihe ilgisi de işte bu nedenledir. Kendi deyişiyle tarih onun her zaman kafasını kurcalamıştır ve kurcalayacaktır[820].

Ece Ayhan, yukarıdaki eleştiriler doğrultusunda, sorgulamak ve yeniden yazmak için, tarihi, şiirlerinin; hatta poetikasının odağına alır. Zaten bir söyleşide de "*Bir şair, şairse 'tarih'in işleyen (ve işletilen) Mekik'ini de bilmesi...*"[821] gerekir der. Gerçekten de şiirlerine bakılırsa onun, özellikle Tanzimat, Meşrutiyet ve Cumhuriyet dönemleri üzerinde yoğunlaştığı, şiirlerinin çoğunda sarışın tarihçilerin yazdığı tarihe eleştiriler yönelttiği görülecektir. Şiirlerinden "Padişah ile Aslan"[822]'da, sarışın tarihçilerle kendisinin tarihe bakışlarındaki farkı açıkça belirtmektedir. Bu şiirde, on dokuzuncu yüzyılda bir Osmanlı padişahının sarayında bir aslanla dolaştığı anlatılır. Sarışın tarihçinin bu olayı anlatışı şiirde " '*Cesaretli padişah, zincirsiz aslan' diyedir yazmış sapsarı kesildiği belli bir vakanüvis*" dizesiyle belirtilmiştir. Oysa kara bir tarihçi olan Ece Ayhan'ın gözünde ise aynı olay, "*Kara gözümde ve de kara gerçekte; cesaretli aslandır!, padişah zincirsiz!*" dizesiyle anlatılır. İşte bir tarihsel olaya iktidar yanlısı bir tarihçi ile etikçi bir şairin bakışı arasındaki fark budur.

Şiirdeki örneklerin yanı sıra Ayhan'ın söylediği şu sözler de onun tarihe ilgisini ve Türk tarihine bakış tarzını açıklamaktadır:

"*Ben Meşrutiyet'lerle de didişiyor, boğuşuyor gözüküyorum. (...) Benim derdim kedi merdivenli bu Cumhuriyet'tir. Ben Cumhuriyet'te de uyuyamıyorum çünkü. Geçmişte, tarihte (tarih kötülen-*

819 Ayhan, *Yalnız Kardeşçe*, Evrim Sanat Yay., İstanbul, 1984, s. 7.
820 Ayhan, *Aynalı Denemeler*, YKY, İstanbul, 2001, s. 11.
821 Ayhan, *Dipyazılar*, YKY, İstanbul, 1996, s. 139.
822 Ayhan, *Bütün Yort Savul'lar!, 1954-1997 Toplu Şiirler*, YKY, İstanbul, 2001, s. 225.

melidir, kötülenecektir de) hiçbir yetkin ve iyi bir şey bilmiyorum ben (...) Bende 'Nerde o eski enginarlar?' ya da 'Ah o altın Çağ!' masalı hiç olmamıştır, olmadı."[823]

Bu sözlerden, tarihin Ayhan'ın şiirlerinde ne denli yer tuttuğu ve nasıl bir bakış açısıyla ele alındığı anlaşılmaktadır. Onda geçmişi büyütme ve 'eski günlere özlem'e dayanan bir tarih anlayışı yoktur. Bu bağlamda Türk edebiyatında tarih ilgisine değinen şair, Yahya Kemal'i tarihe en fazla ilgi duyan bir şair olarak görür; ancak onun tarihe bakışını benimsemez. Çünkü Yahya Kemal, Ayhan'a göre bir iktidar şairidir, tarihi sorgulamamıştır, tarihe ilgisi 'tarihsel fıkralar' bilmesi düzeyindedir; kısacası tarihin "... *işleyen, işletilen belkemiğini, temeli, Mekik'i sezememiş, sezmemiş(tir).*"[824]. Ece Ayhan, "Deniz Kıyısında Bir Otağ"[825] şiirinde de 'Sepici Kemal' adını taktığı Yahya Kemal'i, tarihe soruşturmadan, irdelemeden baktığı ve Fatih'in cesedinin niçin kokmadığını bir türlü çözemediği için inceden inceye alaya almaktadır. Şair, Türk edebiyatında şiir tarih ilişkisi çerçevesinde iki ayrı dönem olduğunu ileri sürmektedir. Bunlardan ilki, tarih şiir dönemidir. Tarih şiir döneminde, şiir yazılan tarihi olduğu gibi kabul eder ve onu şiirleştirir. İkincisi olan olan şiir tarih döneminde ise, tarihi yazan şiirdir; bir başka anlamda tarih, şairce bir tavır içinde şiirde yeniden yazılmaktadır[826].

Bütün bunlar, Ece Ayhan'ın şiirinde ve poetikasında tarihin; özellikle yakın tarihin önemli bir yer tuttuğunu, şairin iktidar karşıtı ve etikçi tavrını 'tarih'e bakış tarzında da sürdürdüğünü göstermektedir.

Sezai Karakoç, şiirlerinde tarih temasını işler; ancak onda tarih, genelde İslâm uygarlığının, özelde ise bu uygarlığın bir dönem sancaktarlığını yapmış Osmanlının tarihidir. Şiirlerinde bu uygarlığın yıkılışı kadar diriltilmesi temi de geniş yer tutar. O nedenle ken-

[823] Ayhan, *Yalnız Kardeşçe*, Evrim Sanat Yay., İstanbul, 1984, s. 29.
[824] Ayhan, *a.g.e.*, s. 12.
[825] Ayhan, *Bütün Yort Savul'lar!, 1954-1997 Toplu Şiirler*, YKY, İstanbul, 2001, s. 219.
[826] Ece Ayhan, *Dipyazılar*; YKY, İstanbul, 1996, s. 11.

di tarihine bakışı Ece Ayhan gibi olumsuz değildir. Yahya Kemal, muhteşem bir uygarlık tarihi olan Osmanlı tarihini,bütün ihtişamıyla mumyalarken, o, yalnızca tespitte kalmaz, bu uygarlığı çağa yeniden egemen kılmayı amaçlar. Şiirlerinde bu uygarlığın sesini ve motiflerini dönüştürmeye çalışması da bu çabanın ürünüdür. Kısacası tarih, onda yalnızca sığınılacak ya da özlemle anılacak bir 'altın çağ masalı' değildir.

Ona göre sanatçı, doğayla birlikte içinde doğduğu tarihle de yüz yüze gelir ve sanat yapıtları ister istemez bu tarihî/toplumsal ortamdan etkilenir ve beslenirler. Bu bakımdan sanatı tarihsel birikimden ve toplumsal atmosferden ayrı düşünmek mümkün değildir[827].

Karakoç, şairin, tarihi bir de sanatçı gözüyle kurduğunu, tarihin raka yüzünü yazdığını söyler. Bu bakımdan şair ile tarihçiyi bir araya getirmeden tarihi bütünüyle kavramak olanaksızdır. Örneğin Osmanlı tarihi, şairlerin divanları okunmadan, tümüyle kavranılamaz; çünkü şairler bize o yapıtlarında kimi kez tarihçilerin es geçtiği devlet adamlarının, çağın etkin kişilerinin canlı portrelerini vermişlerdir[828]. Bu bakımdan şiir, aslında genelde sanat yapıtlarının tümü az ya da çok bize tarihi yansıtırlar; üstelik bu yansıtış çoğu kez tarih biliminin yansıttığından daha fazla ve etkili olabilir.

Karakoç, şiirin tarih açısından önemine işaret ettikten sonra, şu sözlerle düşüncesini perçinleştirir:

"*Edebiyatı kale almayan tarih, eksik kalmıştır. Bu yüzdendir ki, tarihçilerin çoğu da, çağlarının şairlerini ve şairlerin eserlerini tarihlerinde zikretmektedirler.*"[829]

Görüldüğü üzere Sezai Karakoç, tarihe hesaplaşılması, sorgulanması gereken bir olgu olarak bakmamakta; daha doğrusu konuya bu açıdan yaklaşmamaktadır. O, söz konusu satırlarda şiirle tarih ilişkilerine değinmekte, sanatın tarihi yansıtıcı işlevi üzerinde

[827] Sezai Karakoç, "Sanatçı ve Realizm", *Edebiyat Yazıları I*, Diriliş Yay., İstanbul, 1988, s. 57.
[828] Karakoç, "Şairin Trajedyası", *Edebiyat Yazıları I*, Diriliş Yay., İstanbul, 1988, s. 57.
[829] Karakoç, *a.g.e.*, s. 57.

durmaktadır. Tarih konusuna şiir ve poetikasında genişçe yer veren Ece Ayhan ise, tarihi hesaplaşılması, sorgulanması gereken bir olgu olarak görür.

Sezai Karakoç'la Ece Ayhan arasındaki bu bakış farkı, Yahya Kemal'i değerlendirişlerinde de açığa çıkmaktadır. Ece Ayhan, Yahya Kemal'i, gerçek tarihi es geçtiği ve onu sorgulamadan kabul ettiği için eleştirir. Oysa Karakoç, unutturulmak, silinmek istenen bir uygarlık tarihini; yani Osmanlıyı şiirlerinde altın bir çerçeve içinde tespit ettiği için Yahya Kemal'i övgüyle anar[830].

B. 11 . Şiir ve Gelenek

Türk şiiri, zengin ve köklü bir geleneğe sahiptir. Edebiyatta gelenek deyince de esas itibariyle önümüzde çeşitli olanaklarıyla Divan edebiyatı ve Türk Halk edebiyatı durur. Türk edebiyatında geleneği göz ardı etmemek, ondan çeşitli açılardan beslenmek, geleneği dönüştürmek ve yeni şiiri gelenekten çıkarmak gibi konular kimi zaman parlayarak tartışılmıştır. Tabi her konuda olduğu gibi gelenekten beslenmek konusunda da çeşitli görüşler ileri sürülmüş, toptan geleneği yadsıyanlar yanında, ondan kopmamak gerektiğini ileri sürenler olmuştur. Bu konu, İkinci Yeni çerçevesinde de, verilen pratik örnekler dolayımında –örneğin Turgut Uyar'ın *Divan*'ı, İlhan Berk'in *Âşıkâne*'si, Sezai Karakoç'un çoğu şiirleri- tartışmaya açılmıştır. Konunun İkinci Yeni'deki önemi dolayısıyla, Cevat Akkanat, İkinci Yeni'nin gelenekle ilişkilerini irdeleyen *Gelenek ve İkinci Yeni Şiiri* (2002) adlı bir araştırma da yapmıştır.

Tanzimat'tan sonraki Türk şiir tarihine bakıldığında, geleneğin Divan edebiyatı kolunun esas itibariyle yadsındığı görülmektedir. Tanzimat şairleri, yeni bir şiir ararken ilk işleri Divan şiiri geleneğine saldırmak olmuş, ondan sonra gelen Servet-i Fünûncular ise kendilerine tümüyle Batı şiirini model almışlardır. İkinci Meşrutiyet'ten sonra Ulusçu/hececi şiir, temelde Halk şiirini model alan bir

[830] Karakoç, "Şair Ahlâkı", *Edebiyat Yazıları I*, Diriliş Yay., İstanbul, 1988, s. 55.

anlayışa sahiptir. Ancak onlar da Halk şiirinin özünü değil de daha çok dil ve biçimini örnek almış; özde ise Batı kaynaklı düşünce ve duygular, şiirimizde egemenliğini sürdürmüştür. Üstelik Divan şiirine karşı takınılan olumsuz tavır, Ulusçu/hececi şairlerce de sürdürülmüştür. Cumhuriyet'ten sonra ise Toplumcu Gerçekçiler ve Garip şairleri geleneğe karşı takınılan bu olumsuz tavrı daha da ileri götürmüşlerdir. Cumhuriyet'in ilk döneminde Yahya Kemal, "mektepten memlekete" sözüyle formüle ettiği geleneğe dönüş düşüncesi doğrultusunda Divan şiiriyle koparılan bağları yeniden kurmaya çalışır. Necip Fazıl'ın 1940'lı yıllarda tanzimat'la birlikte metafiziğe kapanan kapıları açması da Türk şiirinde geleneğe yeniden yönelme açısından önemli bir adımdır. 1950'li yıllarda ise, Toplumcu Gerçekçi ve Garipçilerin gelenek karşısındaki yıkıcı tavırlarına karşı, Hisar grubu şairleri geleneği 'savunma'ya çalışırlar. Ancak yaptıkları yalnızca savunmadır; geleneği çağın özü, biçimi ve diliyle bir türlü buluşturamadıklarından başarılı olamazlar. İkinci Yeni şairleri ise, özellikle Toplumcu Gerçekçiler tarafından, kimi yönlerden geleneği yeniden canlandırmakla suçlanırlar. Özellikle soyut ve kapalı dilleri, bireysel temaları işlemeye ağırlık vermeleri nedeniyle Divan şiiri ile İkinci Yeni şiiri arasında ilişkiler kurulmuştur. Örneğin Asım Bezirci, İkinci Yeni'yi; halka, onun edebiyatına ve kültürüne sırt çevirdikleri, toplumsal gerçeklere, sınıfsal çelişkilere, siyasal olaylara uzak durdukları, mutsuz çoğunluğa değil, mutlu azınlığa seslendikleri, içerik ve anlayışça devrimci nitelik taşımadıkları, akıl ve düşünceden çok imge ve duyguya yaslandıkları, soyutlamaya önem verdikleri, halkça anlaşılması zor şiirler yazdıkları için Divan şiirine benzetir. Bununla beraber İkinci Yeni'nin Divan şiirinden ayrı yönlerini de maddeler hâlinde sıraladıktan sonra "*Bu karşılaştırmadan da anlaşılacağı üzere, Divan şiiri ile İkinci Yeni arasındaki uzaklıklar yakınlıklardan daha çok ve büyüktür. Üstelik, ortaklıklar yüzeyde, ayrılıklar ise derindedir.*"[831]

[831] Asım Bezirci, *2. Yeni Olayı*, Tel Yay., İstanbul, 1974, s. 28-29.

diyerek İkinci Yeni ile Divan şiiri arasındaki benzerliklerin yüzeyde kaldığını kabul eder. Onat Kutlar, bu konuda daha da ileri giderek İkinci Yeni'yi "sinsi bir Divan şiiri muhipliği" yapmakla suçlar[832]. Oysa gerek pratikteki örneklere, gerekse poetik metinlere baktığımızda İkinci Yeni'nin –Sezai Karakoç dışında- hiçbir açıdan geleneksel Türk şiirinden kaynaklanan bir hareket olmadığı açıktır. Bu bakımdan kanaatimizce İkinci Yeni, dayandığı poetika ve verdiği ürünler açısından Batı kaynaklı bir harekettir. Ne denli kavrayabildikleri tartışmalı olsa da İkinci Yeni şiirinin çıkış noktasında Gerçeküstücülerin büyük payı olduğu yadsınamaz. Dolayısıyla Turgut Uyar'ın *Divan*'ına, İlhan Berk'in *Âşıkâne*'sine bakarak İkinci Yeni ile Divan şiiri arasında benzerlikler kurmak ve İkinci Yeni'yi sırf soyutluğu, kapalılığı, toplumdan kopukluğu vb. nedenlerle Divan şiiriyle karşılaştırmak doğru değildir. Bu şiirin, temelde Tanzimat'tan sonraki dış gerçekliğe bağlı, toplumsal yarara dönük egemen şiir çizgisine bir tepki olarak çıktığı doğrudur. Ancak bu tepki, İkinci Yeni şairlerinin Divan şiiri geleneğini canlandırmayı amaçladıkları biçiminde yorumlanamaz. Çünkü Divan şiirinin, felsefesi, gerçek anlayışı, dili ve imge kuruluşuyla İkinci Yeni'nin hiçbir benzerliği yoktur. Her şeyden önce Divan şiirinin felsefesi büyük ölçüde tasavvufa dayanır; oysa Sezai Karakoç dışında hiçbir İkinci Yeni şairinin bu felsefeyle ilgisi yoktur; daha açıkçası Sezai Karakoç hariç hepsi, materyalist bir dünya görüşüne sahiptir. Divan şiirinde dış gerçeklik bir gölge olarak kabul edilir; ancak asıl ve tek gerçek olarak Tanrı vardır. Bu ise metafizik bir gerçektir. Oysa İkinci Yeni şiiri, dış gerçekliği bozar, yıkar ama onun karşısına şairin yarattığı 'beşerî' bir gerçeği koyma çabasındadır. Bu gerçek her ne denli düşsele değin ulaşıyorsa da, kuşkusuz tasavvuftaki Tanrı değildir; daha genel olarak metafizik bir gerçek değildir. Divan şiirinin dilinin anlaşılmazlığı Arapça ve Farsça sözcüklerin çokluğundan ve belki büyük ölçüde imgeye yaslanmasından ileri

[832] Bezirci, *a.g..e.*, s. 27.

gelir; ancak bu şiirde İkinci Yeni'deki gibi bir dil deformasyonundan; söz diziminin bozulmasından söz edilemez. İkinci Yeni şiiri, anlamsızlığa değin uzanır; oysa Divan şiiri soyut da olsa bir anlama sahiptir. Daha pek çok farklılıklar sayılabilirse de, yalnızca bunlar İkinci Yeni'nin Divan şiirinden ne denli uzak olduğunu göstermeye yeter.

Bu kısa girişten sonra İkinci Yeni şairlerinin gelenekle ilgili düşüncelerini incelemeye geçebiliriz. **İlhan Berk**'in şairliğinin Toplumcu Gerçekçi döneminde ve İkinci Yeni yıllarından *Âşıkâne* (1968)'ye gelinceye değin Türk şiir geleneğiyle pek ilgilendiği söylenemez. Poetikasında da gelenek konusu geniş yer tutmamakla beraber, kimi yazı ve söyleşilerinde gelenekle ilgili düşüncelerine rastlanmaktadır. Berk, her şeyden önce belli bir döneme değin genel anlamda geleneksel kültüre, bu kültürün felsefî kaynaklarına oldukça yabancı kalmış; hatta reddetmiştir. Şair, 1993'te Feridun Andaç ile yaptığı uzun söyleşide bunu açıkça itiraf eder:

"*Ben, Dün Dağlarda Dolaştım Evde Yoktum'a gelinceye kadar metafiziğe bakamadım. Metafiziğe beş senedir bakıyorum, büyük şiir görüyorum metafizikte. Ayrıca Doğu'yu, Doğu düşüncesini de reddetmiştim. Doğu kültürünü görmezden gelmiştim. Orada da büyük bir şiir olduğunu fark ediyorum. Behçet Necatigil ile bunu çok konuştuk. Doğu-Batı ikilemini biz çok acı bir şekilde yaşadık. Ben daha önce Marksist bir kültürle yetişmiştim. Hep Marksist felsefeyi okudum. Dolap beygiri gibi önümü görmüyordum. Bunu çok geç gördüm.*"[833]

1993'te yayımladığı *Dün Dağlarda Dolaştım Evde Yoktum* adlı kitabına değin Türk şiir geleneğinin zengin ve köklü bir kolu olan Divan şiirinin beslendiği metafiziğe ilgi duymamış ve üstelik Doğu'yu, Doğu düşüncesini yadsımış bir şairin geleneği tanımasından ve ona yönelmesinden elbette söz edilemez. Ancak kendisinin de belirttiği üzere, Berk'in düşünsel ve şiirsel yaşamında 1964 yılı önemli bir dönüm noktasıdır. Şair, bu tarihte bir süreliğine Paris'e

[833] Feridun Andaç, *İlhan Berk'le Şiirin Anayurdunda*, Dünya Yay., İstanbul, 2004, s. 73.

gider ve orada kalır. Fransa, ona kendi tarihiyle ve gelenekle yüzyüze gelme gereksinimini duyurur. Bu, onun gelenekle bağ kurma bilincine erişmede önemli bir evredir. Kendisi bu 'öze dönüş' evresini şöyle anlatır:

"*Ayrıca ben, kendi tarihimin 1964 yılından sonra başladığını düşünürüm. Bu tarihte uzunca bir süre Paris'te kaldım. Montaigne: 'Beni Fransız yapan Paris'tir' der, ben de Paris dönüşü kendimi kazandım diyebilirim. Benim yabancı bir ülkede uzunca bir süre yaşamam, kendi tarihimizi arama gereğini duyurdu. Ülkeme gelir gelmez ilk işim on iki ciltlik tarihimizi okumak oldu. İlk defa Türk büyüklerini okudum ve kitaplığımdaki Türkçe kitaplarımın azlığını ilk defa fark ettim ve bundan garip bir şekild utandım.*

Benim kuşağım için edebiyat demek Fransa demekti, yalnız onları okuyor, onları bliyorduk. Oysa Paris, edebiyatın sadece Fransa olmadığını öğretti bana: bana kendimize, kendime bakmayı öğretti. (...) Ben Batılaşmak isteyen bir ülkenin, Batılılaşmak isteyen bir şairiydim ve bu benim şiir tarihimin birinci evresiydi bir anlamda. İkinci evreyse, bu Batılı ozana karşı çıkmak, bir: Türk ozanı olmak."[834]

Bu sözler, Berk'in 1964'e değin şiir ve düşünce bakımından gelenekten uzak bir iklimde; yani Batı'da olduğunu gösterir. Gerçekten de onun poetik yazılarında sık sık gönderme yaptığı yazar ve şairlerin Batılı olduğu ve şiirlerinde çoğunlukla Mısır, Asur, Fenike gibi eski çağ uygarlıklarının tarihini konu edindiği göz önüne alınırsa, şairin en azından 1964'e değin gelenekten ne denli uzak kaldığı anlaşılır. Berk'teki değişim yalnızca şiirle de kalmaz, tarih anlayışına da etki eder. Daha önce tarihimizin Cumhuriyet'le başladığını düşünürken, ülkesinin ve kendisinin başka kökenleri olduğunu da fark eder[835]. Bu köklü değişim sonunda, Paris'ten dönüşünde Türk edebiyatına, özellikle Divan edebiyatına ilgi duyar, kendi deyişine göre ilkin Türk nesrini tanır. *Şenliknâme* ve *Âşıkâ-*

[834] İlhan Berk, *Kanatlı At*, YKY, İstanbul, 1994, s. 97.
[835] Berk, *a.g.e., s. 97.*

ne, geleneğe, hem şiirsel hem de tarihsel anlamda yönelişin ilk ürünleri olarak dikkati çeker[836]. Artık şair, ilk evresinde olmak istediği "*batılı ozana karşı çıkmak(ta)*", "*Batı'ya karşın, Batılı*"[837] olarak bir Türk ozanı olunabileceğini düşünmektedir.

Şairdeki bu değişim, elbette en azından geleneğin farkına varma açısından önemlidir. Buna değindikten sonra, Berk'in genel anlamda gelenek kavramına nasıl yaklaştığını görebiliriz.

Şair, çeşitli yazılarından anladığımıza göre, geleneği ulusal alanla sınırlandırmak istemez. Şair, "*Ben, tek bir şiir biliyorum:Dünya şiiri.*"[838] sözüyle, ilkin oldukça geniş anlamda, evrensel bir 'şiir geleneği'nin varlığına işaret eder. Kendisiyle yapılan bir söyleşide, Batı şiiri Türk şiiri ayrımına karşı olduğunu belirttikten sonra, Dünya şiirine kapalı biçimde bir şiir geliştirilemeyeceğini ileri sürer. Ancak her şairin başlangıçta kendi dilinin şiiriyle yola çıkmasının zorunlu olduğunu da kabul eder. O hâlde Berk, gelenek yoktur, her şair, kendi şiirini hiçbir şeyi örnek almaksızın kendi kurar gibi tümüyle devrimci bir anlayışa sahip değildir. Bir şairin kendi şiir geleneğini atlayarak şiir yazabilmesi ona göre olanaksızdır. Bu gerçeğe şu tümceleriyle işaret eder:

"*Dünyada büyük hiçbir şiir, kendiliğinden, kendi içinde kurulup büyüyemez. Dahası her büyük şiir, bir başka büyük şiirin varlığından habersiz kotarılamaz, yazılamaz.*"[839]

Aslına bakılırsa Berk, "*Gelenek mi? Gelenek benim.*"[840] derken dahi, kendisini geleneğin içine yerleştirerek, ondan geldiğini ve ona eklemlendiğini; ancak bu halkada kendine özgü bir gelenek oluşturduğunu söylemek istemiştir. Yukarıdaki sözler, onun --evrensel anlamda- geleneği benimsediğini; ancak kendine özgülüğün de altını çizdiğini göstermektedir. Berk'in benzer düşünceleri şu tümcelerinde de farklı biçimde ifade edilmektedir:

---

[836] Feridun Andaç, *İlhan Berk'le Şiirin Anayurdunda*, Dünya Yay., İstanbul, 2004, s. 53.
[837] İlhan Berk, *Kült Kitap*, YKY, İstanbul, 2001, s. 126-127.
[838] Berk, *Kanatlı At*, YKY, İstanbul, 1994, s. 178.
[839] Berk, *a.g.e.*, s. 177-178.
[840] Berk, *a.g.e.*, s. 178.

"Şair, eski-yeni, yabancı-yerli bütün çağların şiirini okuyarak, onunla gidip gelerek, cebelleşerek kendi sesini bulur. Bunda da yalnızdır."[841]

Bunlardan çıkan sonuç şudur: Berk'e göre gelenek, evrensel anlamda şairin başlangıçta kesinlikle yüz yüze geldiği bir birikimdir. Gelenekle yüz yüze gelmek kuşkusuz şaire birtakım yararlar sağlar: İlkin ona, kendisini öncekilerle karşılaştırma olanağı verir. Böylece şair, ancak kendisinden önceki şairlere bakarak 'kendisine özgü şiir' söyleyebilir ve sonra o da gelenek zincirinde bir 'örnek' olarak yerini alır. Berk'in şu tümceleri bu bakımdan önemlidir:

"Kendisinden önceki örneklerin ona asıl yararı da budur zaten: Sen de kendi örneğini koyacaksın! demek. O, geçmişin yapıtlarına bakarken bunu öğrenmiştir onlardan. Öylece de gelmiştir. Kuracağı örnek her ne kadar onlardan bağımsız, onların dışında olmayacaksa, olmadığı ölçüde, onlara dayandığı, bağlandığı ölçüde güçlü bir yapı kuracaksa da, kendisinin de bir örnek olma zorunluluğunu duyacaktır."[842]

Bu sözlerinden Berk'in geleneği yadsımadığı; şiirin gelenekten çıktığını kabul ettiği; ancak her şairin bu gelenekle cebelleşerek, yine orada kendine özgü bir yer edinmesi gerektiği düşüncesinde olduğu anlaşılmaktadır.

İlhan Berk, "Akraba Şairler"[843] başlıklı denemesinde de gelenek konusu üzerinde durmakta, özetle şu görüşleri savunmaktadır:

Gelenekten kopmak olanaksızdır. Çünkü dünyada, değişik dönemlerde de yaşasalar, şiirleri birbirine benzer, aynı çizgide 'akraba şairler' vardır. Akraba şairler, en azından bir duygu ve ruh birliği taşıyan şairlerdir. Her ne denli dünya görüşü, felsefe ve ruhça Divan şiirinden kopmuşsak da, Cumhuriyet döneminin kimi şairlerinde onlardan izler mutlaka bulunur. Örneğin Divan şiirinde Necatî, Neşatî ve Şeyh Galip akraba şairlerdir, aynı soydan ozanlardır.

[841] Berk, *İnferno*, YKY, İstanbul, 1994, s. 114.
[842] Berk, *Şairin Toprağı*, Simavi Yay., İstanbul, 1992, s. 17.
[843] Berk, *a.g.e.*, s. 22-25.

Ahmet Haşim, şiiriyle bu akraba şairlere eklenir. İşte gelenek denilen zincir, kendiliğinden böylece Necatî'den Neşatî'ye, ondan da Şeyh Galip, Ahmet Haşim, Fazıl Hüsnü Dağlarca, Behçet Necatigil, Hilmi Yavuz ve İhan Berk'e değin alttan alta işleyerek sürer. Bunun gibi Yunus Emre'nin Necip Fazıl şiirine etkisi vardır, Yahya Kemal de Nailî'yi koluna takıp gelmiştir. Bu tür akrabalıklar, yalnızca bir ulusun kendi şiiri içinde görülmez. Dünya şiirinde farklı uluslardan olan şairler arasında da akrabalıklar bulunabilir. Örneğin T.S. Eliot'un şiiriyle Kavafis'in, Saint Johne Perse'in; Nazım'la Neruda'nın ve Aragon'un, Villon ile Yunus Emre'nin aynı soydan geldiği rahatlıkla söylenebilir. Çünkü düşünce tarihi ne denli değişirse değişsin, tarih kendini ne denli yıkarsa yıksın, gerisinde mutlaka izler bırakır[844].

Berk, aynı yazıda Melih Cevdet Anday'ın Batı'daki gibi 'bizim klasiğimiz yok' düşüncesinden hareketle, Batı'daki kimi klasik şairleri örnek alarak Divan şiirinin bu anlamda bir gelenek olamayacağını ileri sürmektedir. Ancak bunu İlhan Berk, Divan şiirini yadsıyor biçiminde anlamamak gerekir. Çünkü Berk'in söylemek istediği başkadır. O, gerek dünya görüşü, gerek felsefe, gerekse söyleyiş bakımından bu şiirden koptuğumuzu, bu nedenle de bu gelenekten yararlanamayacağımızı düşünür[845]. Bir başka söyleşide de benzer düşünceleri daha açık biçimde şöyle dile getirir:

"*Büyük bir şiir olan eski şiirimiz Fransız, İngiliz, alman şiiri gibi bir gelenek koymaz. Ben geleneği dile çok bağlı diye düşünürüm. Tarihi, ekini, düşünü bir yana atmam ama, onları da dilin içinde düşündüğüm için bizim bir Fransız, Alman, İngiliz şiiri gibi bir geleneğimiz yoktur. Bir Fransız Villon'dan, bir İngiliz Chaucer'den, bir Alman Goethe'den yararlanırken, biz aynı biçimde eski şiirimizden yararlanamayız. Biz hâlâ elimizdeki gereci (dili) yoğurmakla, onu kurmakla cebelleşiyoruz.*"[846]

---

[844] Berk, *a.g.e.*, s. 22-25.
[845] Berk, *a.g.e.*, s. 23.
[846] Berk, *Kanatlı At*, YKY, İstanbul, 1994, s. 42.

Bu tümcelerden de anlaşılacağı üzere Berk, Divan şiirini yadsımamakta; ancak ondan yararlanabilmenin ne denli zor olduğuna değinmekte, bunu da Divan şiiri ile günümüz şiiri arasındaki 'dil' farklılığına bağlamaktadır. Oysa Batı'da eski ile yeni arasında geleneği taşıyan bir dil sürekliliği vardır; bundan dolayı Batı'da sağlam bir şiir geleneğinden söz edilebilir; ancak bizde bu süreklilik kesintiye uğradığından ya da bir dil geleneği hâlâ kurulma aşamasında olduğundan, eski ile yeni arasında 'gelenek zincirinin sürdürülmesi' zordur.

Başta verdiğimiz bilgiler çerçevesinde, yazı ve şiirlerine bakıldığında İlhan Berk'in gelenekle en azından 1964'e değin fazla haşır neşir olmadığı; hatta bunu kendisine sorun yapmadığı açıktır. 1964'te Paris dönüşü bu ilginin uyandığı söylenebilir. Başta da belirttiğimiz gibi *Âşıkâne* (1968) ve *Şenliknâme* (1972) bu ilginin ürünüdür. Ancak özellikle Divan şiirine karşı gösterilen bu ilgi, Berk'in de belirttiği gibi derin araştırmalara değil, salt bir sevgiye dayanır. Kendisi, geleneğin bu koluna olan ilgisinin düzeyini şöyle açıklar:

"*... benim divan şiirine bakışım salt bir sevgiye dayanıyor. Divan şiirine bir sevgi duyuyorum, bu sevgi de bilgiççe değil (öyle uzun boylu eğilmedim çünkü üstüne) bana verdiği tatla yetindim.*"[847]

Belki de bu sevgiyle ve kendisine yakın bulduğu için olsa gerek Neşatî'den "*Her şeyden önce büyük bir söyleyiş ustası, büyük bir duyarlık adamıdır Neşatî. (...) Divan şiirinde bol bol düşülen klişeciliğe düşmez o. Klişeleri hem kırmasını hem de aşmasını bilmiştir. (...)Büyük bir imge kurucusudur. Sözü sıfıra indirmiştir, sezdirme, duyurmadır daha çok başı çeken.(...) Bir melâl şairidir. Simgelerle yazar. (...) Yalnız o mu? Ben onu çağdaş şiirimizin ağababası olarak görüyorum. Kapalı (hermetique) şiirin kurucusu diye bakabiliriz ona.*"[848] tümcelerinde övgüyle söz eder. Berk, Divan şiirine

[847] Berk, *Şairin Toprağı*, Simavi Yay., İstanbul, 1992, s. 27.
[848] Berk, *a.g.e.*, s. 27-28.

ilgisini çeşitli şairleri okuyarak sürdürmeye çalışır. Özellikle günlüklerinden oluşan *Kült Kitap*'tan, kimi kez Divan şairlerini okuduğu anlaşılmaktadır. Örneğin 1962 yılına ait bir günlüğünde 'Baki'ye çalıştığını' şöyle ifade eder:

"*Ne zamandır kimi sabahlar Bâkî'yi okuyorum. Buna Bâkî'ye çalışıyorum demek daha doğru.*"[849]

Berk, az da olsa eski şiir geleneğimizden nasıl yararlanabiliriz, sorunu üzerinde de düşünmüştür. Bir söyleşisinde Salâh Birsel'le bunu tartıştıklarını ve eski şiirden 'ses' olanakları bakımından yararlanabileceğine karar verdiklerini söyler. Ona göre, bir ulusun düşünce tarihi şiirdeki seslere yansır; işte bu nedenle eski şiirin 'ses'inden yararlanılabilir.

Sonuçta İlhan Berk bir 'Cumhuriyet şairi'dir. Şairliğinin ilk evresinden itibaren Marksist bir çevrede kendine yer edinmiştir. Gerek aldığı eğitim, gerekse bulunduğu çevre, onun edebiyat geleneğimizi tanımasına olanak vermemiştir. Hatta öylesine 'Cumhuriyet'le sınırlandırmıştır ki kendini, bir dönem Türk tarihini de yalnızca Cumhuriyet sonrasından ibaret sanmıştır. Aldığı eğitim gereği yönünü bütün Cumhuriyet kuşağı gibi Batı'ya çevirmiştir. Fransızca bilmenin sağladığı olanaklarla, sürekli Batı şiirini, özellikle de Gerçeküstücüleri irdelemiştir. Bu yöneliş nedeniyledir ki, Türk şiirinin tıkandığını kuşaktaşı çoğu şairden önce fark etmiştir. Ancak tıkanmayı aşabilmek için hep Batı şiirine umut bağlamıştır, tıkanan Türk şiirine oradan bir yol açmaya çalışmıştır. Yazı, söyleşi ve şiirlerine bakıldığında aşağı yukarı bütün referanslarının Batı kaynaklı olduğu hemen dikkati çeker. Bu nedenle Berk'in uzun bir süre Türk şiir geleneği var mıdır, varsa bunlar nedir gibi sorunları –daha çok da edebiyat dışı nedenlerden ötürü- olamamıştır. Ancak 1964'te Paris'te bir süre kaldıktan sonra bu sorunlarla ilk kez yüz

[849] Berk, *Kült Kitap*, YKY, İstanbul, 2001, s. 96.

yüze gelir. Dönüşte bir 'Türk ozanı olmak' gerektiğini düşünerek; tarihe ve geçmiş edebiyata ilgi duyar[850]. Bu ilgi, onda Divan şiirine karşı bir 'sevgi' uyandırmıştır. Ancak kendisinin de bir yazısında itiraf ettiği gibi bu 'sevgi', -çağının çoğu şairinin bu kültüre yabancı oluşundan dolayı- gerçek anlamda bir özümsemeye dönüşememiştir. Çünkü Berk de pek çok kuşaktaşı gibi, Divan edebiyatını, özümseyecek, sağlam yargılar verecek denli yakından ve derinlemesine tanıma olanaklarından yoksundur. Şair, her türlü yoksunluğa ve olumsuzluğa karşın, kendi deyişiyle "Saklı Su"[851]yun farkına varmış, kendisine Cumhuriyet öncesinden 'akraba şairler' bulmuş ve Tanzimat'tan sonraki Türk şiirinin "*Kendi toprağından kopmuş*"[852] olduğunu anlamıştır. *Âşıkâne*, *Şenliknâme*, *Başlangıcından Bu Yana Beyit Mısra Antolojisi*, *Aşk Elçisi* gibi yapıtları bu fark edişin ürünüdür. Onun gelenek karşısındaki tavrı, yalnızca bir 'fark ediş' ve 'sevgi'yle sınırlı kalmıştır.

İkinci Yeni'nin öncülerinden **Turgut Uyar** da poetik yazılarında gelenek konusuna ayrı bir önem vermiştir. Kuşkusuz bunda ge-

---

[850] İlhan Berk'in bu ilgisi arkadaşı Nermin Menemencioğlu tarafından hiç de olumlu karşılanmamıştır. Menemencioğlu, bu konudaki düşüncelerini bir mektupla Berk'e iletir. Mektuptaki şu satırlar, Cumhuriyet aydınının gelenek karşısındaki tipik tavrını yansıtması ve Berk'in çevresi hakkında bilgi vermesi bakımından önemlidir: "Şimdi de bizim çoktan tükettiğimiz bir şiirin çizgisinde yürümek istiyorsun. Oysa Arap ve Fars mitologyalarına dayanan bir saray edebiyatı bizi besleyemez artık. Eski şiirimizi, okumalı, eleştirmeli, o hayat görüşünü anlamaya çalışmalı, ama devam ettirmek mümkün değil." (İlhan Berk, *Kült Kitap*, YKY, İstanbul, 2001, s. 127.) Menemencioğlu, bu mektubunda her şeyden önce yanlış bir düşünceyle yola çıkmaktadır. Öncelikle Berk'in Divan şiirini sürdürme gibi bir amacı yoktur. Onun amacı yalnızca 'tanımak'tır. Tanımak, sürdürmek istemek demek değildir. Bence bütün Cumhuriyet edebiyatının da en önemli sorunu bu noktada kilitlenmektedir: Tanımamak. Divan şiirine karşı gelenlerin yanlışı ise Menemencioğlu gibi düşünmelerinden kaynaklanmaktadır: Divan şiirine ilgiyi, tanıma çabasını, onu sürdürme çabası gibi algılamak ve bundan ürkmek. Oysa hiçbir gerçek şair, kendinden öncekini sürdürmek istemez, aksine onu aşmak ve zincirde kendisinden sonra geleceklere 'yeni bir örnek' olmak ister.

[851] "Saklı Su" şairin Neşatî için kullandığı bir benzetmedir. Bkz. İlhan Berk, *Şairin Toprağı*, Simavi Yay., İstanbul, 1992, s. 26-28.

[852] Cevat Akkanat, *Gelenek ve İkinci Yeni Şiiri*, Kültür bakanlığı Yay., Ankara, 2002, s. 152.

lenekle bir biçimde bağ kurma çabasını yansıtan *Divan* (1970) adlı şiir kitabıyla ortaya çıkan tartışmaların payı büyüktür. Şairin söz konusu yapıtı, gelenek bağlamında olumlu-olumsuz çeşitli yorumlara yol açtığından, Uyar, çoğu kez bu tartışmaların odağında yer almış ve gelenekle ilgili sorulara muhatap olmuştur. Çoğu İkinci Yeni şairi gibi Uyar da ilkesel anlamda geleneğin varlığını kabul eder ve en önemlisi bu birikimi hiçbir zaman yadsımaz. Bu tavır, edebiyatımızda Tanzimattan beri süregelen gelenek karşıtı anlayış anımsandığında, oldukça önemli sayılmalıdır. Şairin, "*Bir ozan bütün öğreneceğini başka şiirlerden öğrenir, kendi kendine öğrenir.*"[853], "*... şiir, galiba en çok şiir kendinden öncesine bağlıdır.*"[854] gibi sözleri, bütün şiir ve şairleri bir gelenek zinciri içinde gördüğünün ve geleneğe saygısının kanıtıdır. Bu çerçevede Uyar'ın bir yazısında kullandığı "Eskilerle Anlaşalım"[855] başlığı bile oldukça anlamlıdır. Kendisinin açıklamalarına göre bu başlık, eskileri küçümseme geleneğine karşı duruşun bir ifadesidir[856]. Uyar, sanatçının kaçınılmaz olarak geleneğin içinde olduğunu kabul eder[857], şiirin geleneğe bakılarak öğrenildiğini savunur; dolayısıyla gelenek bir modeller dünyasıdır. Şair, şiiri ilkin bu modellere bakarak tanır. Uyar, iyi bir şair olmak için kısa süreliğine de olsa geleneğin daha önceki denenmiş yollarından geçmek gerektiğini söyler. Bunun aksi; yani geleneğin yollarından geçmemek, yetişen bir şair için tehlikeli bile olabilir. Şair, ancak geleneği izleyerek, ne yapabileceğini öğrenir, değiştirmesi, katması ya da atması gereken değerleri bulur[858]. Kısacası Uyar'a göre gelenek, şairin mutlaka geçmesi, tanıması gereken bir yoldur.

Şaire göre gelenek yenileştirilebilir, geleneğe dönüş, bütün çağdaş ilişkileri kesmek de değildir; "*Gelişen ve değişen çağdaş kültür*

---

[853] Turgut Uyar, "Her Çağda Yenilenen", *Sonsuz ve Öbürü*, Broy Yay., İstanbul, 1985, s. 149.

[854] A. Turgut, "Şiirde 1959", *Dost*, S. 28, 1960.

[855] Turgut Uyar, "Eskilerle Anlaşalım", *Pazar Postası*, 20 Nisan 1958.

[856] Turgut Uyar, "Bir Yanıt", *Pazar Postası*, S.50, 14 Aralık 1958.

[857] "Ulusal Edebiyat İçin Açıkoturum", *Dost*, S. 11, 1965.

[858] A. Turgut, "Yeni Şiirler Dolayısıyla", *Forum*, S. 93, Şubat 1958.

düzeyine varmanın yolu ilişkileri kesmek değil, aksine çoğaltmaktır. Bütün mesele bunun kişilikli yollarını bulabilmektir."[859].

Bu görüşlere bakarak Uyar'ın geleneği sürdürmek istediği anlamı çıkarılmamalıdır. Şair, belki de yanlış anlaşılacağı kaygısıyla hemen şunu ekler:

"*Ben gelenek sürdürülsün demiyorum da geçmişin bilinmesi gerektiğini düşünüyorum.*"[860]

Onun istediği, şairlerin, altıyüz yıllık bir edebiyat birikimini "*Hiç değilse, tanıması, merak etmesi.*"[861]dir. Şiirde gelenek, yalnızca bir birikim olarak gereklidir. Şair, gelenek yoluyla "*dilde yaşanmış hayatı*" [862] kavrar. Şairin iyisi, geçmiş ya da çağdaş ustaların verdiği ürünlerden yalnızca bir deney veya sonuç olarak yararlanmayı bilendir[863]. O hâlde Uyar'ın savunduğu, geleneği taklit etmek değil, bir deney olarak ondan yararlanmak; "*O deneylere, o sonuçlara (...) kendi özel tadını, kişiliğini, özel yaşamasını...*"[864] koymak; bir anlamda geleneğe kendinden bir şeyler katmaktır. Ancak Uyar, gelenekten yararlanılamayacağını düşünür. Buna neden olarak da eski şiirin arkaik sözcüklerinin, günümüzün duyarlığını dile getiremeyeceğini gösterir[865].

Turgut Uyar, geleneğin iki zengin kolu olan Divan ve Halk şiiriyle ilgili düşünceleriyle de dikkati çeker. O, yazı ve söyleşilerinde Divan şiirini topluma yabancı bir edebiyat olarak görmekle beraber, bu şiirin çok zengin, güçlü ve kişilikli olduğunu köklü bir uygarlığa ve kültüre dayandığını da kabul eder. Ondan hâlâ pek çok şey öğrenebileceğimiz kanısındadır. Şairin şu sözleri bu bakımdan önemlidir:

"*Divan şiirimize gelince, ondan bugün bile öğreneceğimiz çok şey var. O şiir, en azından kelimeden, sözün değerlerinden başka,*

---

[859] "Ulusal Edebiyat İçin Açıkoturum", *Dost*, S. 11, 1965..

[860] Turgut Uyar, "Turgut Uyar İle Şiirden Hayata" (Konuşan: Attila Özkırımlı), *Sonsuz ve Öbürü*, Broy Yay., İstanbul, 1985, s. 90.

[861] Uyar, "Turgut Uyar İle Şiirden Hayata", *a.g.e.*, s. 97.

[862] Uyar, "Turgut Uyar ve Şiiri" (Konuşan: Sennur Sezer), *a.g.e.*, s. 111.

[863] Uyar, "Çağını Yitirmek", *Pazar Postası*, S. 12, 23 Mart 1958.

[864] Uyar, "Çağını Yitirmek", *Pazar Postası*, S.12, 23 Mart 1958.

[865] Uyar, "Turgut Uyar ve Şiiri" (Konuşan: Sennur Sezer), *Sonsuz ve Öbürü*, Broy Yay., İstanbul, 1985, s. 111.

yani şiirin en yalın, en ilkel, en esaslı aracından başka bir şeye dayanmayan sağlam bir anlayışın nerelere varabildiğini gösterir. Üstelik o şiirde, ancak sağlam, belirgin, oturmuş, kişilikli bir uygarlığın, bir kültürün varabileceği değerler, incelikler vardır."[866]

Uyar'a göre altıyüz yıl süregelen Divan şiiri, Şeyh Galip'ten sonra eski güzelliğini yitirmiştir. Toplumun Batı'ya açılması, çağdaş gelişmeyle buluşması, artık bu şiirin yazılmasını olanaksızlaştırmıştır; ancak sözsel etkisini yitiren Divan şiiri bugün, ilettiği sesle etkisini sürdürmektedir[867].

Uyar, geleneğin bir diğer kolu Halk şiiri hakkında da çeşitli görüşler ileri sürer. Enver Naci Gökşen'in *Türk Folklor Araştırmaları* (S. 105) dergisinde yayımladığı "Yeni Halk Şiiri ve Şairler"başlıklı yazısında yeni şiirin Halk şiirine rağbet ettiğini ileri sürmesi üzerine kaleme aldığı "Gene Halk Şiiri"[868] başlıklı makalesinde bu konuyla ilgili düşüncelerini dile getirme fırsatı bulur. Uyar'a göre yeni şiir, Halk şiirine eskisi kadar rağbet etmemektedir. Çünkü güçlü şairlerin çoğu, artık bu şiirin kendi şiirlerine kaynak olamayacağını anlamıştır. Şiirimizin geleceği Halk şiirinde değildir[869]. Uyar, buna neden olarak da Halk şiirinin değişmez ölçü ve değerlerini, anonimliğini, kişiliksizliğini gösterir. Uyar'dan iki yıl önce yazdığı bir yazıda Cemal Süreya da aynı kanıyla, folklorün şiire düşman olduğunu ileri sürmüştür[870]. Turgut Uyar'ın şu sözleri bir gelenek olarak Halk şiirine bakışını ve bu şiirin neden çağdaş şiire kaynaklık edemeyeceğini açıklamaktadır:

"Halk şiirinin çoğu zaman kişiliksizliği, ölçülerinin ve değerlerinin değişmezliği, anoninmliği bu yapıtların, bir edebiyat yapıtı olması şartlarını ortadan kaldırır. Çünkü edebiyat yapıtının en belirgin, en yaratıcı niteliği, bir tek sanatçıya, bir tek yaratıcıya, kişi-

[866] A. Turgut, "Dergilerde", *Pazar Postası*, S. 12, 23 Mart 1958.
[867] Turgut Uyar, "Turgut Uyar İle Şiirden Hayata", *Sonsuz ve Öbürü*, Broy Yay., İstanbul, 1985, s. 90.
[868] A. Turgut, "Gene Halk Şiiri", *Pazar Postası*, S.28, 13 Temmuz 1958.
[869] A. Turgut, "Gene Halk Şiiri", *Pazar Postası*, S.28, 13 Temmuz 1958.
[870] Cemal Süreya, "Folklor Şiire Düşman", *Toplu Yazıları I*, YKY, İstanbul, 2000, s. 192.

ye bağlı olmasıdır. Halk şiiri de her ne kadar bir tek ozanın yapıtı ise de yukarıda söylediğimiz sebepler onu, ozanın kişiliğine bağlı olmaktan alıkor çoğu zaman."[871]

Uyar, bu yazısında Halk şiiriyle ilgili yanlış bir kanıya da değinir. Bilindiği gibi Tanzimat'tan bu yana, bizim asıl, ulusal şiirimizin Halk şiiri olduğu ileri sürülmüştür. Oysa Turgut Uyar aynı kanıda değildir ve bunu "*... bu yanlış, sakat ulusallık anlayışını artık düzeltsek*"[872] sözleriyle ifade eder.

Son olarak şu soruya da yanıt bulmaya çalışarak, Uyar'ın gelenek karşısındaki tavrını tümüyle ortaya koymaya çalışalım: Uyar, bu görüşlerini şiirlerinde uygulamış mıdır?

Bilindiği gibi şair, *Divan* (1970) adlı yapıtında Divan şiirinin biçimlerinden yararlanma yoluna gitmiştir. Onun bu şiirleri, kimilerince eskiye dönüş özlemi olarak değerlendirilmiştir. Bunlardan biri de Kemal Tahir'dir. Tahir, "Turgut Uyar'ın Kitabı Dolayısıyle Tarih ve Şiirimiz"[873] başlıklı yazısında Turgut Uyar'ın *Divan* kitabını "*.. epeyce geç kalmış dönüşün belirtilerinden biri sayarak...*" selâmlar. Uyar ise, bu kitabının Osmanlıya özlem duyma ve geleneğe dönme olarak anlaşılmasına karşı çıkar; "*Divan'da asla geleneğe dönmek gibi bir niyetim yoktu. Söyleyeceğim şeyleri başka bir biçimde söyleyemezdim.*"[874] der. Kemal Tahir'in yorumlarını ise "*Yorumu yanlıştı. Beni Osmanlıya dönüş özlemi içinde gösterdi. Aslında kitabın adını 'Halk Divanı' diye düşünmüştüm. (...) Kitaptaki 'Naat'ta da, öbürlerinde de 'Münacaat'ta da seslenilen özne halk'tır.*"[875] sözleriyle yanlış bulduğunu belirtir. Bir başka konuşmasında da bu kitabı yazmaktaki asıl amacının, geçmişte mutlu azınlığın kullandığı bu aracı, halk adına ve halk yararına kullanmak

[871] A. Turgut, "Gene Halk Şiiri", *Pazar Postası*, S.28, 13 Temmuz 1958.
[872] A. Turgut, "Gene Halk Şiiri", *Pazar Postası*, S.28, 13 Temmuz 1958.
[873] Turgut Uyar, *Sonsuz ve Öbürü*, Broy Yay., İstanbul, 1985, s. 25.
[874] Uyar, *a.g.e.*, s. 114.
[875] Uyar, "Turgut Uyar İle Şiirden Hayata", *a.g.e.*, s. 98.

olduğunu söyler[876]. Kuşkusuz bu yanıtlarda biraz da dönemin egemen siyasal görüşünün etkisiyle Turgut Uyar, eskiye özlem ve geleneğe dönme suçlamalarına karşı kendini korumakta gibidir. Aslında yaptığı elbette eskiye özlem ya da geleneğe dönme değildir; çükü şair, dünya görüşü itibariyle de Osmanlıya özlem duyamaz; eskiye dönmeyi savunmaz; ancak biçimsel açıdan da olsa Divan şiirinden yararlanması, onun kopan gelenekle bağ kurma çabalarını yansıtır. Şairin bu denemeleri, Tanzimat'tan beri süre gelen ve yanlış olan gelenek karşıtı, geleneği bütünüyle inkâr eden bir anlayışa karşı çıkmak değilse nedir? Bu bakımdan Uyar'ın kendisine yöneltilen, "*Gelenekle bağ kurma ve günümüze koşut biçimde uyarlama bir hesaplaşma mı? gelenekle hesaplaşmak için mi Divan'ı yazdınız?*" sorusuna verdiği şu yanıt bile gelenek karşısında yıllardır sürdürülen yıkıcı tavra tepkiyi dile getirmekte değil midir:

"- *Söylediğimiz bu çabayı bir hesaplaşma olarak düşünmüyorum ben. Çok gecikmiş bir bilinçlenme... Kurulmasına çalışılan da bir parelellik değil, bir kendini bulma, kendini bir konuma yerleştirme çabası. Tanzimat'la girdiğimiz büyük aldanış, şimdi buluyor tepkisini bana kalırsa.*"[877]

Uyar, Divan şiiri yanında Halk şiirinden de yararlanmayı denemiştir; ancak yazılarında belirttiği gibi, Halk şiirinin kişiselleşmeye fırsat vermeyen ortaklığı, anonimliği ve değişmez kalıpları; onu bu şiirden yararlanmaktan alıkoymuştur. Şairin şu sözleri, Halk şiirinden yararlanma çabalarını ve bu çabaların niçin sonuçsuz kaldığını da özetlemektedir:

"*Halk şiirinden de yararlandım zaman zaman. Ama o şiirin kalıpları daha katı. Hece vezni, sesi, birtakım usta şairlerce kişiselleştirilmiş. Bir Dadaloğlu, bir Köroğlu, bir Karacaoğlan sesi olmuş*

[876] "Turgut Uyar'la Bir Konuşma" (Konuşan: Naci Çelik), *Yeni Dergi*, S. 68, Mayıs 1970.

[877] "Turgut Uyar'la Bir Konuşma" (Konuşan: Naci Çelik), *Yeni Dergi*, S. 68, Mayıs 1970.

nerdeyse, yeni imgeler kurmak çok güç."[878],"*Örneğin halk şiirinden yararlanmayı da düşündüm. Ama halk şiirinin kalıpları o kadar baskındı, o kadar kemikleşmişti ki, dışına taşmanın pek olanağı yoktu. Sonunda ister istemez kişiliğiniz siliniyor, o oluyordunuz.*"[879]

Sonuç olarak Turgut Uyar, gelenekle bağ kurma çabası ve en azından biçimsel açıdan da olsa bunu şiirlerinde uygulamaya dökmesi bakımından İkinci Yeni içinde Sezai Karakoç'tan sonra Cemal Süreya ile beraber, geleneğe en yakın duran şairdir. İlhan Berk'te gelenek, yalnızca bir ilgi ve sevgi düzeyinde kalmış; ancak yeterince tanınmamıştır. Uyar ise, ilgi gösterme ve tanıma bakımından Berk'ten ileridedir. Yalnızca *Divan* adlı kitabı bunu kanıtlamaya yeter. Ancak bunun yine de yeterli olduğu söylenemez. Bununla beraber, yalnızca bu ilgi bile gelenek karşısında Tanzimat'tan Cumhuriyet'e değin süren egemen anlayışın kırıldığını göstermesi bakımından dikkati çekicidir.

Edip Cansever, diğer İkinci Yeni şairleri denli şiir ve gelenek konusu üzerinde durmuş bir şairdir. O, her şeyden önce bir şairin kendi tarihini, kültürünü, yaşadığı toplumun koşullarını bilmesi ve bunların çeşitli dönemlerde yazılan şiirlere nasıl yansıdığını, dilin nasıl işlendiğini izlemesi gerektiği düşüncesindedir[880]. Kısacası, şair içinde yaşadığı topluma, onun kültürüne, tarihine ve şiir geleneğine sırtını dönemez. Böylesi, öykünmeci, aktarmacı şairlere, "*Kendi şiir geleneğini yadsıyan bir ozanın, ozanlığı nasıl ve nereden edindiğini kestiremem. Bu gibi kimseler geniş bir ün de yapmış olsalar, önemi yok, bence bulguya (icat), aktarmaya dayanan bütün ünler gibi geçicidir bu da. Şiirleriyse genel çizgide bir şiir ortamının dışında kalan cansız, renksiz şiirler olmalıdır diyeceğim.*"[881] sözleriyle tepki göstererek, geleneğinden kopuk şiirin ka-

[878] Turgut Uyar, "Turgut Uyar İle Şiirden Hayata", *Sonsuz ve Öbürü*, Broy Yay., İstanbul, 1985, s. 98.

[879] Uyar, "Tavrım Bilinçli Biçimde Taraf Tutan Gözlemci Tavrıdır", *a.g.e.*, s. 114.

[880] Edip Cansever, "Cansever'in İşi Gücü" (Konuşan: Metin Eloğlu), *Gül Dönüyor Avucumda*, Adam Yay., İstanbul, 2000, s. 81.

[881] Cansever, "Cansever'in İşi Gücü" (Konuşan: Metin Eloğlu), *a.g.e.*, s. 81.

lıcı olamayacağını ileri sürer. Geleneğin yadsınamaz bir gerçek olduğu düşüncesini ana bir ilke olarak benimseyen Cansever, bunu dil dolayımında açıklar. Ona göre dil, geleneği taşıyan ve sürdüren bir işleve sahiptir. Şiir de temelde bir dil ürünüdür ve doğallıkla geleneği içerir, taşır veya yansıtır. Bu nedenle şiir, kaçınılmaz biçimde gelenekle bağlarını sürdürür:

"*Evet, bir ulusun karakterini, kimliğini gösteren en önemli öğe, o ulusun dilidir. Şiirse her şeyden önce bir dil işi, dile dayalı bir olgu. Bu bakımdan hem sanatların en yereli, hem de bağlı olduğu toplumun duyarlığını, düşünüşünü simgeleyen bir şey.(...) Br toplumun duygusu, duygu biçimleri, ancak o toplumun dilinde, dolayısıyla şiirinde belli edebilir kendini. (...) Şiir geleneğine, dolayısıyla diline, toplumun isterlerine, hatta kendi kendine boş veren bir ozanın, Batılı anlamda bir ozan olmasına aklım yatmıyor.*"[882]

O hâlde bir şair, öncelikle kendi değerlerinden beslenmeli, kendisinden önceki dil, biçim yapı özelliklerinden yararlanarak güçlenmelidir. Cansever'e göre, şiiri şiirden soyutlamak olanaksızdır, geçmişten geleceğe doğru şiir tarihi bir zincirin halkaları gibi birbiriyle sıkı ya da gevşek bağlar kurar, o nedenle "*Yıkıcı bir şiir akımı bile yıktığı değerlerle beslenmek*"[883] zorundadır. Bu bakımdan bir Türk şairi, bırakın dünya şiirini, bir Ahmet Haşim veya Yahya Kemal'i yadsıyarak, onlarla ilgisini keserek gerçek bir şair olamaz[884]. Temel bir ilke olarak, gelenekle bağ kurmanın gerekli olduğunu benimseyen Cansever, kendisi de şiirde daha önceki gelenekten yararlandığını belirtir:

"*Belirli bir geleneğe karşı koymak değil. Benim amacım hiçbir zaman böyle olmadı. Daha önce de söyledim. Daima daha önceki değerlerden yararlandım.*"[885]

---

[882] Cansever, *a.g.e.*, s. 81.

[883] Cansever, "Soyut Somut", *Gül Dönüyor Avucumda*, Adam Yay., İstanbul, 2000 s. 54.

[884] Cansever, *a.g.e.*, s. 54.

[885] Cansever, "Edip Cansever'le Yaşamı Besleyen Ölüm Üstüne", *Gül Dönüyor Avucumda*, Adam Yay., İstanbul, 2000, s. 115.

Temelde gelenekten kopulamayacağını düşünen Cansever, kendi toplumunun gerçeklerine, sanat geleneğine sırt çevirerek aktarmacı bir tutumla Batı'ya öykünmeye de karşıdır. Örneğin o yıllardaki 'aşırı biçimcilik'i salt Batı'ya öykünme diye niteler. Ona göre, Batılı şairler, belli aşamalardan geçip, kendi kültür ve sanatlarını sindirdikten sonra, şiirde ne yapabileceklerini saptarken, bizdeki kimi şairler, onların geçtiği aşamaları bir yana bırakıp, kolay bir yol tutarak, Batı şiirinin sonuçlarını taklit etmektedir. Oysa, "*Bütün bunlara boş verip de, yalnızca onların vardığı sonuçlara bakmak, hatta söz dizimlerine varıncaya dek onlara öykünmeye kalkışmak anlaşılır gibi değil(dir).*"[886]. Cansever'e göre başka dilden bir şiiri, çıktığı ülkenin kültüründen soyutlayarak, kendi gerçeklerimize uydurmak mümkün değildir, bu tür yapıtlar, "*kişilikten; yerellikten yoksun; çevresiyle, toplumuyla bağdaşmaz, melez bir şiir...*"[887]dir.

Bütün bunlar, Cansever'in şiirde kendi toplumsal koşullarımıza uymayan Batı öykünmeciliğine karşı çıktığını göstermektedir. Ancak şair, bu sözleriyle Batı şiirine sırt çevirmeyi önermez; aksine bu şiirden etkilenmelere sıcak bakar, karşı çıktığı etkilenme değil 'öykünme'dir. Bu düşüncesini "*Batı şairlerinden etkilenme olabilir; ama öykünme olmamalıdır.*"[888] tümcesiyle dile getirir. Bu bağlamda aslında gelenek derken yalnızca 'ulusal gelenek'i kasdetmez Cansever. Kuşkusuz 'ulusal gelenek'e öncelik verir; ancak şiirimizin yararlanabileceği bir kaynak olarak 'evrensel şiir geleneği'ne de işaret eder. Şairin bu konudaki düşüncelerini şu satırlarda bulmak mümkündür:

"*Evet, şiir dile bağlı bir olgudur dedik, dedik ama; başka uygarlıkların temel kültüründen, onların bu kültüre verdikleri biçimlerden yararlanmamış bir ozan da tasarlanamaz.*"[889]

---

[886] Cansever, "Cansever'in İşi Gücü" (Konuşan: Metin Eloğlu), *a.g.e.*, s. 83.

[887] Cansever, *a.g.e.*, s. 83.

[888] Edip Cansever, "Edip Cansever'in Antikacı Dükkânında" (Konuşan:Fethi Naci), *Dost*, S. 31, Nisan 1960.

[889] Cansever, "Cansever'in İşi Gücü" (Konuşan: Metin Eloğlu), *Gül Dönüyor Avucumda*, Adam Yay., İstanbul, 2000, s. 82.

Ona göre şiirde toplumlararası alışverişler olabilir ve bu, tekdüze bir edebiyat da yaratmaz. Şiirsel öz, belli bir değişimden geçtikten sonra başka bir ulusun şiirini etkileyebilir. Üstelik bu, bir kozmopolitliğe de neden olmaz[890].

Geleneği ilkesel açıdan benimseyen Cansever, ulusal şiir geleneğimiz hakkında ne düşünmektedir? Geleneği ne ölçüde tanımakta ya da ondan ne ölçüde yararlanmaktadır? Son olarak bu sorulara yanıt bulmaya çalışalım. Cansever, Türk şiir geleneği dendiğinde, geleneğin iki kolu olan Divan ve Halk şiirini ele alır. Gerek Divan, gerekse Halk şiiri hakkında bilgileri hem yüzeysel, hem de olumsuzdur. Ona göre, Divan şiiri 'biçimci, şairleri 'belli bir dünya görüşünden, özel bir düşünce ve duygu biçiminden yoksun' ve 'mazmunlara düşkün'dür[891]. Kuşkusuz şimdiki bilgilerimize göre, bu yargıların hepsi su götürür. Amacımız, Cansever'i eleştirmek ya da Divan şiirini savunmak olmamakla beraber, kısaca belirtelim ki, Divan şiiri salt 'biçimci' değil; hem biçimci hem özcüdür, Divan şairinin –din dışı şiirler hariç- temelde tasavvufa dayanan bir dünya görüşü, özel bir düşünce ve duygu tarzı vardır; Şeyh Galip kendine özgü, Fuzulî kendine özgü, Nedim kendine özgüdür. Bu şiirin ortak bir mazmunlar dünyası vardır doğrudur; ancak Divan şairi gerçekte yalnızca mazmun peşinde değil, bu mazmunlarla 'imgeler denizi'nden 'mana incileri' çıkarmak amacındadır[892].

Cansever'in Halk şiiri hakkındaki düşünceleri de yüzeysel ve tartışılabilir. Ona göre, "*halk şiirinin, halkın diline daha bir yaklaşık olmaktan başka bir niteliği ya da ayrıcalığı yoktur.*"[893], halk şiiri sanıldığı kadar yaşama bağlı değildir; hatta halk şairleri de bü-

---

[890] Cansever, "Cansever'in İşi Gücü" (Konuşan: Metin Eloğlu), *Gül Dönüyor Avucumda*, Adam Yay., İstanbul, 2000, s. 82.

[891] Cansever, *a.g.e.*, s. 84.

[892] Bu konuda Mahmut Erol Kılıç'ın *Sufî ve Şiir* (İnsan Yay., İstanbul, 2004) adlı yapıtında ayrıntılı bilgi bulunmakta ve Divan şiirinin tasavvufa dayalı poetikası örneklerle gösterilmektedir.

[893] Cansever, "Cansever'in İşi Gücü" (Konuşan: Metin Eloğlu), *Gül Dönüyor Avucumda*, Adam Yay., İstanbul, 2000, s. 84.

yük ölçüde Divan şairlerinin etkisi altında kalmışlardır. Ayrıca Cansever, halk şairlerinin 'kendilerine özgü' olmaktan çok kolektif bir şiir yaptıklarını da ileri sürmektedir. Bununla beraber şair, Cemal Süreya'nın "Folklor Şiire Düşman"[894] başlıklı yazısında ileri sürdüğü "*Halk deyimlerinin havası şiirin kanat çırpmasına imkân vermeyecek kadar dar bir havadır.*"[895] savına karşılık, şiirin folklordan aşılanmasında korkulacak bir yön olmadığını savunur; hatta halk ağzını, halk deyimlerini yenileyerek şiire yeni alanlar hazırlanabileceğini belirtir[896]. Ayrıca bir başka söyleşisinde, "*Ayrıca halk şiirinden, folklor denemelerinden, konuşma dilinden kulağa hoş gelen her türlü kelime ve sözden faydalanıyorum.*"[897] der.

Bütün bunlardan aslında şu sonuç çıkmakta: Edip Cansever, ne Divan şiirini, ne de Halk şiirimizi derinlemesine tanımaktadır. Nitekim kendisi çok açık olmasa da bir soruşturmaya verdiği yanıtta bunu itiraf eder:

"*Ben kendi adıma Divan Şiirine yaşamımda ve şiirlerimde yakın bir ilgi duyduğumu söyleyemem.*"[898]

İlgi duymama nedenlerini de kendince Divan şiirinin 'yapay, durağan, gerçek yaşamdan uzak' vb. diye sıralar. Ancak ilgisizliğin gerçek nedenli kanımızca bu şiiri yeterince tanımamaktır. İlkesel anlamda gelenekten kopulamayacağını savunan şair, Türk şiirinin iki zengin geleneği karşısında yüzeysel ve yanlış bilgilere sahiptir. Doğrusu şiirlerine bakıldığında da bu şiir geleneklerimizle bir bağ kurmaya çalıştığı söylenemez. Cansever'in şiirleri için bir gelenek aranacaksa –ilk dönem şiirleri açısından-, bu, Garip şiiri olabilir. Bununla beraber yazı ve söyleşilerinde de belirttiği gibi, onun için şiirde 'kişilik' ve 'özgünlük' çok önemlidir. Bu değerlere verdiği

[894] Cemal Süreya, "Folklor Şiire Düşman", *Toplu Yazılar I*, YKY, İstanbul, 2000, s.192.
[895] Süreya, *a.g.e.*, s. 192.
[896] Edip Cansever, "Edip Cansever'le Konuştum" (Konuşan: Erdal Öz), *Gül Dönüyor Avucumda*, Adam Yay., İstanbul, 2000, s. 70.
[897] Cansever, "Edip Cansever'le Bir Konuşma", *Yeditepe*, S. 59, 15 Nisan 1954.
[898] Cansever, "Günümüzde, Şiir Yaratışında Divan Şiirinden Yararlanılabilir mi?", *Gösteri*, S. 17, Nisan 1982.

önem göz önünde bulundurulduğunda, onu gelenek zincirine eklemek zordur. Şair, kuramsal yazılarında gelenekten kopmanın olanaksızlığını savunsa da, geleneği tanımak için özel bir çaba göstermez. Çünkü, kanımızca İkinci Yeni şairleri içinde, Divan ve Halk şiiri geleneğimize karşı en ilgisiz şair Edip Cansever'dir. Başta da söylediğimiz gibi, bunun en önemli nedenlerinden biri, şiir geleneğimizi yeterince tanımamasıdır. Ancak onu ve kuşakdaşı şairleri bu konuda suçlamak da doğru değildir. Çünkü Edip Cansever ve kuşakdaşı şairler, Divan şiirini tanıyabilecek, özümseyebilecek olanak ve araçlardan yoksundur. Bu şiiri tanımadaki en büyük engel de, aradaki 'dil uçurumu'dur. Bunu İlhan Berk, açıkça "*Bir Fransız Villon'dan, bir İngiliz Chaucer'den, bir Alman Goethe'den yararlanırken, biz aynı biçimde eski şiirimizden yararlanamayız. Biz hâlâ elimizdeki gereci (dili) yoğurmakla, onu kurmakla cebelleşiyoruz.*"[899] sözleriyle itiraf etmiştir. Dilde haklı olarak büyük bir devrim yapan bir ulusun şairlerinden, anlayamadıkları bir şiiri tanımalarını beklemek elbette büyük bir insafsızlıktır.

Cemal Süreya, deneme, söyleşi ve günlüklerinde gelenek konusuna oldukça geniş yer ayırmıştır. Şair, bir yazısında her sanat yapıtının doğal olarak gelenek bağı taşıdığını söyler. Ancak gelenek bağı taşımakla, geleneği sürdürmek arasına kalın bir çizgi çeker. Bu iki durum arasında önemli bir fark bulur. İlkinde kendindenlik ve edilgenlik, ikincisinde ise bilinçli bir biçimde geleneğe sarılma ve onu sürdürme isteği vardır. Gelenek bağı kurmak, geleneği sürdürmek demek değildir. Geleneği sürdürmek, bir bakıma onun için 'gelenekçilik'tir[900]. Cemal Süreya'ya göre "*Bütün sanatlarda olduğu gibi şiirde de her gerçek yaratışın diriliği, tutarlığı, sağlam bir geleneğin varlığına bağlıdır.*"[901]. O hâlde güçlü sanat yapıtları Süreya'ya göre sağlam bir gelenek içinden çıkar.

[899] İlhan Berk, *Kanatlı At*, YKY, İstanbul, 1994, s. 42.
[900] Cemal Süreya, *Toplu Yazılar 1*, YKY, İstanbul, 2000, s. 72.
[901] Süreya, *a.g.e.*, s. 318.

Cemal Süreya, genel anlamda şiir-gelenek ilişkisini bu biçimde değerlendirdikten sonra, Türk şiirinin gelişimini gelenek açısından değerlendirir. Ona göre, Tanzimat'tan sonra Türk şiirinin büyük ölçüde Batı şiirinin etkisinde kaldığı doğrudur; ancak geleneğin dipteki zengin tortusu her dönemde varlığını duyurmuş, Türk şiiri bütünüyle geleneğinden kopmamıştır. Şair, Türk şiir geleneğinin köklülüğünü ve gücünü de vurguladığı şu satırlarında bu düşüncesini şöyle ifade eder:

"Tanzimat'tan bu yana şiirimizin Batı şiirine gereğinden fazla koşullandığı söylenir. Doğrudur bu. Ancak, öyle sanıyorum ki, şiirimizde dipteki zengin tortu, büyük birikim, varlığı ve ağırlığını her zaman duyurmuştur. (...) Bugün Türkiye'de öykünme dönemi bitmiştir. Üretici bir şiirdir bizim şiirimiz."[902]

Türk şiirinde gelenekten kopuş, her ne denli Tanzimatla başlamışsa da, kopuş sürecinin hızlanması Orhan Veli kuşağı ile başlar. Ancak onları bir sonraki kuşaktan ayıran en önemli fark, karşı oldukları geleneğin, hâlâ sürmekte oluşuydu; yani ortada çattıkları, yıkmaya çalıştıkları gelenek vardı[903]. Süreya, bu nedenle asıl kopuşun kendi kuşağıyla başladığını ileri sürer. Çünkü o dönemde artık birtakım toplumsal/kültürel değişmelerin de etkisiyle gelenek diye bir şey de kalmamıştır. Şair, aşağıdaki satırlarda kendi kuşağının 'geleneksizlik'ini ve geleneksizliğin nedenlerini şöyle anlatır:

"Asıl kopuş bizim kuşakla başlamıştır. Bizim kuşakla şair, eski geleneğinden bütün bütüne sıyrılmakla kalmamış, aynı zamanda dil devriminin girdiği hızlı evre içinde yerleşik dil değerlerini de yitirmiş ya da onlardan vazgeçmek zorunluluğunu duymuştur. Geleneksizlik bu dönemde öyle bir sınır duruma gelmiştir ki, her şiirin geleneği neredeyse hemen biraz önce yazılmış başka bir şiir dilinin değerlerinden ibaret olmuştur. Bunu Dada hareketindeki gelenek karşıtlığıyla karşılaştırmak yanlış olacak. Dada bir geleneğe karşı

[902] Süreya, *Güvercin Curnatası*, YKY, İstanbul, 2002, s. 45.
[903] Süreya, *Uzat Saçlarını Frigya*, Yön Yay., İstanbul, 1992, s. 226.

şiirin açtığı yaylım ateştir. Oysa bizim şiirimiz geleneğe dayanmak da isteseydi türlü nedenlerle onun parmaklarının arasından kayıp gittiğini görecekti."[904]

Bu satırlar, -özellikle de "*Oysa bizim şiirimiz geleneğe dayanmak da isteseydi türlü nedenlerle onun parmaklarının arasından kayıp gittiğini görecekti.*" tümcesi- hem Süreya'nın hem de İkinci Yeni kuşağının, isteseler de gelenekle temas kuramayacaklarını ve bu durumun daha çok da şiir dışı nedenlerden kaynaklandığını göstermesi bakımından oldukça dikkate değerdir. Bu tümceler, örneğin bir İlhan Berk'in, Cemal Süreya'nın; hatta Turgut Uyar'ın geleneğe ilgi ya da sevgi duymalarına karşın, bu zengin tortuyu neden yeterince tanıyamadıklarını açıklaması bakımından önemlidir. Bu kuşaktaki kimi şairlerin, Divan ve Halk şiirine ilişkin kimi yargılarının neden yanlış olduğu da ancak bu satırlar okunduğunda anlaşılabilir. Süreya, kendi kuşağıyla gelenek arasındaki kopukluğu ya da trajediyi bir başka açıdan da saptar. Ona göre, 1950-1970 arasında yazan şairler gelenek karşıtı tutumu sürdürmüşlerdir; ama ne garip ki, ortada artık karşı çıktıkları gelenek de yoktur[905].

Süreya, "Sevil Berberi" başlıklı yazısında 'gelenekçiler'i kimi yanlışlarından ötürü eleştiri yağmuruna tutar. Süreya'ya göre eski şiiri sürdürmek isteyenler, eleştirmenlerin çoğunun yeni şiiri desteklemesi, dil devriminin eski sözcüklerin kullanım ve çağrışım değerini silmesi vb. nedenlerle güçsüz kalmışlardır; ancak onların güçsüzlüklerinde bunların yanında kendi tutumlarının da büyük payı vardır. Bu çerçevede Süreya'nın gelenekçilere yönelttiği başlıca eleştiriler özetle şunlardır:

Gelenekçiler, geleneğin yalnızca ölü yönlerini kullanmakta; donmuş sözcükler, kullanıla kullanıla pötsümüş benzetmelerle, görüntü değerini yitirmiş 'lâf dizileri'yle şiirlerini kurtarmak istemektedirler. Üstelik bunu da Orhan Velilerle gelen yeni şiirin olanaklarıyla yapmaya kalkışmaktadırlar. Oysa bu yanlış bir yoldur.

---

[904] Süreya, *Toplu Yazılar I*, YKY, İstanbul, 2000, s. 319.
[905] Süreya, *Uzat Saçlarını Frigya*, Yön Yay., İstanbul, 1992, s. 227.

Bunlar, son yirmi beş yıllık şiir serüvenimize şiyasal bir tavırla yaklaşıyorlar. Yeni şiiri, sanatsal kaygılarla değil, ideolojik plânda yadsıyorlar.

Şiir üstüne yeterince kafa yormuyorlar. Süreya'ya göre şiir üstüne kafa yormak, " *o sanatın ulaştığı son ucu eski, yeni bütün serüvenlerin içinde algılamak, tartışmak demektir.*"[906].

Kendi şiirlerini kurmakla uğraşacakları yerde, yeniliğe karşı çıkarak geleneği sürdüreceklerini sanmaktadırlar.

Şiirimizdeki yeniliği sürekli Batı etkisine bağlamaktadırlar. Oysa şiirimizdeki tüm değişimleri Batı etkisine de bağlamak yanlıştır.

Bütün bu eleştirilerden sonra Süreya, gelenekçilerin tutması gereken yolun ne olduğunu ressam Rouault'un şu sözleriyle gösterir:

"*Geçmiş ustaları ancak onlardan başka türlü olmakla, onlarınkine benzemeyen bir yapıt yaratmakla sevebiliriz.*"[907]

Cemal Süreya, kimi yazı ve söyleşilerinde ise, geleneğin iki zengin kolu olan Divan ve Halk şiiri hakkında değerlendirmelerde bulunur. Bu yazı, günlük ve söyleşilere bakıldığında, "*Şu şiir, bu şiir diye ayırmayalım, Osmanlıda da büyüktü şiire açılan pencere. Daha bile.*"[908] sözlerinden de anlaşılacağı üzere, Divan şiirinden genelde övgüyle söz ettiği göze çarpar. Şu satırlar bu bakışa örnektir:

"*Divan şiiri imparatorluğun şiiridir. İmparatorluğun yarattığı bir çeşit gurur duygusunu geliştirir. (...) şair kurulu düzenden memnundur. Kurulu evren düzeninden, kurulu hayat düzeninden, kurulu imparatorluk düzeninden. (...) Görkemli bir gramerdir Divan şiiri... (...) Bir minyatür sanatıdır. Bir dokuma sanatı. Biçimlerin mimarî anlamda oranlarını arar.*"[909]

Kuşağının genelde olumsuz tavrına ve ilgisizliğine karşın Süreya'nın Divan şiirine karşı takındığı bu olumlu tavır, elbette dikkat çekicidir. Şair, bu olumlu tavrına koşut biçimde şiirinde de "*Bizim*

[906] Cemal Süreya, *Toplu Yazılar I*, YKY, İstanbul, 2000, s. 73-74.
[907] Süreya, *a.g.e.*, s. 72-73.
[908] Süreya, *Günler*, YKY, İstanbul, 1996, s. 214.
[909] Süreya, *Güvercin Curnatası*, YKY, İstanbul, 2002, s. 61.

kuşak içinde bir iki arkadaş ile birlikte şöyle bir özelliğim var. Eski edebiyatımızın sürekli bir okuru olma niteliğim hiçbir zaman yitmedi. Eski edebiyatımızın bendeki izleri, çağdaş edebiyatımızın ve dünya edebiyatının izleriyle hep bir arada yaşadı."[910], "*... benim ayırıcı bir özelliğim de hem Doğu edebiyatının, hem Batı edebiyatının değerleriyle beslenmiş olmamdır.*"[911] sözleriyle de belirttiği gibi geleneğe yönelmeyi ihmal etmemiştir. Bir söyleşide kurduğu imgelerin hem çağdaş duyarlığa uygun olmasını, hem de eski şiirimizdeki örneklerle çağrışım bağı kurmasını arzuladığını[912] söylemesi, onun geleneğe ilgisini gösterir. Kendisi, *Beni Öp Sonra Doğur Beni* adlı yapıtında Şeyh Galip, Yunus Emre ve Pir Sultan Abdal'ı yokladığını belirtir[913]. Şeyh Galip'i modern şiiri müjdeleyen bir şair olarak görür[914].

Cemal Süreya, gelenek bağlamında Halk şiiri konusuna da değinir. "Folklor Şiire Düşman"[915] başlıklı yazısı döneminde ve sonrasında pek çok tartışmanın çıkmasına yol açmıştır. Şair, başta bu yazısı ve çeşitli söyleşilerinde folklorun çağdaş şiire kaynak olamayacağını ileri sürer. Aslında bu sav, İkinci Meşrutiyet'ten Cumhuriyet'in ilk dönemine değin Türk şiirinde derin izler bırakan Ulusçu/hececi şiire bir karşı çıkış olarak da değerlendirilebilir. Bilindiği gibi, Türk şiiri özellikle İkinci Meşrutiyet'ten sonra egemen politikaya koşut biçimde Divan şiirinin karşısına Halk şiirini çıkarmış, halkın dilini, Halk şiirinin ölçüsünü ve halka seslenmeyi şiirin asıl amaçlarından saymıştır. Bu düşüncenin poetikasını manzum biçimde, örneğin Faruk Nafiz Çamlıbel'in "Sanat" adlı şiirinde bulmak olasıdır. Gerçi ne denli dönüştürebildiği tartışılırsa da, Garip de dahil Cumhuriyet dönemi Türk şiiri, farklı ölçülerde de olsa folkloru kendine bir kaynak olarak görmüştür. Ancak İkinci Yenicilerle,

[910] Süreya, *a.g.e.*, s. 127.
[911] Süreya, *a.g.e.*, s. 205.
[912] Süreya, *a.g.e.*, s. 46.
[913] Süreya, *Güvercin Curnatası*, YKY, İstanbul, 2002, s. 65.
[914] Süreya, *a.g.e.*, s. 209.
[915] Süreya, *Toplu Yazılar I*, YKY, İstanbul, 2000, s. 192.

folklorun şiirin kaynağı olmaktan çıktığı gözlenmektedir. Cemal Süreya'nın söz konusu yazıları da bunun bir işareti sayılabilir.

Şair, "*Çağdaş şiir nerelere gitti, oysa bizde hâlâ folklor gibi sığ, derinliksiz bir plânda hareket etmek çabasında olan sanatçılar, şairler var....*"[916] sözüyle, çağdaş şiirde folklordan hareket edilmeyeceğini açıkça ifade eder. Ona göre folklordan hareket eden, yaşayan ortak dilden sapıp Halk şiirinin diline, söz değerlerine dadanan bu şairler, "*kısır bir yolda*"[917]dır; çünkü dadandıkları dil, kendi dilleri değil, hazır bir dildir[918]. Cemal Süreya bir başka yerde de açıkça folklorda, şiirin bugünkü entelektüel niteliğini taşıyacak yeti bulunmadığını[919] ileri sürer.

Süreya, folklorun çağdaş şiire kaynaklık edemeyeceğine neden olarak, ondaki sözcük ve deyimlerin kalıplaşmasını, donmalarını, uyandıracakları çağrışımların değişmezliğini gösterir. Kuşkusuz modern şairin en önemli niteliği, sözcükleri, deyimleri, imge ve simgeleri kendinin kılmasıdır. Oysa Halk şiirinde sözcük, deyim, imge ve simgeler öylesine kalıplaşmıştır, öylesine donmuştur ki, kendilerini asla başka bir şaire teslim etmezler. Bu ise, halk sözcükleri ve deyimlerinin kalıp veya bloklar hâlinde yeni şiire taşınması; dolayısıyla çağdaş şiirin en önemli niteliği olan kişiselliğin, yaratıcılığın silinmesi anlamına gelir[920]. O hâlde folklordan kaçınmak için önemli bir neden de kişiliktir. Şair, folklorun kişilik kazanmaya hiç uygun olmadığını, "*Diyeceğim, kişilik bugün şiirde önemli bir yer tutuyor. Folklordaysa daha çok anonim kalıplar var. Bu kalıplar kişilik kazanmaya hiç uygun değil.*"[921] sözleriyle belirtir. Çağdaş şiirin sözcüklere dayandığı savının tartışıldığı, sözcüklerin bile yerlerinden oynatıldığı bir dönemde, Cemal Süreya'nın, Halk şiirine ait hazır sözcük ve deyimleri kullanmaya karşı çıkması tabii ki doğaldır. Ek bilgi olarak

916 Süreya, *Güvercin Curnatası*, YKY, İstanbul, 2002, s. 15.
917 Süreya, *Toplu Yazılar1*, YKY, İstanbul, 2000, s. 192.
918 Süreya, *a.g.e.*, s. 321.
919 Süreya, *a.g.e.*, s. 192.
920 Süreya, *a.g.e.*, s. 192.
921 Süreya, *a.g.e.*, s. 193.

anımsatalım ki, şair, folklorun şiire kaynaklık edemeyeceğini savunurken, halk deyimlerini, folklor öğelerini, olduğu gibi büyük bloklar hâlinde yerleştiren Oktay Rifat'ı hedef almıştır[922].

Bütün bunlardan Cemal Süreya'nın şiirde folklora tümüyle karşı çıktığı anlaşılabilir; oysa şair halk kaynaklarının şiiri besleyebileceği düşüncesindedir. Ancak sorun bu kaynakların şiiri nasıl besleyebileceği sorunudur. Cemal Süreya'nın buna yanıtı açıktır:

"*Halk kaynakları şiiri besleyecektir elbet. Ama onda eriyerek, özümlenerek, yakıt hâlinde.*"[923]

Bunlardan sonra Cemal Süreya gelenek karşısında nasıl bir tavır takınmıştır diye sorulursa, ilkin geleneği yadsımadığı; hatta ilgi duyduğu, kendince şiirinde yararlanmaya çalıştığı söylenebilir. Ancak Süreya'nın asıl amacı elbette geleneği sürdürmek değildir; çünkü kendisinin de belirttiği gibi, öncelikle geleneği sürdürecek yeterli birikim ve bilgiden yoksundur; Fuzulî'nin *Beng ü Bâde*'sini sözlüksüz okuyamaz[924]; ama en önemlisi geleneği sürdürmek gibi bir niyeti yoktur.

Ece Ayhan, yazı ve söyleşilerinde Türk şiir geleneğinden hiç söz etmeyen tek İkinci Yeni şairidir denilebilir. Çoğu eleştirmence Türk şiir geleneğinden gelmediği, öncülsüz ve ardılsız olduğu ileri sürülen Ayhan'ın, bu niteliğinden dolayı gelenekten söz etmemesi doğal görülmelidir. Şiirlerindeki sözcüklerin dahi önceki şiirden izler taşımasını istemeyen şair, muhtemel ki bu tavrıyla gelenekle bağ kurmak dahi istemez. Ancak bir söyleşide "*Burjuva sanatı olarak bizim klasik şiirimizden faydalanılabilir mi?*" sorusuna verdiği şu yanıt, tek başına şairin bu konudaki görüşlerini saptamamıza yeterli değilse de, en azından bir görüş olarak önemli sayılabilir:

"*Elbette. Bizdeki son uygulanışlarında Turgut Uyar'ın bir yeri oldu. Attila İlhan öteden beri başaramıyor; yalnızca eski sözcükler-*

[922] Süreya, *a.g.e.*, s. 89.
[923] Süreya, *a.g.e.*, s. 322.
[924] Cevat Akkanat, *Gelenek ve İkinci Yeni Şiiri*, TC Kültür Bakanlığı Yay., Ankara, 2002, s. 134.

de takılıp kalıyor. Hem hayatında yok, hem dünya görüşünde. Şiirsel düzeyde de yaklaşamıyor bence."[925]

En azından bu satırlardan yola çıkarak Ece Ayhan'ın gelenekten yararlanmaya sıcak baktığı söylenebilir.

Sezai Karakoç, gelenek konusunda yalnızca İkinci Yeni'nin değil, çağdaş şiirimizin de en duyarlı şairlerinden biridir. Dünya görüşüyle İslâm'a bağlı olan ve bu görüşe uygun biçimde İslâm uygarlığının her plânda yeniden dirilişini savunan Karakoç, aynı görüş doğrultusunda bu uygarlığın oluşturduğu sanat geleneğinin de yeniden canlandırılması geektiği düşüncesindedir.

Ona göre İslâm uygarlığı, Peygamberimizden başlayarak şairlere büyük değer vermiş, böylece dinin çevresinde, din kaynaklı büyük bir ortak şiir geleneği meydana gelmeye başlamıştır. Şair, savunduğu ve yeniden canlandırılmasını amaçladığı şiir geleneğini, İslâm'ın doğuş çağlarına dek götürür. Bu görüşünü, "*Peygamberin şairleri vardı. Hz. Ali de büyük bir şairdi. Sahabeden nicelerinin şiiri vardı. (...) Daha sonraları şiir, öylesine serpilme göstermiştir ki, Dünya şiir tarihinde, belki de kıyamete kadar ismi unutulmayacak şairler gelmiştir: Maarrîler, Mütenebbîler, Ebu Nüvaslar, Faridler, Busirîler, Harîriler, Endülüs Devri şairleri, Peygamber çağı şairleriyle, (...) büyük bir şiiri, arap şiirini anıtların zengin sergisiyle ortaya koymuşlardır. İslâm uygarlığının şiir ve sanat alanıdır bu.*"[926] tümceleriyle belirtir. Bundan sonra Acemler ve ardından Türkler, bu zengin şiir geleneğini kendi dillerinde daha da ileri götürmüşlerdir. Ancak "*...her alanda olduğu gibi şiir ve sanat alanında da düşüş olmuş, İslâm şiiri, Batıyla hesaplaşma bunalımını yaşamaya başlamıştır. Şu ana kadar, bu hesaplaşma, bir taklit havası içinde sürmekte(dir).*"[927]. Karakoç'a göre edebiyatımızın gelenekten kopuşu Tanzimat'la başlamıştır. Şair, bunu şöyle dile getirir:

[925] Ece Ayhan, *Yalnız Kardeşçe*, Evrim Sanat Yay., İstanbul, 1984, s. 97.
[926] Sezai Karakoç, "Şair", *Edebiyat Yazıları I*, Diriliş Yay., İstanbul, 1988, s. 42-43.
[927] Karakoç, *a.g.e.*, s.43.

"Tanzimattan bu yana, şiirimizin tamamen Avrupaya dönüşü büyük şiir geleneğimizi yıkmış, bugünün kısır ve verimsiz çaptan düşmüş şiirine yol vermiştir."[928]

Yukarıdaki tümcelerden de anlaşıldığı gibi şair, geleneği İslâm'ın doğuş çağına ve Arap, Acem ve Türkler başta olmak üzere tüm İslâm coğrafyasına mal etmektedir. Karakoç, geleneğin asıl pınarının din olduğunu, bizim şiir geleneğimizin de din ve tasavvuftan beslendiğini şu sözleriyle açıklar:

"Tasavvuf ve şiir iç içedir geçmiş hayatımız ve edebiyatımızda. Tekkeler, Mevlevîhaneler, dergâhlar, şiir tapınaklarıdır aynı zamanda."[929]

O, din temeline dayalı bu geleneğin Tanzimat'tan sonra bir çöküş içinde olduğunu görmekle bereber, yeniden canlanacağını umut eder; *"Günümüzde ise, İslâm Uygarlığı, düşüncesi ve sanatıyla, şiiriyle en geniş anlamda dirilişini yapmak için, ilk bilinç filizlerini göğertmiş ve yeşertmeye başlamıştır."*[930] tümcesi, bu umudun ve aynı zamanda şairin gelenekle ilgili amacının göstergesidir. Aslında Karakoç'un amacı, bu geleneği biraz sonra ele alacağımız ilkeler doğrultusunda canlandırmaktır, şaire yüklediği asıl misyon da geleneği diriltmesidir. Bu bakımdan onun poetikası, tanımladığı 'gelenek' üzerine bina edilmiştir ve diğer İkinci Yeni şairlerinden de temelde dine, metafiziğe dayalı poetikasından dolayı ayrılır.

Karakoç'a göre şair, ilkin gelenekle yüz yüze gelir; şiirle tanışması, şiiri sevmesi gelenek aracılığıyla olur. Bu düşüncesini *"Gelenek, şairi ilkin şiire götürendir. (...) Şairin şiire sempati duyması, sonra da şiirle yoğrulması, geleneğin ona ilk etkisi ve armağanıdır. (...) Gelenek, şairin ilk dünyasıdır."*[931] gibi tümcelerle ifade eder. Karakoç'a göre, şiir aslında bir gelenek içinde doğar, ondan kopuk bir şiir olamaz. Bu, tarihsel bir olgudur:

---

[928] Karakoç, "Türk Şiirine Gerçek Yön", *Yeni İstiklâl*, 25 Kasım 1964.
[929] Karakoç, *Edebiyat Yazıları I*, Diriliş Yay., İstanbul, 1988, s.45.
[930] Karakoç, *a.g.e.*, s.43.
[931] Karakoç, "Şair ve Gelenek", *Edebiyat Yazıları I*, Diriliş Yay., İstanbul, 1988, s. 95.

"Şiiri şartlandıran diğer bir kaynak diğer şiirlerdir. Her şiir kendinden önce yazılmış ve yayınlanmış şiirlerin bir araya gelmesinden, kaynaşmasından doğan, yüzyıllardır yaşayıp giden, insanlık kaldıkça yaşıyacak olan şiir kurumu içinde doğar ve gelişir. Ondan ayrı, ona bağlı olmayan bir varlığı yoktur ve düşünülemez."[932]

Gelenek, bir okul, bir yoldur ve her şair ister istemez bu çetin yola girmek zorundadır; şiirini sınaması, kendini tanıması ve kendine güven duyması için bu kaçınılmazdır. Karakoç bunu, *"Gelenek dünyası, çok boyutlu ve cepheli bir dünya olarak, şairin okuludur. Bu okuldan geçmek zorundadır şair. Aşkla, sevgiyle, çileyle..."*[933] sözleriyle belirtir.

Şairliğe ilk adım, gelenekle karşılaşmadır; ancak ikinci adımda; yani geleneğin çetin yoluna girdiğinde, şairi amansız bir çatışma ve hesaplaşma bekler. Karakoç, gelenek karşısındaki bu ikinci aşamayı, *"Şimdi, ikinci bir adım atması gereklidir. Bu da klasik dönem şairleriyle yarışma dönemidir."*[934] diyerek açıklar. Kuşkusuz bu dönemde, gelenek, büyük birikimiyle şiir yoluna giren şairi, baskı altına almaya çalışır. Bu, etkilenme dönemidir. Şair, kendini tanımak için geleneğin etkisinden çabuk kurtulmalıdır. Nitekim geleneğin etkisinden kurtulmak için büyük bir çabaya girer. İşte bu çabaya Karakoç, *"gelenekle hesaplaşma dönemi"*[935] adını verir. Söz konusu ikinci dönemde kimi şairler hesaplaşmayı, geleneğe başkaldırmaya, onu yadsımaya değin vardırırlar. Oysa bu yanlıştır; yapılması gereken gürültü koparark geçmiştekileri yıkmak değil, yapıt vererek öncekileri eskitmektir. Geleneğin çetin yolunda şair, ancak böyle davranarak kendine bir alan açabilir[936]. Çünkü Karakoç'a göre *"...yenilik, esasta, geleneğe karşı olmak değil, belki onun bırak-*

[932] Karakoç, "Yeni Türk şiirinin Yönü I", *Şiir Sanatı*, S.1, 15 Ocak 1955.
[933] Karakoç, "Şair ve Gelenek", *Edebiyat Yazıları I*, Diriliş Yay., İstanbul, 1988, s. 101.
[934] Karakoç, *a.g.e.*, s. 96.
[935] Karakoç, *a.g.e.*, s. 96.
[936] Karakoç, *a.g.e.*, s. 96.

tığı noktadan başlamak demektir. Bıraktığı noktadan alıp ileri götürmektir şiiri yenilik."[937]. Bu sözler, şairin geleneği yıkma düşüncesine karşı çıktığını; aksine onu, kalan noktadan ileriye götürerek sürdürme amacında olduğunu gösterir.

Şair, gelenekle giriştiği o amansız hesaplaşma dönemini, Behçet Necatigil'in deyişiyle 'hikmet burcu'na girerek kapatır. Bu, şairin eskilerle barışması, uzlaşması; gelenek zincirinde kendine özgü bir halka olarak yerini almasıdır. Şair, eskinin sırrını bulmuş, yeni olmuştur; çünkü yeni olmak 'eski'nin sırrını bulmaktır[938]. Son aşamadaki uzlaşma, şairin geleneğin buyruğu altına girmesi değil, kendini tanıması ve kabul ettirmesi anlamına gelir. Karakoç, bu düşüncesini, "*Gelenek dünyası, yedi gök gibi kat kattır. Şair, orada miracını tamamlayıp yine kendi toprağına dönmelidir.*"[939] sözleriyle ifade eder. Bu tümcedeki, 'kendi toprağına dönme', Karakoç'un, geleneği aynen sürdürmeyi, taklit etmeyi değil, 'kendine özgü'lüğü savunduğunu gösterir. Ancak özgün olmak da köksüzlük ve geleneksizlik demek değildir, "*... tam tersine, çok cepheli, engin bir gelenek temeli üzerinde yeni olabilmek demektir.*"[940].

Karakoç'ta geleneğin nasıl canlandırılacağı ya da sürdürüleceği de önemli bir konudur. Ona göre, geleneğe saygı, eskilerin tanrılaştırılması ve eleştirilmemesi değildir; aksine yeni bir değerlendirme her zaman gereklidir. Geleneği sorgulamak, sağlam bir izleyicinin geldiğine işarettir, olumlu bir göstergedir. Ancak bunda, geleneğe karşı ön yargılı olmamak, düşmanca davranmamak gerekir[941]. O hâlde Karakoç, daha başta şairin geleneği kayıtsız şartsız benimsemesini ve izlemesini doğru bulmaz. Şaire göre, gelenekten yararlanma, geçmiş biçimleri taklit etmek, ya da onların adlarını kullanmak değildir. Bu bakımdan Karakoç, geleneğin sürdürülmesini ve-

[937] Karakoç, *a.g.e.*, s. 96.
[938] Karakoç, *a.g.e.*, s. 97.
[939] Karakoç, *a.g.e.*, s. 100-101.
[940] Karakoç, *a.g.e.*, s. 106.
[941] Karakoç, *Edebiyat Yazıları I*, Diriliş Yay., İstanbul, 1988, s. 99.

ya canlandırılmasını, biçimin ya da mazmunların aynen alınıp kullanılması olarak görmez. Onun "*Asıl gerekli olan, eski şiirimizin ruhunun, algılamasının, şiire bakışının yeniden dirilişiydi. Biçimlerin ve mazmunların aynen alınışı, kullanılışı değil...*"[942] sözleri de yargımızı doğrulamaktadır. Kısacası Karakoç, geleneğin diriltilmesi derken, eski şiirin aynen taklit edilmesini savunmaz; zaten geçmişteki sanat çağının aynısının geri getirilip yaşatılmasının mümkün olmadığını düşünür. Şairin şu sözleri bu bakımdan önemlidir:

"*... geçmişte başlayıp bitmiş bir sanat çağının tıpkısı gelemez, gelemiyecektir. Demek ki 'yeniden doğuş' sanat alanında, geçmiş bir sanat çağının tıpatıpa dirilişi, hortlayışı anlamına gelmiyor.*"[943]

Bu noktada Karakoç, Divan şiirimizi örnek gösterir; onların Arap ve Acem şiirini taklit etmediklerini; aksine hem öncekilerle, hem de kendi aralarında yarıştıklarını, eskiyi yadsımadıklarını; yeniliği, geleneğe bir adım daha attırmak biçiminde algıladıklarını, buna karşın kendi özgünlüklerini de koruduklarını söyler. Bir Baki mazmunu, bir Nedim mazmunu, bir Galip mazmununun varlığı, eskilerin dahi geleneği aynen taklit etmediklerinin en açık işaretidir[944].

Geleneği sürdürmek, onu aynen taklit etmek olmadığına göre, yeni şair gelenekten nasıl yararlanacaktır? Karakoç, bu soruya da yanıt arar. Bunun için şairin her şeyden önce geçmişteki yapıtları tanıması, onların zevkine ermesi, onlarla birlikte olması gerekir[945]; kısacası gelenekten yararlanmanın ilk koşulu, geçmişteki şairler ve şiirlerle ruh bağı kurmaktır. Bir yazısında ise, geleneğin canlandırılmasını şöyle açıklar:

"*Bir çağın sanatçı ve yazarlarının, belli bir çağa her nasılsa diğer çağlardan daha çok önem vermeleri, o çağın eserlerini daha çok okumaları, sevmeleri.*"[946]

---

[942] Karakoç, "Kendini Arayan Şiir, Şiirimiz", *Edebiyat Yazıları II*, Diriliş Yay., İstanbul, 1986, s. 13.

[943] Karakoç, "Yeni Türk Şiirinin Yönü II", *Şiir Sanatı*, S.2, 15 Şubat-15 Mayıs 1955.

[944] Karakoç, "Gelenek ve Şiir", *Edebiyat Yazıları I*, Diriliş Yay., İstanbul, 1988, s. 106.

[945] Karakoç, "Şair ve Gelenek", *Edebiyat Yazıları I*, Diriliş Yay., İstanbul, 1988, s. 99.

[946] Karakoç, "Yeni Türk Şiirinin Yönü II", *Şiir Sanatı*, S.2, 15 Şubat-15 Mayıs 1955.

Kısacası, gelenekten yararlanmanın ilk koşulu, o birikimin, ruhuyla birlikte tanınması ve elbette sevilmesidir. Karakoç'un kuşağının eksikliği işte budur: Divan şiirini yeterince tanımamak ve hatta yanlış bilgilere sahip olmak. Ancak şair, bu konudaki donanımıyla kuşağından ayrılır; ilkin dinsel geleneğin sürdürüldüğü bir aile çevresinden gelir ve aileden tevarüs ettiği görenekle dini, yaşamının merkezi yapar, ortaokul çağlarında Arapça ve Farsça öğrenir, *Pendnâme*'yi, *Mesnevî*'yi, *Hüsn ü Aşk*'ı ve Nefî'nin şiirlerini okur ve düşünsel anlamda Necip Fazıl'ın ve *Büyük Doğu*'sunun izinde yürür. Kuşkusuz bunlar, Karakoç'un geleneği bilinçli biçimde tanıma çabalarıdır. İşte genç yaşta başlayan bu çabaların sonucu, Divan şiiri geleneğini tanır ve bununla yetinmez; poetikasında gördüğümüz üzere, şiirinde geleneği kaldığı yerden ileri götürerek ve kendi özgün damgasını vurarak yeniler. Muhsin Macit'in, yaptığı geniş ve önemli incelemesinde saptadığı üzere[947] *Hızırla Kırk Saat*, *Taha' nın Kitabı*, *Gül Muştusu* ve *Leylâ ve Mecnun*, Karakoç'un geleneği diriltme çabasının başarılı örnekleri olarak, şiir geleneğimizdeki yerlerini alırlar. Bunlar, aynı zamanda şairin poetikası ile şiirlerinin örtüştüğünü gösteren örneklerdir.

Sonuç olarak Sezai Karakoç, İkinci Yeni içinde geleneği derinlemesine kavramış, geleneğin diriltilmesini poetikasının ana amacı hâline getirmiş ve bunu verdiği başarılı örneklerle kanıtlamış bir şairdir. Diğer şairlerin çoğu, geleneği yadsımama; hatta ilgi duyma açısından birbirlerine benzerler; ancak yeterince tanımama nedeniyle gelenekle bağ kuramadıklarını da yer yer itiraf ederler. Oysa Karakoç, onlardan farklı olarak gerek dünya görüşü, gerek sanat anlayışıyla geleneğin içinde yaşar; hatta yalnız yaşamakla kalmaz; onu yaşatmaya da çalışır. Amacı, kutsal kaynaklı geleneği yaşamın her alanına yaymaktır.

[947] Muhsin Macit, "Sezai Karakoç'un Şiiri", *Gelenekten Geleceğe*, Kapı Yay., İstanbul, 2005, s. 25- 43.

B. 12. Şiirde Biçim ve Öz

Tanzimat öncesi Türk şiiri, esas itibariyle şiirde ne anlatıldığı (öz)nın yanında belki de daha fazla nasıl anlatıldığı (biçim)na önem vermiş bir şiirdir. Tanrı'nın Mutlak Güzel olduğu felsefesine dayanan bu şiir, doğal olarak bu güzelin güzel bir biçimde sunulmasını istiyordu. Sözcüklerin seçimi, istifi, dizelerin belli bir kural içinde hem ses hem de görüntüye bağlı olarak dizilmesi, bu şiirin bir nizam mükemmelliği amaçladığını gösterir. Esas itibariyle Divan şiiri biçimle özü birbirinden ayırmaz, her ikisinde de güzellik arar. Mevlâna'nın *Mesnevî*'sindeki "*Harf kaptır, içindeki mana su gibidir.*" sözü biçimle özün birlikteliğini gösterir. Ancak Tanzimat sonrasında bu biçim kaygısı arka plâna atılmış, toplumsal yarar sağlamaya yönelik, düşünce ağırlıklı bir şiir anlayışı öne çıkmıştır. Tanzimat şiiri esas itibariyle bu nedenle özcü bir şiirdir. Servet-i Fünûn'da Batı etkisiyle dilsel ve biçimsel kaygıların arttığı, yeni biçim arayışlarının başladığı göze çarpar. En azından beyit anlayışı iyice kırılmıştır artık. Biçimde klasik kalıplar zorlanmaktadır. Ancak İkinci Meşrutiyet'ten sonra özcü anlayışın Türk şiirinde yine egemen olduğu göze çarpar. Bu çizgi, Cumhuriyet'te de egemen olarak sürer. Ahmet Haşim ve Yahya Kemal ise, bu dönemde ne anlattıklarından çok nasıl anlattıklarına da önem verirler. Özellikle Haşim, şiirde konu, anlam, öykü vb. öze ait öğeleri ikinci plâna atarak, dilin kullanımına önem verir. Nâzım Hikmet ise, alışılmış dize anlayışını 'kırık dize'lerle ortadan kaldırıp, koşuk şiir anlayışını yıkarak biçimde büyük bir devrim yapar. Ancak onun da öne aldığı biçimden çok özdür; toplumsal mesajdır. Garip ise, poetikasında ölçü ve uyak gibi geleneksel biçim öğelerini ortadan kaldırmayı hedeflese de, aslında biçimden çok özde büyük bir yenilik yapar: Onlarla beraber işlenmesi yadırganan pek çok konu Türk şiirine girmiştir. Attila İlhan 'Toplumsal Gerçekçilik' adını verdiği poetikasında Toplumcu Gerçekçilerin yalnızca öze dayalı anlayışının eksikliğini görerek, Garip şairlerinin kovduğu imgeye şiirde yeniden yer vermiş, özle biçim arasında bir denge kurmaya çalışmıştır. İşte

böyle bir süreçten sonra İkinci Yeni 'bir şey söylemeyen şiir' olarak ortaya çıkar. Onlarla beraber, o yıllarda giderek göz ardı edilen 'söyleyiş biçimi' şairlerin en önemli kaygısı hâline gelir. Hatta İkinci Yeni şairlerinin kimilerinin giderek yalnızca dil kullanımını öne alıp, anlamı, konuyu, öyküyü yadsımaya varan tutumları, onların 'biçimcilik'le suçlanmalarına dahi yol açmıştır.

Biçim ve öz, İkinci Yeni poetikasının ana konularından biridir. İkinci Yeni'nin oluşum yıllarında bu konu bağlamında şiirde biçimin mi yoksa özün mü önce geldiği ya da özün mü yoksa biçimin mi önemli olduğu tartışılmıştır. Hatta İkinci Yeni şairleri, özellikle Toplumcu Gerçekçiler tarafından salt 'biçimcilik'le suçlanmışlardır. 1957-58 ve 59 yıllarında bu konu üzerinde önemle duran yazarlardan biri Hüseyin Cöntürk'tür. O, "Kelimeden Biçneye"[948], Dilde İçne"[949], "Bir de Çevrin"[950],"Şiirin İki Türlüsü"[951], "Öz, Biçim ve Uygunluk"[952] "Şiirin İçi Dışı"[953] başlıklı yazılarında bu konuyu ele alır. Ümit Ölmez, "Yırda Öz"[954] başlıklı yazısında şiirde biçimden çok özün değerli olduğu düşüncesini savunur. Cemal Süreya "Biçimi Anlamak"[955] ve "Ufak Özler Biçimin İçindedir"[956] başlıklı yazılarında yine bu konuyu irdeler. Orhan Duru, Cemal Süreya'nın yazılarına "Mektup"[957]'la karşılık verir. Cemal Süreya ise "Öz Konuyu Aşar Parantezi"[958] başlıklı yazısıyla onu yanıtlar. Yalnızca bu yazılar bile, İkinci Yeni yıllarında özellikle *Pazar Postası* gazetesinde şiirde biçim ve öz konusunun çeşitli yazar ve şairlerce ele alınan önemli bir poetik sorun olduğunu göstermektedir.

---

[948] *Pazar Postası*, S.23, 9 Haziran 1957.
[949] *Pazar Postası*, S.24, 16 Haziran 1957.
[950] *Pazar Postası*, S. 28, 21 Temmuz 1957.
[951] *Pazar Postası*, S.21, 25 Mayıs 1958.
[952] *Varlık*, 15 Temmuz 1958.
[953] *Yeditepe*, 15 Mayıs 1959.
[954] *Pazar Postası*, S.30, 4 Ağustos 1957.
[955] *Pazar Postası*, S. 36, 15 Eylül 1957.
[956] *Pazar Postası*, S.37, 22 Eylül 1957.
[957] *Pazar Postası*, S.38, 29 Eylül 1957.
[958] *Pazar Postası*, S.41, 20 Ekim 1957.

İkinci Yeni şairlerinden **İlhan Berk** de doğal olarak bu konu üzerinde durmuştur. O, her şeyden önce şiirin biçim ve öz (içerik) olarak ayrılmasına karşıdır. "*Doğrusu, ben biçim/içerik diye, böyle bir ayırım koyarak bakamam şiire. (...) Biçim içerik olarak, iç içe kaynaşmış olarak görürüm onu. (...) İyi bir şiir böyle ayırımlara götürmez kişiyi.*"[959] tümcelerinde de açıkça belirttiği gibi, özle biçimi iç içe, 'bitişik kardeşler'[960] olarak görür ve özle biçimin bireşimine 'yapı' adını verir[961]. Çeşitli yazı ve söyleşilerinden anlaşıldığına göre Berk, önce özün var olduğunu düşünür ve bu düşüncesini; "*İçeriğin biçimden önce geldiğini biliyoruz.*"[962] sözleriyle ifade eder. Ayrıca o, özün biçimi getirdiği, belirlediği kanısındadır. "*Öz, biçimi kendi getirir.*"[963] sözü, bunun açık bir ifadesidir.

Buraya değinki düşüncelerini toparlarsak Berk, şiirde özle biçimin ayrışmaz bir bireşim olduğu düşüncesindedir. Ancak özün, biçimden önce var olduğunu, daha sonra bu öze bağlı olarak biçimin oluştuğunu ileri sürmektedir. Görüşlerine bakarak Berk'in büyük ölçüde Hüseyin Cöntürk'le benzer düşüncede olduğunu söyleyebiliriz. Çünkü Cöntürk de "Şiirin İçi Dışı" başlıklı makalesinde öz'ü şiirden önceki ham, işlenmemiş ön-öz ve şiire girdikten sonraki işlenmiş iç-öz diye ikiye ayırır. Ön-öz, iç-öz'e dönüşme sürecinde biçimle buluşur yoğrulur ve ikisinin bireşiminden şiir ortaya çıkar. Gerçi Berk, öz'ü ikiye ayırmaz ama, özün önce geldiği konusunda Cöntürk'le birleşir. Bununla beraber şair, şiiri şiir yapan asıl öğenin öz olmadığını, "*Şiir biçimden çok özdür dedim ya, pek o da değil. (...) Özden, çağımızın kimi sorunlarını, erdemlerini ya da pisliklerini anlıyorsak o zaman özün önemini küçümseyemem. Yalnız şiir bu da değil tabii. Yani öz yüzünden değil demek istiyorum.*"[964]

---

[959] İlhan Berk, *Kanatlı At*, YKY, İstanbul, 1994, s. 48.
[960] Berk, *İnferno*, YKY, İstanbul, 1994, s. 27.
[961] Berk, *Logos*, YKY, İstanbul, 2001, s. 43.
[962] Berk, *Şairin Toprağı*, Simavi Yay., İstanbul, 1992, s. 133.
[963] "İlhan Berk'le Konuştuk", *Yeditepe*, S.38, 7 Haziran 1958.
[964] Berk, *El Yazılarına Vuruyor Güneş*, YKY, İstanbul, 1992, s. 21.

sözleriyle ifade eder. Ancak bu sözlerden şairin biçimi önemsediği de anlaşılmamalıdır. Çünkü Berk'e göre şiiri şiir eden onun düzeni değildir. Örneğin Lautréamont, René Char, Saint Johne Perse gibi şairler, düzyazı düzeniyle şiir yazmışlardır, ama yazdıkları şiirdir[965]. Kısacası Berk, şiirselliğin tek başına öz ya da biçimden gelmediği düşüncesindedir. Buna karşın şiirin çağdaşlığını biçimine göre değerlendirir; hatta şiirde ilkin aradığı, ne anlattığı değil, nasıl anlattığıdır[966]. Zaten şair, tam da bu nedenden dolayı şairliğinin ilk dönemindeki toplumcu poetik çizgiden ayrılmış; ne anlatıldığını değil nasıl anlatıldığını önemseyen poetikayı benimsemiştir. O, her ne denli özü yadsımasa da şiirde özden -ne anlatıldığından, konudan, anlamdan- çok, nasıl anlatıldığına, söyleme biçimine, imgelerin özgünlüğüne, dilin alışılmadık biçimde kullanımına bakar. "*Şiiri yapan biçimdir çünkü.*"[967] tümcesi, Berk'in özden çok biçimi önemsediğini göstermektedir. Ancak şair, biçim denilince dizelerin görsel anlamda sıralanmasının anlaşıldığını; oysa bunların 'kalıp' olduğunu, bir kalıp içinde değişik 'anlatım biçim'leri kullanılabileceğini belirtir. Anlaşıldığı kadarıyla Berk, biçim derken üslûbu kasdetmektedir. Çünkü bir söyleşisinde belirttiği üzere, gazel, sonet ve beyit birer kalıptır, şair, bu kalıplar içinde değişik biçimler kullanabilir. Örneğin James Joyce, *Ulysses*'te görsel olarak düzyazıyı kullanır ama, aslında bu romanda anlatısını on, on beş biçimde sürdürür[968]. Bu açıklamalar, onun biçim derken, üslûbu kasdettiğini göstermektedir. Çünkü Berk, düzyazı biçiminde şiir yazılabileceğini de savunmaktadır. Yukarıda Lautréamont'dan, René Char'dan, Saint Johne Perse'den bu tür şiire örnek veren şairler diye söz etmiştir. Gerçekten de düzyazı şiir, klasik şiir biçimlerinden hiçbiriyle yazılmaz. Bu durumda düzyazı şiiri şiir yapan, biçim değil, şiirsel anlatımdır. Berk'in ve çoğu İkinci Yeni şairinin biçimden anladığı da bu olsa gerektir.

---

[965] Berk, *a.g.e.*, s. 42.
[966] Berk, *a.g.e.*, s. 127.
[967] Berk, *Kült Kitap*, YKY, İstanbul, 2001, s. 122.
[968] Berk, *Kanatlı At*, YKY, İstanbul, 1994, s. 48.

Başta da belirttiğimiz gibi özle biçimi birbirinden ayırmayan şair, bu iki öğenin bireşimine 'yapı' adını verir. Ona göre içerik, yapıda kimlik kazanır, her şiirin kendine özgü bir yapısı vardır, ne kadar yapı varsa o kadar da şiir vardır, ortak bir yapıdan söz edilemez. O hâlde yapı, bir şiiri diğerinden ayıran, özgün kılan en önemli öğedir[969].

Bütün bunlar bir yana, şiirde düşünceyi, konuyu, öyküyü, anlamı yadsımaya değin varan Berk'in özü önemsemeyeceği başından bellidir. Dolayısıyla Berk'in şiirde aradığı en önemli şey söyleyiş biçimidir, dilin özgün bir biçimde kullanımıdır.

Turgut Uyar, öz ve biçim konusunda ayrıntıya girmez. Ancak birkaç yazı ve söyleşisinde bu konu hakkında düşüncelerini ifade eder. her şeyden önce ona göre biçim, bir geleneksel yapı değildir; aksine özü mükemmel olarak dile getirecek, öze en uygun anlatımdır[970]. Bu, daha baştan şairin, klasik biçim tanımlamasına karşı çıktığını, biçimi anlatım olarak tanımladığını gösterir. Uyar, bu düşüncelerini ifade ettiği aynı yazıda, biçimle özün birbirinden ayrılamayacağını, şiirde özden ayrı soyut bir biçim olamayacağını söyler.

İkinci Yenicilerin özden çok biçime önem verdiklerinin ileri sürülmesine karşı, Turgut Uyar aksine şiirde biçime aşırı önem verilmesini doğru bulmaz; yalnızca biçim kaygısıyla yazılan şiirlerin de unutulup gideceğini belirtir. Şu tümceler şairin bu konudaki düşüncelerini açıkça yansıtmaktadır:

"*Şiiri kurtaran, şiir eden 'biçim'dir ya, ozanın ilk kaygısı biçim değildir sanıyorum. Daha doğrucası, ozanı şiir yazmaya iteleyen neden, önce, güzel, kusursuz biçimler kurmak kaygısı değildir. Sadece 'formaliste' değerlere, kaygılara bağlı şiir anlayışları fazlaca yayılamadan tükenip gittiler. Dada'nın, Letttrisme'in, daha büyük, daha köklü akımları beslemekten ve bu yolun çıkar olmadığını göstermekten başka ne yararlıkları oldu.*"[971]

---

[969] Berk, *Şairin Toprağı*, Simavi Yay., İstanbul, 1992, s. 131; Berk, *Logos*, YKY, İstanbul, 2001, s. 43.

[970] Turgut Uyar, "Dergilerde Şiir", *Yeni Dergi*, S. 61, Ekim 1969.

[971] Uyar, "Yenide Aranması Gereken", *Sonsuz ve Öbürü*, Broy Yay., İstanbul, 1985, s. 151.

Uyara'a göre şiir her şeyden önce, bir öze; özel bir gerçekliğe, insana ve yaşamda karşılığı olan bir davranışa bağlı olmalıdır. Bunun tersine, özden uzak ve yalnızca biçimsel kaygıyla yazılmış şiirlerin bir değeri yoktur:

"*Bir düşünce dizisine, bir özel gerçekliğe, yaşamada karşılığı olan bir davranışa dayanmadıkça şiir her zaman yalnız, çelimsiz, fukara kalmaya mahkûmdur. Biçimde ne kadar ileri, ne kadar çarpıcı olursa olsun.*"[972]

Şiirin yeniliğini, başarısını yalnızca biçim ve teknikte aramak, şiirde yalnızca biçim ve tekniği gözetmek, şairi toplumdan koparır, yaşam karşısında 'başıboş', 'sorumsuz' bir kişi durumuna düşürür:

"*...ozanın bütün gücünü, bütün yeniliğini, bütün çabasını sadece, -bütün niyetini bile isteye bunlara bağlamış ozanlar dışında- 'biçimsel', 'teknik' bir değişmede, değiştirmede aramak, toplum yaşaması, toplumsal dayanışma içinde onu sorumsuz, başıboş bir kişi saymaktır ilkin.*"[973]

Bu sözler, Uyar'ın şiirde yalnızca biçime önem vermeye, şairi toplumdan ve yaşamdan kopardığı için karşı çıktığını ve bu konuda İlhan Berk'ten farklı düşündüğünü göstermektedir.

Şair, şiirde aşırı biçimciliği reddetmenin yanında, öz-biçim ilşkisi üzerinde de durur. Ona göre, "*Yeni özler kendi biçimlerini birlikte getirirler.*"[974]; hatta biçimi yenileşmeye zorlarlar. En azından bu tümceden Uyar'ın biçim, öze bağlıdır düşüncesinde olduğu anlaşılmaktadır. Dolayısıyla Uyar, şiirsel yaratış sürecinde öze öncelik vermekte; ancak esas itibariyle her sanat ürünün kendine özgü bir biçimi de beraberinde getirdiğini ileri sürmektedir. Ona göre toplumsal ve edebî koşullar değişmekte, yaşama ve dolayısıyla şiire yeni özler girmektedir; bunun sonucunda ise, yeni biçimler doğmaktadır. Kısaca o, yeni özlerin yeni biçimler doğurduğu kanısındadır[975]. Ona gö-

[972] Uyar, "Şiir Üzerine Pazar Postası Mektupları", *a.g.e.*, s. 159.
[973] Uyar, "Yenide Aranması Gereken", *Sonsuz ve Öbürü*, Broy Yay., İstanbul, 1985, s. 152.
[974] "Turgut Uyar ile Konuştum" (Konuşan: Erdal Öz), *a dergisi*, S.8, Aralık 1956.
[975] "Turgut Uyar ile Konuştum", (Konuşan: Erdal Öz), *a dergisi*, S.8, Aralık 1956.

re, toplumda ve sanatta başlayan yenilikler, ilkin biçimde kendini gösterirler ve bu biçimler de kendilerine uygun özler ararlar[976].

Turgut Uyar, bu çerçevede alışılmış biçimlerin handikaplarına da değinir. Ona göre alışılmış biçimler, şairi alışılmış özlere götürür; dolayısıyla şiiri dondurur, yenileşmeye izin vermez:

"*Ama ne var ki, büyük bir olasılıkla, alışılmış biçimler kişiyi alışılmış özlere, konulara götürür. Hiç değilse kişi, bu biçimlerin birtakım kalıplarından, klişelerinden vazgeçemez.*"[977]

Bütün bunlardan Uyar'ın özle biçimi birbirinden ayrı düşünmediği, biçime aşırı olarak önem vermeye karşı çıktığı anlaşılmaktadır.

Edip Cansever, şiirde öz ve biçim konusuna değişik yazı ve söyleşilerinde yer vermiştir. O da İlhan Berk gibi şiirin öz ve biçim diye ikiye ayrılmasına karşıdır. Çünkü her şiir tamamlanmış bir sanat yapıtıdır; öz ya da biçimden biri aksarsa şiirin güzeliği de kaybolur[978].

Cansever'in yazı ve söyleşileri incelendiğinde, şiirde yalnızca biçime önem vermeyi benimsemediği, yeni şiiri de 'aşırı biçimci'liğinden dolayı eleştirdiği görülecektir. Şair, şiirin biçim olduğunu, değişik biçimler yaratmak olduğunu, şiirin biçimiyle şairin kişiliği arasında kopmaz bir bağ bulunduğunu kabul eder; ancak yine de şiirde temel öğenin biçim olduğuna inanmak istemez[979]. Çünkü ona göre asıl amaç, biçim yaratmak değil, 'düşüncenin şiiri'ni yaratmaktır, biçimden önce toplumu, çevreyi, insanın bireyliğini anlamak gerekir; bu özler ele alındıktan sonra biçim kendiliğinden ortaya çıkar[980] Bu çerçevede, genç şairleri yalnızca şiirin tekniğine, biçimine önem vermekle suçlayan Cansever, şiiri aralıksız inceltmenin, biçim bakımından ona yeni olanaklar sağlamanın artık edebiyatımızda güçlü şair olmaya yetmeyeceğini savunur[981].

---

[976] Turgut Uyar, "Şiirde 1959", *Dost*, S. 28, 1960.

[977] A. Turgut, "Gençlik Gazetesi", *Pazar Postası*, S. 14, 6 Nisan 1958; Uyar, "Şiir Üstüne", *Ulus*, 16/11/1956.

[978] Edip Cansever, "Edip Cansever'le Bir Konuşma", *Yeditepe*, S. 59, 15 Nisan 1954.

[979] Cansever, "Düşüncenin Şiiri", *Gül Dönüyor Avucumda*, Adam Yay., İstanbul, 2000, s. 44.

[980] Cansever, "Edip Cansever'le Yaşamı Besleyen Ölüm Üstüne", *a.g.e.*, s. 118.

[981] Edip Cansever, "En Genç Şairlerle", *Papirüs*, S.3, 5 Ağustos 1966.

Onun yalnızca biçimi önemsemeye karşı çıkışının bir nedeni de; şairin yaratıcılığını engelleyeceği düşüncesidir. Çünkü yaratmanın ilk koşulu, "*işlekliğini yitirmiş, dongun ya da ölü diyebileceğimiz birtakım biçimlerden kaçınmaktır.*"[982].

Cansever, 1950'li yıllardan itibaren, şiirimizde 'aşırı biçimci'liğe doğru bir eğilim başladığını ileri sürerek, genç şairleri bu konuda uyarır. Ona göre bu eğilim "*sadece Batı'ya öykünme*"[983] olarak yorumlanabilir.

Şairin biçim konusundaki düşüncelerini aslında şu tümcesi çok net olarak ortaya koyar:

"*Hiç biçim kaygım olmadı benim, biçim kendiliğinden nasıl geldiyse öyle oldu.*"[984]

Özetle, Edip Cansever, Batı şiirine öykünmenin bir sonucu olarak gördüğü, 'aşırı biçimci'liğe karşıdır. Çünkü yeniliğin biçimde değil, değişik düşüncelerde, değişik düşünme yöntemlerinde aranmasından yanadır. Bu düşünceleriyle Cansever, bir kez daha İkinci Yeni'nin genel eğiliminin dışında kalır. Kimi eleştirmenlerin ve özellikle Toplumcu Gerçekçilerin İkinci Yeni'yi biçimcilikle suçlamalarına karşı, Cansever'in de yeni şiiri 'aşırı biçimci' görmesi ve onları eleştirmesi dikkat çekicidir.

Cemal Süreya, "Biçimi Anlamak"[985], "Ufak Özler Biçimin İçindedir"[986] ve "Öz Konuyu Aşar Parantezi"[987] başlıklı yazıları ve çeşitli söyleşilerinde biçim ve öz konusunu genişçe ele alır. Ona göre "*... şiir özellikle bir biçim sanatıdır.*"[988]. Bu tümce bile tek başına şairin şiirde özden çok biçimi önemsediğini göstermeye yeter. Şu satırlar ise, Süreya'nın şiirde biçime ne ölçüde önem verdiğine bir başka örnektir:

---

[982] Cansever, "En Genç Şairlerle", *Papirüs*, S.3, 5 Ağustos 1966.
[983] Cansever, "Düşüncenin Şiiri", *Gül Dönüyor Avucumda*, Adam Yay., İstanbul, 2000, s. 44
[984] Cansever, "Edip Cansever'le Yaşamı Besleyen Ölüm Üstüne", *a.g.e.*, s. 116.
[985] Cemal Süreya, *Toplu Yazılar I*, YKY, İstanbul, 2000, s. 215.
[986] Süreya, *a.g.e.*, s. 217.
[987] Süreya, *a.g.e.*, s. 223.
[988] Süreya, *a.g.e.*, s. 217.

"*Biz şiir salt biçimdir demiyoruz, belki en çok biçimdir diyoruz. (...) Biçimi önemsiyoruz.*"[989]

Ancak şair biçimi, belli sayıdaki dizelerin uyak ve ölçü uyumuna göre kümelenmesi anlamında kullanmaz. Çoğu İkinci Yeni şairi gibi o da biçimi 'uslûp'; hatta konu dışında her şeyi kapsayan öğe[990] karşılığında kullanır. Bir yerde de biçimi şairin kişiliğinden ayrı olmayan 'özel perspektif' diye tanımlar[991]. Toparlarsak, Süreya'ya göre biçim, şairin kişiliği, özel bakış açısı ve uslûbudur. Bir konu ya da öz, biçim denilen işte bu üç öğe olmadan şiire dönüşemez. O hâlde özün şiirselleşebilmesi için mutlaka bir 'biçim (kişisel bir uslûp ve bakış açısı)' içinde sunulması gerekmektedir.

İkinci Yeni Hareketi'nin *Pazar Postası*'nda geliştiği yıllarda, biçim-öz tartışması, genellikle toplumcu şiir, biçimci şiir tartışması biçiminde sunulmuştur. Hatta İkinci Yeni şairleri, bir davayı veya bir erdemi işlemediklerinden, bir şey söylemeyi amaç edinmediklerinden biçimcilikle suçlanmışlardır. Cemal Süreya'nın da belirttiği gibi, öze önem veren şiire toplumcu, diğerlerine de biçimci şiir denilmiş ve bu sorun, sanki sanat toplum için midir veya sanat sanat için midir tartışmasının önemsiz bir parçası gibi ele alınmıştır[992]. Bu tartışmalarda toplumcu şairler, şiirin mutlaka bir şey söylemesi gerektiğini savunurlar. Süreya, buna karşı çıkmaz; ancak şiirin asıl niteliğinin 'bir şey söylemek' olduğu düşüncesini benimsemez ve bu çerçevede toplumcuların biçimi hor görmelerini eleştirir. Şair, toplumcuların biçimi hor görmelerine şu tümcelerle karşı çıkar:

"*Bugünse şairlerin çoğu şiirin mutlaka bir şey söylemesini, daha doğrusu fayda getirecek bir şey söylemesini istiyorlar. (...) yalnız bu arkadaşlar işi ileri, daha ileri götürüyorlar. Şiirin asıl niteliğini buna bağlıyorlar. Biçime önem vermeyi biçimcilik olarak anlıyorlar. (...) Biçim acaba bu denli hor görülebilecek bir şey midir? Biçimsiz şiir olabilir mi? Şiirin biçimi onun özü değil midir zaten?*"[993]

[989] Süreya, *a.g.e.*, s. 223.
[990] Süreya, *a.g.e.*, s. 231.
[991] Süreya, *a.g.e.*, s. 217.
[992] Süreya, *Toplu Yazılar I*, YKY, İstanbul, 2000, s. 223.
[993] Süreya, *a.g.e.*, s. 215.

Bu satırlarda söylenmek istenen açıktır: Süreya özü önemseyip, biçimi hor görmeyi doğru bulmamaktadır. Çünkü ona göre her şeyden önce biçimsiz şiir olmaz ve 'bir şey söylemek' tek başına bir şiiri kurtarmaz. Ancak bunun tersine biçimin tek başına bir şiiri kurtardığı olur. Buna en güzel örnek, Orhan Veli'nin çevirdiği "Çirozname"dir. Ayrıca her öz, sonuçta şiirsel bir form içinde sunulur. Süreya bu düşüncesini, "*En özcü şairlerden biri olan Mayakovski bile 'sosyal siparişlerini' şiirsel bir form içinde vermeseydi ne olacaktı.*"[994] tümcesiyle ifade eder. Dolayısıyla biçim, şiirde vazgeçilmez bir öğedir. Bir şiirde biçimi ayıramazsınız; ancak özü kolayca bir şiirden alabilir ve şiirin özü budur diyebilirsiniz[995] . İşte bütün bunlardan dolayı şiirde biçim, özden önemlidir. Kısacası "*... bir şiiri şiir eden o şairin genel fikir eğilimi değil, onun kişiliğinden ayrı olmayan özel perspektifidir. Yani biçim.*"[996].

Cemal Süreya, "Öz Konuyu Aşar" başlıklı yazısında toplumcu şairlerin dava ile özü birbirine karıştırdıklarını, dava şiirine aykırı bütün şiirleri biçimcilikle suçladıklarını ileri sürer. Oysa ona göre dava ile öz başka başka şeylerdir. Bir şiirde dava, şiire başlamadan önce vardır, öz ise şiir tamamlandıktan sonra belirir[997]. Şiir elbette ön-düşüncelerle yazılmaz; aksine öz şiirin içinde erir ve ona mal olur; artık şiirden ayrılmaz, biçimle iç içe girer. Bu bakımdan aslında biçimle özü birbirinden ayırmak da mümkün değildir. Cemal Süreya, söz konusu yazısında Sezai Karakoç'un yazdığı bir mektuptan alıntılar yaparak, dolaylı biçimde Karakoç'un düşüncelerine katıldığını da belirtmiş olur. Karakoç bu mektubunda biçimle özün ayrılmayacağını *"Yeni şiirde bir bakıma ayrı ayrı biçim de yok, öz de."*[998] sözleriyle belirtir. Süreya, başlangıçta her ne kadar biçimi özden ayrı tutmuşsa da Karakoç'un sözlerini kendine dayanak yap-

[994] Süreya, *a.g.e.*, s. 216.
[995] Süreya, *a.g.e.*, s. 216.
[996] Süreya, *a.g.e.*, s. 217.
[997] Süreya, *a.g.e.*, s. 223.
[998] Süreya, *Toplu Yazılar I*, YKY, İstanbul, 2000, s. 224.

tığına göre, özle biçimin birbirinden ayrılamayacağı düşüncesini o da destekler görünmektedir. Ancak söz konusu üç yazıya bakıldığında, Süreya'nın toplumcu şiirin özü önemseyip biçimi hor görmesine karşı çıktığı ve öze karşılık biçimin şiirde ne denli önemli olduğunu vurguladığı görülmektedir.

Ece Ayhan, biçim-öz tartışmalarına pek girmemiştir. Ancak kimi yazı ve söyleşilerinden anlaşıldığına göre, yeni özlerin yeni biçimler getirmesini zorunlu bulur[999], "*Yeni öz yeni biçim getiremiyorsa, ya o öz yeni değildir ya da yapıt daha bitmemiştir, yeni biçimi ortaya çıkarıncaya dek bitmemiştir.*"[1000] der. Aslında o, özle biçimin çoğu İkinci Yeni şairi gibi birbirinden ayrılamayacağı görüşündedir[1001]; hatta bu iki öğenin bir 'bileşke' olduğunu düşünür. Ancak şunu altını hemen çizmek gerekir ki, Ece Ayhan da çoğu İkinci Yeni şairi gibi biçimi, alışılmış 'nazım şekli' anlamında değil de 'yazış biçimi', 'uslûp' anlamında kullanır. Hatta bir söyleşisinde belirttiği üzere eskilerin biçim ile 'kalıp'ı birbirine karıştırdıklatrını; biçimi kalıba indirgediklerini söyler[1002]. Oysa kalıp, değişmez 'nazım şekli'dir biçim ise, anlatımdır. Modern şiirde artık eski kalıplar yoktur, şiir bir kalıba sokulamaz; ancak değişik biçimler vardır ve bu biçimler özden ayrılamaz.

Sezai Karakoç, az da olsa dönemin biçim ve özle ilgili tartışmaları nedeniyle bu konuya değinir. Şairin biçim hakkındaki en kapsamlı yazısı "*Şiirde Form*"[1003] başlığını taşımaktadır. Ona göre her şeyden önce şiiri biçim ve öz diye ikiye ayırmak mümkün değildir. Cemal Süreya'ya yazdığı bir mektupta da bu düşüncesini, "*Yeni şiirde bir bakıma ayrı ayrı biçim de yok, öz de.*"[1004] tümce-

[999] Ece Ayhan, *Şiirin Bir Altın Çağı*, YKY, İstanbul, 1993, s. 13.

[1000] Ayhan, *a.g.e.*, s. 13.

[1001] Ayhan, *Yalnız Kardeşçe*, Evrim Sanat Yay., İstanbul, 1984, s. 48.

[1002] Ayhan, *Kolsuz Bir Hattat*, Beyaz Yay., İstanbul, 1987, s. 44.

[1003] Sezai Karakoç, "Şiirde Form", *Edebiyat Yazıları I*, Diriliş Yay., İstanbul, 1988, s. 78-80.

[1004] Cemal Süreya, "Öz Konuyu Aşar Parantezi", *Toplu Yazılar I*, YKY, İstanbul, 2000, s. 224.

siyle açıklar. Karakoç, şiirin kendine özgü bir özü olması gerektiğini, kendine özgü bir özü olmayan şiirin biçiminden de söz edilemeyeceğini ileri sürer. Bu nedenle şiirde öz bulunmalıdır; özsüz şiir, boş bir kalıptan başka bir şey değildir. Dolayısıyla yalnızca biçim, sözü şiir yapmaya yetmez; hatta "*...şair, biçim peşinde iken, ruhunu yitirmemek, geometrinin, şemanın tutsağı ve kurbanı olmamak durumunda ve zorunda.*"[1005]dır. Ancak, bunun tersi de geçerlidir; şiirde biçim de bulunmalıdır. Çünkü "*biçimi olmayan şiirin özü de yok demektir.*"[1006]. O hâlde Karakoç'a göre şiir ne özsüz ne de biçimsiz olabilir.

Şair, biçimle özün bir bileşke olarak şiirde var olması gerektiğini dile getirdikten sonra, şiirler arasında ortak ve kişisel biçimlerin bulunduğuna değinir. Ortak biçimler, klasik şiirdeki 'nazım şekilleri'dir; ancak bunların dışında her şiiri birbirinden ayıran farklar vardır. Nitekim, klasik şiirle modern şiiri biribirinden ayıran da birinin formu olan, diğerininse biçimsiz (amorf) şiir olması değil, klasik şiirde ortak biçimin öne çıkması ve farklılıkların görünmemesi, modern şiirde ise, tersine farklılıkların görünür planda olmasıdır, ortak yanlarınsa âdeta iç planda bulunmasıdır[1007]. Karakoç, bu sözleriyle bir bakıma, modern şiirde ortak biçim anlayışının giderek kaybolduğunu, kişisel bir biçim anlayışının benimsendiğini ileri sürmektedir.

Özetle Karakoç, İkinci Yeni döneminde ortaya çıkan biçim mi yoksa öz mü şiirde önemlidir, hangisi daha önce gelir gibi tartışmalarda, yalnızca ne özü ne biçimi ön plâna alır. Daha doğrusu her iki öğeyi de şiir için gerekli görür ve birbirinden ayırmaz. Ancak o da yazılarında öz ve biçimi eski şiire göre anlamaz. Ona göre biçim, eskilerde öne çıkan ortak nazım şekli değildir; kişiseldir ve üstelik öze yapışıktır.

[1005]Karakoç, "Şairin Trajedyası", *Edebiyat Yazıları I*, Diriliş Yay., İstanbul, 1988, s. 62.
[1006]Karakoç, "Şiirde Form", *Edebiyat Yazıları I*, Diriliş Yay., İstanbul, 1988, s. 79.
[1007]Karakoç, "Şiirde Form", *Edebiyat Yazıları I*, Diriliş Yay., İstanbul, 1988, s. 79.

a) Dize

Divan şiirinde dize, beytin en önemli öğesidir. Her beyit iki dizeden oluşur ve bu dizeler, hem anlam hem de biçimce biribirini tamamlamak zorundadır. Bu durumda Divan şiirinde dize tek başına var olamaz, var olması için ikinci bir dizeye (eşine) gereksinimi vardır. Ancak eşi dışında bir başka dizeyle de beraber olmaz. Deyim yerindeyse iki dize (eşler), kendi beytlerine (ev) kapanırlar. Bununla beraber Divan şiirinde dize, bir saray(beyt)daki padişah ve sultan gibidir. Gösterişlidir; çünkü beytin (sarayın) içinde oturur. Oysa Tanzimat'tan sonra, dizenin bu kurallı, gösterişli konumu ve eşleşme anlayışı giderek bozulmaya başlar. Beyit anlayışının kırılmasıyla birlikte, dize de hem biçimce hem de anlamca eşinden kopar; diğer dizelerin, -benzetmeyle söylersek halkın- arasına karışır; beyitte değil sokaktadır sanki, anlamca ve uyakça bütünlük kurmak için kimi kez üçüncü, dördüncü dizelerle eşleşir. Şiirin gövdesinde, diğer dizelerle bağlantı kuran sıradan bir atlama taşı, bir köprü görevi görür. Kısacası beyit (ev) dağılmış, kapı (mısra) parçalanmış, beytin sâkinleri (dizeler) sokağa çıkmıştır. Ortada beyit (ev) yerine bir meydan, bir sokak vardır ve dizeler bu meydanda âdeta eş değiştirerek dans etmektedir. Servet-i Fünûn'da dize daha bir özgürleşir, şiirin gövdesine yayılır, bu gövdede kendi isteğince bir yere oturabilir. İkinci Meşrutiyet'ten sonraki Ulusçu/hececi şiirde ise en azından halk şiiri geleneğinden gelen bir düzen içinde dörtlüklerde kendine bir yer edinir. Ancak Cumhuriyet'ten sonra Nazım Hikmet, değişik bir teknik kullanarak dizeyi parçalar, tek heceye kadar indirir: Bunun adı kırık dizedir. Garipçiler ise, yine Nazım'ı izleyerek, dizeyi, bir kurala bağlanmaksızın şiir içinde özgürce kullanırlar. Dize, şiirin bütününde göze çarpmayan bir mozaik parçası –Garip'in sıradan insanları- gibidir; eski ağırlığını, işlevini yitirmiştir. Tek başına büyük bir yükü yoktur; şiirde ancak diğer dizelerle beraber bir önemi vardır. Yalnız başına görünmez; toplum içine karışmıştır, sıradan bir insan teki gibi, şiirin bir köşesinde pek de göze çarpmayan bir işlevi sessizce ve gösterişsizce yerine getirir. İşte dize, İkinci Yeni'ye böyle bir değişimden geçerek ulaşır.

İkinci Yeni şairlerinden **İlhan Berk**, bu serüveni kendi bildiğince "Dizenin Serüveni"[1008] başlıklı yazısında ele almıştır. Yazısının başında, dizenin özellikle de ilk dizenin bir şiir için ne denli önemli olduğunu belirtir. Daha sonra modern şiirde alışılmış dize anlayışının Gerçeküstücülerle yıkıldığını söyler. Çünkü şairin içinden geldiği gibi şiir söylemesini savunan Gerçeküstücüler, doğal olarak dizenin bir kural içinde sunulmasına da karşı çıkarlar. Dize için baştan belirlenmiş bir kural yoktur onlara göre.

Bu girişten sonra Berk, dizenin Türk edebiyatındaki serüvenini anlatmaya koyulur. Divan edebiyatında, beyit içinde dize en önemli birimdir. Abdülhak Hamit, beyti ve dizeyi parçalayarak, Divan şiirinin yapısını kırar. Yahya Kemal, beyti yeniden soluklandırır, dizeyi rahatlatır. Ahmet Haşim ise, dizeyi gövdeye yayarak, modern şiirin dize anlayışını uygular. Ancak dize asıl büyük parçalanışını Nazım Hikmet'le yaşar. Nazım, dizeyi bir sözcük gibi şiirin her yerine dağıtıp bırakır. Berk'e göre dizenin ölümü de asıl onunla olmuştur. Garip şairleri ise, dizenin ölümüne pek ses çıkarmamışlar, Nazım'ın dize anlayışını serbest şiir tarzında sürdürmeye çalışmışlardır.

İkinci Yeni'ye gelince. Berk, dizenin İkinci Yeni'yle yeniden doğduğunu ve üstelik büyük bir yapısal değişiklik yaşadığını belirtir. İkinci Yeni'yle dize, gövdeye 'düzensizce' yayılır. Bu, ona göre dizenin özgürlüğüdür. Düzensizliğin düzeni, anlam aykırılığı, ses kakışması ve çelişkiler düzleminde dize, büyük bir başkaldırıda bulunur. Böylece İkinci Yeni, alışılmış dize düzenini, söz dizimi, anlam aykırılığı, ses kakışması düzeyinde de bozmuştur.

Berk, ayrıca bir noktaya daha işaret eder. Ona göre İkinci Yeni "*Şiiri köğük köğük kurar, şu demektir bu: Şiiri kısaltmak, en gerekli şekilde görüntüyü vermek, genişletici, açıcı ayrıntıları atmak.*"[1009]. Bu tümcelere göre İkinci Yeni'nin açıklayıcı dizelerden kaçındığı, bu nedenle de yoğunlaştırılmış kısa dizelere önem verdiği anlaşılmaktadır.

[1008]İlhan Berk, *Poetika*, YKY, İstanbul, 2001, s. 33-40.
[1009]Berk, *Şairin Toprağı*, Simavi Yay., İstanbul, 1992, s. 114.

Gerçekten de pratikteki örneklere bakıldığında eski şiirdeki dizeler arasındaki ses uyumu, tonalite, anlam bağıntısı İkinci Yeni'de yoktur. Şair, sıçramalar ve şaşırtmacalarla dizenin o eski rahat gidişini deforme etmiştir. İkinci Yeni şiirini zor ve kapalı kılan nedenlerden biri de dizenin o eski nizamının bozulmasıdır. Hatta bu nedenle –değişik ölçülerde de olsa- İkinci Yeni 'atonal dize'ler kurma amacındadır diyebiliriz.

Edip Cansever, "Tek Sesli Şiirden Çok Sesli Şiire"[1010] ve "En Genç Şairlerle"[1011] başlıklı yazılarında dize konusuna değinir. Hatta bu yazılardan ilkinde 'dizenin işlevini yitirdiği'ni ileri sürmesi farklı açılardan değerlendirilir. Örneğin Cemal Süreya "Dize"[1012], Özdemir İnce de "Sözcük, Dize, Çıkmaz ve Saçlar"[1013] başlıklı yazılarında, Cansever'in 'dize işlevini yitirdi' savını tartışmışlardır. Bu tartışmalara geçmeden önce şairin, tartışmaya neden olan görüşlerini özetlemek yerinde olacaktır.

Cansever, "Tek Sesli Şiirden Çok Sesli Şiire" başlıklı yazısında, dizenin işlevini yitirdiğini, şiiri şiir yapan bir birim olarak yürürlükten kalktığını ileri sürer. Buna neden olarak da, dizenin artık gerilim, düşünce, duygu ve coşkularımızı, çağdaş sorunları dile getirme konusunda yetersiz kalmasını gösterir. Ona göre "*insanı, durmadan değişen insanı amaçlayan*[1014] şairin, dizeye öncelik tanıması şiiri insanî değerlerinden soyması demektir.

Bu satırlar, Cansever'in dizeyi teknik bir öğe değil de, özü (duygu, düşünce, çağdaş sorunlar vs.) dile getiren bir araç olarak anladığını gösteriyor. Oysa dize, her şeyden önce teknik bir birimdir. Özellikle Özdemir İnce, yazısında bu yanlışa, "*Edip Cansever'in çıkışının yanlış anlaşılması gayet doğal (...) çünkü (...) şiir ve dize*

[1010]Edip Cansever, "Tek sesli Şiirden Çok Sesli Şiire", *Gül Dönüyor Avucumda*, Adam Yay., İstanbul, 2000, s. 57-59.

[1011]Cansever, "En Genç Şairlerle", *Papirüs*, S.3, Ağustos 1966.

[1012]Cemal Süreya, "Dize", *Toplu Yazılar I*, YKY, İstanbul, 2000, s. 38.

[1013]Özdemir İnce, "Sözcük, Dize, Çıkmaz ve Saçlar", *Şiir ve Gerçeklik*, Türkiye İş Bankası Yay., İstanbul, 2001, s. 151.

[1014]Edip Cansever, "En Genç Şairlerle", *Papirüs*, S.3, Ağustos 1966.

tekniğiyle ilgili olguyu, anlam ve içerikle, şiirin toplumsal göreviyle ilgili bir olguyla karıştırmış, ikisini özdeşleştirmiştir."[1015] sözleriyle dikkat çekmiştir. Gerçekten de Cansever'in dizenin işlevini yitirdiği savını, artık çağdaş sorunları, insanın duygu ve düşüncelerini dile getirmeye yetmediğine bağlaması, dizeye yalnızca öze ait bir işlev yüklediğini göstermektedir. Oysa dize, herşeyden önce şiiri diğer edebî türlerden ayıran temel bir biçimsel birimdir. Üstelik, Cansever'in ileri sürdüğü gibi, çağdaş sorunların veya insanî duyguların dile getirilmesine hiçbir zaman engel de değildir. Cemal Süreya ise adı geçen yazısında, konuya daha farklı bir açıdan yaklaşarak, modern şiirde imgenin çok önemli bir yer tuttuğunu, imgeyle dize arasında bir iç içelik bulunduğunu, imgeci şiirle –Cansever'in söylediğinin tersine- dizenin öneminin daha da arttığını savunmaktadır.

Cansever, söz konusu yazılarında 'mısracı anlayış' diye adlandırdığı tavrı, kendince tanımlamakta ve ardından da eleştirmektedir. Ona göre dize, şiiri tekelleştiren, kolay ustalık aracı olan, çağdaş anlayışın gerisinde kalmış ve bize önceden aşılanmış bir ön güzellik duygusudur[1016]. Çağdaş şair, artık bu donmuş, kalıplaşmış, alışılmış ve yalnızca iyi işçilik anlayışı üzerine kurulmış 'mısracı zihniyet'i; ön güzellik duygusunu aşmalıdır[1017]. Bu sözlerden anlaşılabildiği kadarıyla şair, kalıplaşmış dize anlayışına karşı çıkmakta, çağımız toplumunun ve insanının bu kalıplaşmış dize anlayışıyla dile getirilmesinin olanaksızlığına işaret etmektedir. Onun aradığı, bir kalıba sokulmayan, sürekli devinim içinde olan dizedir; 'mısra yerine devinim'[1018] sözleriyle anlatmak istediği de herhâlde budur.

Ayrıca şunu belirtmeli ki, Cansever, dize artık işlevini yitirdi derken, bunu şiir adına olumlu bir gelişme olarak görmektedir. Şa-

[1015]Özdemir İnce, "Sözcük, Dize, Çıkmaz ve Saçlar", *Şiir ve Gerçeklik*, Türkiye İş Bankası Yay., İstanbul, 2001, s. 156.

[1016]Edip Cansever, "Tek sesli Şiirden Çok Sesli Şiire", *Gül Dönüyor Avucumda*, Adam Yay., İstanbul, 2000, s. 58.

[1017]Cansever, "Tek sesli Şiirden Çok Sesli Şiire", *a.g.e.*, s. 58.

[1018]Cansever, "Tek sesli Şiirden Çok Sesli Şiire", *a.g.e*, s. 58.

ire göre yeni şiir artık kabına sığmamakta, seçkin, soy bir anlatım bulmaya çabalamakta, bunun için tümceleri parçalamaktadır. Bu düşüncelerin ardından gelen şu satırlarda şair, kalıplaşmış 'mısra anlayışı'nın kırıldığını şöyle ifade etmektedir:

"*Derken bir satır başı, bir parantez, bir diyalog... Bakıyorsunuz düzyazıya geçmiş ozan; anlatıyor, açıyor.Anlamı genişletip yoğunlaştırıyor.*"[1019].

İşte bunlar, eski dize anlayışının değiştiğini göstermektedir. Cansever'in eski dize anlayışının yetersizliği ve değişmesi konusundaki düşünceleri doğrudur; ancak dize değişmekle beraber, bir şiirsel birim olarak her zaman varlığını sürdürecektir.

Cansever'e göre, dizenin bir birim olarak yürürlükten kalkması, insanı daha bir derinlemesine ele alma bakımından yeni anlatım olanaklarının çıkmasına fırsat hazırlamıştır. Örneğin, şiirde dramatik öğeler gelişmiştir[1020]

Bütün bunlar aslında, İkinci Yeni ile birlikte, insanı ve yaşamı daha derinden ve çok boyutlu olarak ele alma çabasına koşut biçimde, kalıplaşmış dize anlayışının yetersizliğini ve kırıldığını göstermektedir. Ancak Cansever'in ileri sürdüğü gibi, dize ne işlevini yitirmiş ne de birim olarak yürürlükten kalkmıştır; yalnızca yeni şiirin ele aldığı sorunları karşılamada yetersiz kalmış ve bu nedenle de büyük bir değişikliğe uğramıştır.

Cemal Süreya, "Dize"[1021] başlıklı yazısında Edip Cansever'in dize şiirde işlevini yitirdi, savını ele alır. Ona göre dize, şiiri şiir eden bir öğe değildir. Cansever'in ileri sürdüğü gibi, dize hiçbir zaman şiirde önemli bir öğe olmamıştır. Süreya'ya göre Cansever'in tam tersine şiirde geçmişte o denli önemli olmayan dize, İkinci Yeni döneminde özellikle imgeyle beslenerek daha da önem kazanmaktadır. Dolayısıyla çağdaş şiirde dize, Cansever'in dediği gibi

[1019]Cansever, "Tek sesli Şiirden Çok Sesli Şiire", *Gül Dönüyor Avucumda*, Adam Yay., İstanbul, 2000, s. 57-58.
[1020]Edip Cansever, "En Genç Şairlerle", *Papirüs*, S.3, Ağustos 1966.
[1021]Cemal Süreya, *Toplu Yazılar1*, YKY, İstanbul, 2000, s. 38.

işlevini yitirmemiş; aksine imgeye birlikte önem kazanmış, canlanmıştır. Şair, bu düşüncesini "*Son yıllarda dizeye şiirimizde yeniden bir güven beslendiği görülüyor. Diyebiliriz ki imgeci şiir dizeyi daha çok besliyor, ona ayrıca bir iç ekonomi sağlıyor. Çünkü imgeci şiirde, şiirsel yük, kendi özel yapısını oluştururken dizeleri de kurmuş oluyor.*"[1022] tümceleriyle açıklar.

Bu sözler, İkinci Yeni ile birlikte imgeye dayalı, imgeyle beslenen yeni bir dize anlayışına doğru gidildiğini göstermesi bakımından önemlidir.

b) Ölçü, uyak ve özgür koşuk

Ölçü ve uyak, Divan ve Türk Halk şiirinin en önemli biçimsel öğeleridir. Tanzimat döneminde bu biçimsel öğeler, yeni tarzda kullanılmaya başlanır. En azından Divan şiirindeki uyak düzeni bozulur. Servet-i Fünûn'da bu kırılma sürer. Ulusçu/hececi şiir, temelde halk edebiyatının uyak ve ölçü düzenine bağlı kalır. Uyak ve ölçünün Türk şiirindeki egemenliğine ilkin Nazım Hikmet ve ardında Garip şairleri son verir. 1940'lı yıllardan sonra ise Türk şiirinde özgür koşuk egemenliği ele almıştır. İkinci Yeni'nin ortaya çıktığı yıllarda ölçü ve uyak, şirin temel öğeleri olmaktan çıkmış; hatta şiirde önemli bir öğe olarak tartışılmamıştır bile. Ancak kimi İkinci Yeni şairleri bu konu hakkında düşünceler ileri sürmekten de geri kalmamışlardır.

İlhan Berk, az da olsa ölçü, uyak, özgür koşuk konusunu çeşitli yazılarında ele alır. *Çivi Yazısı*'ndaki soneleri yazdığı 1957 yılında kaleme aldığı günlüklerde ölçü ve uyağa bağlandığını, özgür koşukta çok büyük bir eksiklik bulduğunu söyler:

"*Artık bana öyle geliyor ki, ölçüsüz uyaksız bir şiir olamaz benim için. Büyük bir eksiklik buluyorum çünkü özgür koşukta.*"[1023]

1958'de yazdığı günlüklerde de şairin özgür koşuğa ve ölçüsüz şiire karşı çıktığı görülmektedir[1024]. Buna karşın Berk, özgür koşu-

[1022]Süreya, *a.g.e.*, s. 40.
[1023]İlhan Berk, *Kült Kitap*, YKY, İstanbul, 2001, s. 25.
[1024]Berk, *El Yazılarına Vuruyor Güneş*, YKY, İstanbul, 1992, s. 40.

ğun yararlılığını ve iyiliğini de yadsımaz. Özgür koşukta bir şiiri arama amacı olduğundan bir yücelik bulur[1025]. Ancak 1957-58 yıllarında özgür koşuğu bırakarak ölçülü şiire yakın durmuştur. Bundan sonra İlhan Berk'in koşuk şiir ve ölçü hakkında düşüncelerinin değiştiği göze çarpar. 1957-58'de koşuk şiiri ve ölçüyü benimsediğini söyleyen şair, *Logos*'taki bir yazısında koşuk şiirin, şiirin doğasına karşı olduğunu ileri sürer:

"*Koşuk şiir, şiirin doğasına karşıdır. İlle de bir kalıba (moule) girmek ister. Bir sıkıyönetim uygular. Ölçüyü bir yana bırakırsak;(çünkü ölçü dilin yapısına ne de olsa ters düşmez) uyak tam bir cenderedir.*"[1026]

Bu sözlerden anlaşıldığı kadarıyla Berk, şiirde ölçüyü kabul etmekle beraber, uyağa karşı çıkmaktadır. Çünkü uyak ona göre, sözü kilitler, dondurur, anlamı boğar ve şiiri kapatır[1027].

Sonuçta Berk, ölçü, uyak, koşuk şiir ve özgür koşuk gibi biçimle ilgili konulara pek az değinmiş, 1957-58 yıllarında özgür koşuktan koşuk şiire yönelmiş; şiirde ölçüyü pek yadsımamakla birlikte, uyağa, şiiri kapattığı için karşı çıkmış bir şairdir.

Cemal Süreya, ölçü ve uyak konusuna pek değinmez. Ancak bir yerde ölçülü uyaklı şiiri küçümsemediğini, Türkçenin bu gün geldiği kıvamda çok güzel öykülü uyaklı şiirler yazılabileceğini; hatta yazılması gerektiğini söyler[1028]. Bir başka yazısında da Türkçenin, yapısı gereği (ön ek olmadığından) uyak yapma olanaklarının sınırlılığından söz eder, uyağın terk edilmesini de bir ölçüde dilimizin uyak yapma olanaklarının sınırlılığına bağlar[1029].

Ece Ayhan, ölçü ve uyak üzerinde hiç durmaz. Yalnızca bir söyleşide "*Vezin, kafiye falan yoktur bende. İhtiyaç da duymadım.*"[1030] sözleriyle uyak ve ölçülü şiire ilgi duymadığını belirtir.

[1025]Berk, *a.g.e.*, s. 40.
[1026]Berk, *Logos*, YKY, İstanbul, 2001, s. 33.
[1027]Berk, *a.g.e.*, s. 33.
[1028]Cemal Süreya, *Uzat Saçlarını Frigya*, Yön Yay., İstanbul, 1992, s. 200.
[1029]Süreya, *Toplu Yazıları I*, YKY, İstanbul, 2000, s. 82.
[1030]Ece Ayhan, *Şiirin Bir Altın Çağı*, YKY, İstanbul, 1993, s. 149.

Sezai Karakoç, ölçü ve uyağın modern şiirde tamamen atıldığına inanmaz. Ona göre aruz ve hece sesi, hâlâ her şiirde, belki her dizede değil ama, yer yer gizli biçimde kendini hissettirmektedir[1031]. Bu gizli aruz, gerçek şiiri içten içe hâlâ beslemektedir. Uyak ise, daha genel bir çağrışım düzeni hâline gelmiştir. Bu sözlerden hareketle Sezai Karakoç'un ölçü ve uyağı, bir ses geleneği olarak gizli biçimde modern şiirde kullanma düşüncesinde olduğunu söylemek mümkündür. Çünkü şair, şiirlerinde ölçü ve uyağı eski kalıplar hâlinde kullanmaz ama, yine de onlarda görünmeyen bir ölçü ve uyak düzeni, bir iç ses vardır.

c) Düzyazı şiir

Divan ve Türk Halk şiiri koşuk şiirdir; yani ölçülü uyaklı, dizelerin belli bir kurala göre sıralanması ve kümelenmesinden oluşur. Tanzimat, Servet-i Fünûn, İkinci Meşrutiyet sonrası Ulusçu/hececi şiir ve hatta Cumhuriyet'in ilk dönemindeki Türk şiiri de genel anlamda koşuk şiir çizgisinde yürür. Ancak Nazım Hikmet, koşuk şiir anlayışını yıkarak 'özgür koşuk' çığırını açar. Ondan sonra gelenler de, başta Garip şairleri olmak üzere özgür koşuğun yollarını genişletirler. Şiir, Servet-i Fünûn döneminde düzyazıya yaklaşır, Tevfik Fikret'in ve çağdaşı Mehmet Âkif Ersoy'un şiirlerinde bunu açıkça görürüz. Bu eğilim, Mehmet Emin Yurdakul'un kimi şiirlerinde görüldüğü gibi Ulusçu/hececi şiirde de sürer; ama zayıftır. Nâzım Hikmet'le dize kırılır, Garip'te dize kendi başına buyruktur; ancak yine de şiirde bir 'dize'dir. Oysa İkinci Yeni'de özgür koşuğun da dışında yeni bir biçim olan 'düzyazı şiir' denemeleri göze çarpmaya başlar. Ece Ayhan, Turgut Uyar, Edip Cansever, İlhan Berk başta olmak üzere çoğu İkinci Yeni şairi bu tarzda şiirler kaleme alırlar. Pratikteki örneklerin yanı sıra, az da olsa kimi İkinci Yeni şairleri Batı'da modern şiirle birlikte ortaya çıkan 'düzyazı şiir' üzerinde dururlar ve bu konudaki düşüncelerini dile getirirler.

[1031] Sezai Karakoç, "Gelenek ve Şiir", *Edebiyat Yazıları I*, Diriliş Yay., İstanbul, 1988, s. 105.

Düzyazı şiirin Batı'daki ilk örnekleri Aloysius Bertrand (1807-1841) tarafından *Gaspard de la Nuit* adlı yapıtta verilmiştir. Fransızların poéme en prose dedikleri düzyazı şiir, Özdemir İnce'nin deyişiyle 'düzyazı içindeki şiir', prose poétique (şiirli düzyazı)ten farklıdır[1032]. Düzyazı şiirle beraber, dizelerden oluşmayan, ölçüsüz ve uyaksız metinlerin de şiir olabileceği gösterilerek, şiirde büyük bir devrim gerçekleştirilmiştir. Kuşkusuz bunda şiirli düzyazı (prose poétique) önemli bir rol oynamıştır. Fransa'da bu konuda yapılan tartışmalar sonucunda şiir ile koşuklama (versification: dize kurma tekniği) arasında bir ayırım yapma gereği ortaya çıkmıştır. Ayırım benimsendikten, şiiri şiir yapan şeyin koşuklama biçimi olmadığı anlaşıldıktan sonra, düzyazı şiirin de temel ilkeleri saptanmıştır. Buna göre düzyazı şiirin temel ilkeleri; sıkı doku, kısalık, etki yoğunluğu ve organik birliktir. Bu şiir tarzı, Aloysius Bertrand'dan sonra XIX. yüzyılda Charles Baudelaire, Comte de Lautréamont, Arthur Rimbaud ve Stephane Mallarmé gibi ustalar tarafından çeşitli örneklerle yaygınlaştırılmış, XX. yüzyılda da Gerçeküstücülerce sürdürülmüştür[1033]. Düzyazı şiir, çağdaş dünya şiirinde büyük bir dönüm noktasıdır. Alışılagelen şiirsel biçimler onunla kırılmış, çağdaş şiirin temel öğesi olan 'dilsel sapma', imge vb. öğeler, düzyazı şiirle, şiirselliğin temel niteliği hâline gelmiştir.

Düzyazı şiir, Türk şiirinde dil, anlam ve biçimde alışılmış kurallara başkaldıran, bu tür katı kuralları yıkmaya çalışan İkinci Yeni şairlerinin de ilgisini çekmiş, özellikle Ece Ayhan bu bağlamda Comte de Lautréamont'un *Maldoror'un Şarkıları* ve Aloysius Bertrand'ın *Gaspard de la Nuit*'sini sık sık anmıştır. İlhan Berk de bu konuya ilgi duyan ve düzyazı şiire örnek veren bir şairdir. O, bir söyleşisinde *Şenliknâme*'yi baştanbaşa düzyazıyla kaleme aldığını belirtir ve arkasından düzyazıyla da şiir yazılabileceğini ekler:

[1032]Özdemir İnce, "Aloysius Bertrand ve Düzyazı Şiirin Doğuşu", *Şiirde Devrim*, Adam Yay., İstanbul, 2000, s. 22-38; Aloysius Bertrand, *Gaspard de la Nuit*, (Çev. Özdemir İnce), Gendaş Yay., İstanbul, 1999.

[1033]Bkz. Özdemir İnce, *Şiirde Devrim*, Adam Yay., İstanbul, 2000, s. 22-38.

"Şenliknâme baştanbaşa düzyazıyla yazılmıştır. Şiir çünkü düzyazıyla da verilebilir."[1034]

Berk, düzyazı şiirin, şiirin kollarından biri olduğunu kabul etmekte; ancak Türk edebiyatında ne okurların, ne de eleştirmenlerin bu konu üzerinde fazlaca düşünmediklerini ileri sürmektedir[1035].

Turgut Uyar ve **Edip Cansever**, düzyazı şiir üzerinde hemen hiç durmazlar. Ancak her iki şairin de şiirde düzyazının olanaklarından geniş ölçüde yararlandıkları bilinmektedir. Uyar, bir söyleşide düzyazının olanaklarından yararlandığını şöyle belirtir:

"Düzyazının ya da 'düzyazının kıyılarında dolaşmanın' şiirsel gücüne hâlâ inanıyorum. Şiirin yararlanamayacağı bir alan düşünemiyorum."[1036]

Gerçekten de şiirlerine bakıldığında, şairin düzyazının olanaklarından, öyküleme ve dipnotların kullanılması yönüyle, yararlandığı görülmektedir. Örneğin *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'ndaki "Ölümlü Yaşamaya Her Günkü Çağrı" başlıklı şiir; bir anlamda düzyazı şiirdir. Bu şiirden aldığımız aşağıdaki dizelerde düzyazı şiir özelliği görülmektedir:

"Halbuki birçok şey söylenebilirdi. Yadsınırdı örneğin. Ben vurmadım denirdi. Yalvarırdı, kaçardı hiç değilse insan.Türkü bile çağırabilirdi. Herif sokağın ortasında yatıyordu.kan içinde yatıyordu. Tıpkı ölmüş gibi. Belki de ölmüştü. Öldüyse eğer, sinemalara gidemeyecekti. Sıkıldı mı oturup ağlayamıyacaktı."[1037]

Edip Cansever de Uyar gibi, düzyazıdan yararlandığını; *"...öykü, tiyatro, düzyazısal şiir gibi öğelerden de yararlandığım olur."*[1038] sözleriyle belirtir.

[1034]İlhan Berk, *Kanatlı At*, YKY, İstanbul, 1994, s. 64.

[1035]Berk, *a.g.e.*, s. 94.

[1036]Turgut Uyar, "Tavrım Bilinçli Biçimde Taraf Tutan Gözlemci Tavrıdır", *Sonsuz ve Öbürü*, Broy Yay., İstanbul, 1985, s. 113.

[1037]Turgut Uyar, *Büyük Saat, Bütün Şiirleri*, YKY, İstanbul, 2002, s. 177.

[1038]Edip Cansever, "Edip Cansever'le Konuşma" (Konuşan Füsun Akatlı), *Gül Dönüyor vucumda*, Adam Yay., İstanbul, 2000, s. 88.

Cemal Süreya, düzyazı şiir üzerine bir şey söylemez; ancak o da diğer İkinci Yeniciler gibi, düzyazı şiirler kaleme alır. Aşağıdaki parça şairin düzyazı şiir örneklerindendir:

"İkili, diyordu bir ses, ikili olsun; ikişer ikişer yan yana getirdik sevdiğimiz adları: Hasan ile Hüseyin'i, Üsküdar ile Kadıköy'ü, Nazım ile Hikmet'i, Harp ve Sulh ile Kelile ve Dimne'yi, Kızılırmak ve Yeşilırmak'ı, Oğlak ve Yengeç'i, Adilcevaz'daki usta ile Stradivaryüs'ü, baston yapar bu usta, yaptığı bastonlar uğultulu ve serindir, ardıç kokulu ve ezgilidir değme kemanlar gibi; ve çok beğenilmiştir; ben o yıllarda..."[1039]

Ece Ayhan, İkinci Yeni içinde düzyazı şiire en çok ilgi duyan şairlerden biridir. İlhan Berk de bir söyleşide *"Aslında daha yakından bakıldığında düzyazısal şiir dili Kınar Hanımın Denizleri' ile 'Çok Eski Adıyladır'dadır derim. Bütün çağdaş yazın onlara vurmuştur."*[1040] diyerek, Ece Ayhan'ın düzyazı şiirdeki ustalığına değinir. Kuşkusuz Ayhan'ın düzyazı şiirler yazmasında, Batı'da bu şiirin öncüleri olan ve kendisinin de sıkça adlarını andığı Aloysius Bertrand ve Comte de Lautréamont'un yapıtlarının etkisi vardır. Şairin, düzyazı şiirin baş yapıtları olan *Gaspard de La Nuit ve Maldoror'un Şarkıları'*ndan söz etmesi boşuna değildir. Bunlara Rimbaud'nun *İlluminations*'nunu da katmak gerekir Çünkü şair, düzyazı şiirler yazmasında bu yapıtın kendisi üzerinde etkisi olduğunu söyler[1041]. Ona göre, düzyazı bir 'sıkı örgü metin'dir

Çağdaş şiirin etkileriyle düzyazı şiire yönelen Ece Ayhan, özellikle *Bakışsız Bir Kedi Kara* (1965) ve *Çok Eski Adıyladır* (1982)'da düzyazı şiirler yazmıştır. Aşağıya aldığımız bir parça şairin düzyazı şiirleri hakkında bir fikir verebilir:

[1039]Cemal Süreya, "Kişne Kirazını ve Göç, Mevsim", *Sevda Sözleri*, YKY,İstanbul, 1995, s. 82.

[1040]Ece Ayhan, *Dipyazılar*, YKY, İstanbul, 1996, s. 106.

[1041]Ayhan, *Aynalı Denemeler*, YKY, İstanbul, 2001, s. 63.

"*Kargınmış Bir İlkyaz*

Ay; gecikmiş ağı, yosun yeşili bir canavar. İlerlemiş gece; kanatsız yarasalar, ıslanmış silahlar. Devrilmiş bir tramvay caddede. Bunlar kargınmış bir ilkyazın simgeleri. Büyük uçurtmamı çalmışlar deliliğimden, mor gözlü çocuk ölüsü bir Pazar, onu bulamıyorum."[1042]

Sezai Karakoç, düzyazı şiir konusunda bir şey söylemez. Şiirleri içinde de düzyazı şiir örneğine rastlanmaz. Ancak onun şiirlerinin çoğu serbest şiir tarzıyla yazılmıştır. Ancak Turan Karataş'ın da belirttiği gibi, bu şiirlerinde de 'yeni bir ölçü kaygısı' hemen dikkati çekmektedir. Nitekim şair bu kaygısını, "*Serbest nazım ya da şiir, vezni ve kafiyesi şairi tarafından aranıp bulunan, sonra da şiirde kaybedilen şiir demektir.*"[1043] sözleriyle dile getirmiştir.

[1042]Ayhan, *Bütün Yort Savul'lar!, 1954-1997, Toplu Şiirler*, YKY, İstanbul, 2001, s. 71.
[1043]Sezai Karakoç, "Gelenek ve Şiir", *Edebiyat Yazıları 1*, Diriliş Yay., İstanbul, 1988, s. 105.

SONUÇ

Öncelikle belirtelim ki, İkinci Yeni, edebiyat tarihlerinde gördüğümüz gibi, önceden anlaşarak, ortak bir poetika etrafında birleşerek, belli bir yayın organında kümelenerek ortaya çıkmış bir 'edebiyat topluluğu' değildir. Bu açıdan bakıldığında, örneğin bir Fecr-i Âti'ye, Yedi Meşalecilere ya da Garip Hareketi'ne hiç benzemez. Çıkışları, birbirinden habersizcedir; farkında olmadan ortak bir tepkiyi, ortak bir değişimi dillendirmişlerdir. Eleştirmenler ve de kendileri, ancak bu değişik şiir örnekleri verildikten sonra, böyle bir şiirin ortaya çıktığını, çok genel çerçevede Türk şiirinde ortak bir değişimin başladığını görebilmişlerdir. Hareket, o kadar kendiliğindendir ki, bu şiirin edebiyat tarihine geçen adı bile şairleri tarafından bulunmuş ya da önerilmiş değildir.

İkinci Yeni, bir ön anlaşma olmaksızın, kendiliğinden ortaya çıktığına göre, 'ortak bir poetika'sı da yoktur. Şiir, kendiliğinden değişmiştir; ancak değişen şiir, yine kendiliğinden, kendine uygun bir poetika oluşturmaya başlamıştır. Bununla beraber akla hemen şöyle bir soru gelebilir; bu şiir değişimi farkına varıldıktan ve onlara İkinci Yeni adı konulduktan sonra, sistemli biçimde ortak bir poetika oluşturulmuş mudur? Buna, yine evet demek mümkün değildir. Çünkü ilkin elde hiçbir zaman ortak bir poetik metin olmamıştır; ikincisi İlhan Berk, Sezai Karakoç ve biraz da Cemal Süreya dışındaki İkinci Yeni şairleri, özellikle bir poetika kurma kaygısında ve çabasında değillerdir. Örneğin Cansever kendisiyle ilgili

olarak "*Hiçbir zaman ben bir şiir kuramı ortaya koymayı düşünmedim.*" (Cansever, *Gül Dönüyor Avucumda*, 2000, s. 117) sözleriyle bunu itiraf etmekten kaçınmamıştır. Onun, İkinci Yeni'nin kuramcısı olduğu ileri sürülen Cemal Süreya için söylediği "*Kendi şiirinden söz etti. Topluca bir kuram ortaya çıkarmış değil.*" (Cansever, *Gül Dönüyor Avucumda*, 2000, s. 117) biçimindeki tümceler de, yargımızı pekiştirmektedir. Ayrıca kuramsal yazılarıyla öne çıkan şairler de –İlhan Berk dışında- aslında bir ortak poetika kurmak amacında değil, kendi şiirlerini açıklamak ya da kendi poetikasını oluşturmak amacındadırlar. Bunu daha iyi görebilmek için şairlerin her birinin poetik metinlerini bir bütün hâlinde gözden geçirmek yerinde olacaktır.

İlhan Berk, diğerlerinden farklı olarak, İkinci Yeni doğduktan sonra, sistemli bir 'İkinci Yeni' poetikası kurmaya çalışan tek şairdir. Dikkat edilirse, onun yazılarında –özellikle "İkinci Yeni'nin İlkeleri ya da Salt Şiir" başlıklı olanı ve *Şairin Toprağı* adlı yapıtındaki yazılarda- kişisel bir görüşün ötesinde, bir topluluğun adına konuşma ya da akım olarak görmek istediği İkinci Yeni'nin ortak poetik ilkelerini belirleme kaygısı hemen sezilir. Berk, **kendisinin yazdığı** sistemli bir 'ortak poetika'nın peşindedir ve bu poetikada, Türk edebiyatından Ahmet Haşim'in, Batı'dan da –doğru ya da yanlış anladığı tartışılmakla beraber- Gerçeküstücülerin etkisi vardır. Kısacası o, adı konulmuş bir şiire, bilinçli olarak kuramsal bir çerçeve çizmeye çalışır. Ancak bunda başarılı olamaz; çünkü diğerleri bu kuramsal çembere girmek, toplu fotoğraf çektirmek istemezler; herkes kendi göğünde uçmayı yeğler. Cemal Süreya'nın deyişiyle İkinci Yeni bu bakımdan bir 'Güvercin Curnatası'dır. Bu da doğaldır; çünkü İkinci Yeni, şiirde bir bireyselleşme atağıdır ve en önemlisi hemen hepsi 'kişisellik'e büyük önem verir.

Sezai Karakoç da sistemli bir poetika kurma çabasındadır. Özellikle *Edebiyat Yazıları I*'de bu açık biçimde görülmektedir. Berk'ten farkı, poetik metinlerinde hiçbir zaman İkinci Yeni adına konuşmaması ve onlar adına ortak bir kuram oluşturma çabasında

olmamasıdır; üstelik konuştuğu yer de, seslendiği kitle de, konuştukları da temelde İkinci Yeni şairlerinden farklıdır. Onun poetikasının kaynağında ve referanslarında hep İslâm vardır; poetikasındaki asıl amaç, önce geniş anlamda yıkılan bir uygarlığı, daha dar anlamda da bu uygarlığın sanatını ve dolayısıyla şiirini evrensel plânda 'diriltmek'tir. Dolayısıyla onun poetikası, temelde İkinci Yeni'den ayrılır; ancak kimi ayrıntılarda; örneğin önceki şiir anlayışlarının tıkanıklığı, yanlışlığı ve değiştirilmesi gerektiği bağlamında, diğer İkinci Yeni şairleriyle yer yer ortak noktalarda buluşur. Berk'le benzerliği yalnızca bilinçli bir kuram oluşturma çabasıdır; poetik yazıları tesadüfî ya da kendi şiirine yönelik eleştirileri yanıtlamak için değil; aksine bilinçli biçimde sanatta bir 'diriliş' reçetesi olmak üzere yazılmışlardır.

Söz konusu iki şair, poetik metinleri bakımından –görüşleri temelde tamamen farklı olmakla beraber- şair kimliklerinin yanına 'kuramcı' yönlerini de eklemişlerdir. Onlardan az olmak kaydıyla Cemal Süreya'yı da kuramcı kişiliğiyle öne çıkmış bir şair olarak sayabiliriz. Ancak Edip Cansever, Turgut Uyar, hatta Ece Ayhan, sistemli bir poetika oluşturma çabasında değillerdir;çünkü poetik metinlerinde bir bütünlük yoktur ve çoğu, o yılların gündemine göre yazılmışlardır. Bu dağınıklık, saydığımız şairlerde biraz da müstakil bir poetik metin kaygısının bulunmayışından kaynaklanır. Örneğin Ece Ayhan, şiirle ilgili görüşlerinin çoğunu hep söyleşilerin satır aralarında ifade etmiştir. Edip Cansever, Turgut Uyar ve Cemal Süreya'da da bunu görmek mümkündür. Ayrıca onlar, poetik metinlerinde ortak ilkelerde buluşma kaygısında da değillerdir; aksine kişisel görüşlerini dile getirirler. Hatta ayrıntılarda kimi kez, birbirlerinden farklı düşünceler ileri sürerler.

Bütün bunlar, İkinci Yeni'de ortak bir poetikadan söz etmeyi mümkün kılmamakla beraber, bu yazı ve söyleşilerin hepsinde tesadüfî biçimde, -tabiî ki oldukça geniş bir çerçevede- değişen şiire koşut olarak, yine kendiliğinden ve anlaşmaksızın değişen bir 'başka poetika' arkı açılmıştır. Üstelik yine kendiliğinden bu poetik

metinlerin tepki gösterdikleri şiir, hemen hemen aynıdır ve hepsinde bir 'değişim' istemi güçlü bir biçimde öne çıkmaktadır. İşte bu bakımdan İkinci Yeni şairlerinin poetik metinlerini geniş bir alanda bir arada toplamak ve değişimin; dolayısıyla da Türk şiirindeki büyük bir kırılmanın göstergesi saymak mümkündür. Kısacası, bu poetik metinler, hem önceki egemen poetikalara bir tepki, hem de büyük bir 'değişim arzusu'nu dillendirmek bakımından kendilerine ortak bir alan açmışlardır. Bu ortak poetik alanda her şair, kendi kozasında çalışır; komşuluk ilişkileri kurarlarsa da bir komün olmaya asla yanaşmazlar. Aslında bu da bireyselliği ve kişisel kalmayı önemseyen modern poetik anlayışın gereğidir.

İkinci Yeni'yle açılan bu geniş poetik alana hangi konular öncelikle ve yoğun olarak girmiştir? Bu soruyu kısaca, gerçeklik, akıl-mantık, otorite, dil, anlam, açıklık ya da kapalılık, toplumculuk, imge, soyutlama, gelenek ve biçim-öz gibi poetik konuların İkinci Yeni şairlerince ağırlıklı olarak işlendiğini söyleyerek yanıt verebiliriz. Bir başka deyişle İkinci Yeni'yle birlikte poetik çizgide önemli bir kırılma meydana geldiyse, bu, büyük oranda saydığımız poetik konular dolayımında olmuştur. Şimdi en azından bu poetik alanı kuş bakışı görebilmek için, saydığımız poetik sorunların İkinci Yeni şairlerince nasıl ele alındığına oldukça genel bir çerçevede bakmaya çalışmak gerekir.

İkinci Yeni şairlerinin farklı ölçülerde de olsa, alışılan şiir dilini alt-üst etmeleri, akıl dışına çıkmayı ve algılama tarzını değiştirmek istemeleri, sonuçta onların alışılan gerçeği yıkma, bozma ve gerçeğin tanımını değiştirme arzularının en açık göstergesidir. Bu şairlerin hemen hepsi, farklı ölçülerde de olsa, daha çok duyusal algılamanın ürünü olan, yüzeysel, alelâde ve önceden belirlenmiş 'gerçek' anlayışına karşı çıkmışlar, şiirde dış gerçekliğe bağlı kalmayı savunan egemen poetika yerine, -yine varolan gerçekten hareket eden- ancak şairin zihninde yarattığı 'şiirsel bir gerçek' anlayışını savunmuşlardır. Türk şiirindeki büyük kırılma da işte bu 'yansıtmacı' poetikanın terk edilmesi nedeniyle meydana gelmiştir

denilebilir. Bu bakımdan İkinci Yeni şairlerinin poetikalarında ve şiirlerinde ele aldıkları, savundukları gerçeklik anlayışı, öncekinden farklıdır. İlhan Berk, kendi gerçeğini, akıl dışında, aklı hallaç pamuğu gibi atarak, ham ve yaban dilde, dilin belinin geldiği noktada aramıştır; daha doğrusu onun varmak istediği gerçek, aklın ve mantığın dışında, anlamın da ötesinde, ancak 'dilin orgazm hâli, cinnet hâli' dediği anlaşılmaz bir noktadadır. Nedir bu gerçek, tanımlanabilir mi? Tanımlanamaz; Berk de tanımlamamıştır; onunki yalnız sözcüklerle yaratılan 'sanal-dilsel, bilinmez bir gerçek'tir. Şiiri ve poetikası da işte tam bu noktada, karşı çıktığı gerçeğin yerine 'yeni bir gerçek' koyamamasından dolayı tıkanır. Ama sonuçta o, alışılmış gerçeklik anlayışından kopuşu en uç noktalarda yaşayan bir şairdir.

Berk'in dışında Edip Cansever, Turgut Uyar ve Cemal Süreya, gerçeği yalnızca bir dilsel yaratım olarak görmezler. Onlarda dille anlam, zaman zaman uzaklara düşse de birbirleriyle bütün bütün bağlarını koparmaz. Farklı ölçülerde elbette bu şairler de dilin yapısını alt-üst ederek, akıl dışına çıkarak, alışılmış gerçeğin yapısını bozmuşlar; ona yeni bir öz ve biçim giydirmişlerdir ama, Berk gibi yalnızca dil kullanımına dayalı, yapay; daha doğrusu yaşamdan kopuk bir gerçekliğin peşine düşmemişlerdir. Poetikaları da şiirleri de son kertede 'yaşamın gerçek alanı' içinde kalmıştır. Onların savundukları varolandan yeni bir gerçek yaratmaktır; hemen hepsi dış gerçekle sanatsal gerçeği birbirinden kalın çizgilerle ayırır. Dolayısıyla alışılmış gerçeklik anlayışına karşı çıkmak konusunda -farklı ölçüler içinde de olsa- ortak bir noktada birleşirler.

Ece Ayhan'a gelince, onu diğer İkinci Yeni şairlerinden ayrı tutmak gerekir. Çünkü o, hem şiirlerinde hem de poetik metinlerinde hep 'anarşist', 'protest', 'marjinal' ve 'etikçi' bir tavır sergiler. Onda ıslah ve tamir düşüncesi yoktur; eğer bir şey, bir gerçek, etik dışıysa yıkılmalıdır. Bu nedenle etik dışı gerçekliğe sürekli saldırır; onu sorgular, bozar, yıkar ve âdeta hınçla üstünde tepinir. Karaşınlar dediği, ezilenler, hâl ve gidişi sıfır olanlar, orta ikiden ayrılmak

zorunda kalan çocuklar ve dışlanmışların gerçeği adına, iktidarı temsil eden 'sarışın' gerçeklere büyük bir kinle saldırır. Amacı, bu gerçeklik anlayışını kökünden kazımaktır; dili bu nedenle alt-üst eder; yıktığı gerçekliğin yerine koymak istediği 'etik bir gerçeklik' vardır. İşte Berk'ten ve Sezai Karakoç dışındaki İkinci Yeni şairlerinden bu yönüyle ayrılır; çünkü Berk'in, Edip Cansever'in, Turgut Uyar'ın, Cemal Süreya'nın ve Sezai Karakoç'un poetik metinlerinde sorgulayıcı bir etik tavır yoktur; onların amaçları yürürlükteki gerçekle hesaplaşmak değildir. Sonuçta değişik bir tepki gösterse de Ece Ayhan da alışılan gerçekliğe karşıdır; ancak onun varmak istediği gerçek, etik olmakla beraber fizikötesi bir karakter taşımaz. Sezai Karakoç'tan da tam bu noktada ayrı düşer.

Sezai Karakoç, İkinci Yeni şairlerinden pek çok bakımdan temelde ayrılır. Bu ayrılışın kaynağında kuşkusuz İslâm'a bağlı dünya görüşü vardır. O da diğerleri gibi, Türk şiirinde özellikle Tanzimat'tan sonra egemen hâle gelen gerçeklik anlayışına karşıdır. Şiirde alışılagelen gerçekliğe karşı çıkma noktasında diğer İkinci Yeni şairleriyle birleşir; ancak temelde onun varmak istediği asıl gerçek, mistik gerçektir. Şairin ısrarla geleneğe yönelmesi, aslında çağının, geleneğin gerçeklik anlayışıyla yeniden tanışmasını sağlamak içindir. Onun dışında hiçbir İkinci Yeni şairi, metafizik bir gerçeği hedeflemez. Tabiî ki o da, Türk şiirindeki egemen gerçeklik anlayışına karşı çıkmış; bu anlayışı benimsememiştir ama; asıl çabası yanlış olduğunu düşündüğü gerçekliği yıkmak değildir; daha doğrusu mesaisini, bu gerçeklik anlayışını yıkmak için sarf etmemiş; aksine tek başına, çağın dil ve biçim anlayışına uygun olarak kendi gerçeğini –ki bu metafizik gerçektir- kurmaya çalışmıştır. Ayrıca onun poetikası bir tepki temeline dayanmaz; gücünü karşısındaki 'öteki poetika'dan almaz. Oysa Ece Ayhan, neredeyse bütün mesaisini karşı geldiği gerçeklik anlayışını yıkmaya sarf etmiştir ve onun poetik söylemi asıl gücünü 'karşı çıktığı poetika'dan alır.

Sonuçta İkinci Yeni şairleri, Türk şiirindeki yalın ve yüzeysel, insanı ve yaşamı derinden kavramayan gerçeklik anlayışına tepki

göstermişlerdir. Bu tepkinin odağında kuşkusuz kendilerinden hemen önceki Garipçiler ve 1940 Toplumcu Gerçekçi Kuşağı'nın gerçeklik anlayışı vardır. Şairin zihnî çalışmasıyla 'yeni bir gerçek'in üretilebileceğini savunmuşlar, bu nedenle yaşamı ve insanı, -bilinçaltına inmeyi ve akıl dışına çıkmayı da deneyerek- yeni bir gözle irdelemek istemişlerdir. Ancak Sezai Karakoç dışındaki İkinci Yeni şairleri, üretmek istedikleri 'yeni gerçek'i yine bu dünyanın sınırları içinde aramışlardır. Oysa Karakoç'un gerçeği 'fizikötesi, mistik bir gerçek'tir. İçlerindeki farklılıklara karşın İkinci Yeni çok geniş bir ortak paydada Sezai Karakoç'un da belirlediği gibi şiirimizde 'Laleli'den dünyaya doğru giden neo-realist bir akım'dır.

İkinci Yeni şairlerinin poetik metinlerinde şiirin akıl ve mantıkla ilişkisi konusu da geniş yer tutar. Hemen belirtmeli ki, İkinci Yeni şairleri, şiiri akıl ve mantık sınırları içine hapseden bir anlayışa şidetle karşı çıkarlar. Bu bakımdan bir bölümünün üzerinde, aklın denetiminden kurtulmayı amaçlayan Gerçeküstücülerin etkisi vardır. Ancak söz konusu etki, en çok da İlhan Berk'te göze çarpar. Kuşkusuz onda, aklı düzyazıya özgü bulan ve şiiri idrak mıntıkalarının dışında gizemli bir kaynağa bağlamak isteyen Ahmet Haşim'in etkisi de vardır. Ancak Berk, aklın hallaç pamuğu gibi atıldığı, alt üst edildiği, hor görüldüğü ve üstünün çizildiği bir şiir özlemiyle, Gerçeküstücülere daha yakındır. O, aklı şiire hiç yaklaştırmak istemeyen, akla karşı gelmeyi poetikasının temeli yapan tavrıyla kuşkusuz İkinci Yeni'nin en uçtaki şairidir.

İlhan Berk'in bu marijinal tutumuna karşılık, Turgut Uyar, Cemal Süreya, Edip Cansever ve Sezai Karakoç, akla karşı çıkma konusunda daha orta bir yol izlerler. Gerçi onlar da şiirin genel mantık kuralları dışında, kendine özgü bir 'poetik mantık'ı olduğunu düşünürler; ancak aklın bütünüyle devreden çıkarılmasından ve şiirin bilinçsizce yazılmasından yana değildirler. Örneğin Cansever, şiirin sağduyuyu elden bırakmamak koşuluyla duygusal olduğunu söyler. Cemal Süreya, şiiri düzyazıdan ayırırken aklı düzyazıya bitiştirir ve şiirin akıl dışılığını savunan Gerçeküstücüleri onaylar.

Ece Ayhan ise, atonal müzikten yola çıkarak şiirde akıl ve mantığın alışılmış işleyişine karşı çıkar. Sezai Karakoç, diğer konularda olduğu gibi bu konuda da İkinci Yeni şairlerinden temelde ayrılır. O, şiirin şuurdan bütünüyle kopuk olamayacağını; ancak aklın dar çerçevesine de mahkûm edilmemesi gerektiğini savunur. Şiirin genel mantık dışında 'poetik bir mantık'la işlediğini aslında o ifade etmiştir. Ancak şair, Gerçeküstücüler gibi, aklı bütünüyle devreden çıkarmayı, sayıklama hâlinde bir şiir yazmayı savunmaz. Aklın üstüne ruhu ve gönülü yerleştirmesi ise, mistik felsefeden kaynaklanan bir düşüncedir.

Görüldüğü gibi İkinci Yeni şairleri, -Sezai Karakoç gibi değişik felsefeden beslenen bir şair de olsa- esas itibariyle şiiri akıl ve mantık sınırlarının içinde hapsedilemez bir sanat olarak görürler. Bu itibarla şiirlerinde akıl ve mantığın sınırlarını alabildiğine zorlarlar. Şiirde alışılmış dil ve biçim düzeninin bozulması, akıl ve antığın dışına çıkmanın ilk yansımasıdır. Aslında bu dahi Türk şiirinin, temelde pozitivist ve akılcı felsefeden kopma isteğinin en güçlü kanıtıdır.

Alışılmış gerçeğe, akıl ve mantığa karşı çıkma, kuşkusuz otoriteye karşı çıkma demektir. Bu açıdan yaklaşıldığında İkinci Yeni, aslında poetik ve pratik anlamda otoriteye karşı çıkış hareketidir. Kuşkusuz burada otoriteden kasdedilen yalnızca siyasal iktidar değil, egemen, verili, alışılmış –gerçek tanımı, algılama tarzı, alışılmış dil, egemen şiir anlayışı- her şeydir. İşte İkinci Yeni, geniş anlamda Türk şiirinde, saydığımız konularla ilgili egemen anlayışa bir başkaldırı niteliği taşır. Dolayısıyla İlhan Berk'in şairliğinin ilk döneminde etkilendiği Toplumcu Gerçekçi poetikayı, Turgut Uyar'ın Ulusçu/hececi şiiri ve Garipçileri, Edip Cansever'in Garip şiirini izlemeyi terk edip bir 'başka' şiire yönelmeleri de önceki egemen şiir anlayışlarına bir tepkinin sonucudur. Hatta Berk, bu konuda öylesine ileri gider ki, her türlü şiir iktidarına, şiiri belli ilkeler içine hapsetmeye karşı çıkar. Onun akla karşı çıkmasında dahi otoriteye başkaldırı ve bir kural tanımazlık görülür. Benzer bir başkaldırı, daha az bir dozda 'şiir alışkanlıklara karşı bir yaylım

ateşidir' diyen Cemal Süreya'da da vardır. Kuşkusuz her türlü otoriteye karşı çıkmak ve onu yıkmak konusunda İkinci Yeni'nin en 'marjinal' şairi Ece Ayhan'dır. O, alışılmış gereçeğe, algılama biçimine, şiir anlayışına, iktidarlarca yazılan tarihe ve iktidarın diline şidetle saldırır. Şiir onun için, her türlü otoriteyi yıkmada kullanılabilecek en etkili 'etik' bir araçtır. İşte bu nedenle alışılmış şiir dilini, hemen her düzeyde bozar, alışılmamış imgeler kurar, tarihle hesaplaşır. Atonal müzik nasıl alışılmış ses düzenini yıkmışsa, o da alışılmış şiiri yıkarak yeni bir şiir kurmak çabasındadır. Egemen felsefeye ve onun beslediği şiire Sezai Karakoç da karşıdır. Ancak o, mesaisini, karşı geldiği felsefe ve şiiri yıkmak için harcamaz. Bütün gücünü, idealindeki felsefeyi ve sanatı kurmak için kullanır. Aslında o, karşı çıktığını, bir alternatif kurarak yok eder. Amacı, İslâm uygarlığının sanatını, çağdaş ölçüler içinde yeniden inşâ etmektir. Kısacası onda da egemen çizgiden sapma vardır; ancak bu, yıkma, protesto etme tarzında değil de, alternatifi inşâ etme biçiminde ortaya konulur. Bu inşâ hareketinde Karakoç da Ayhan gibi etikçi bir tavır takınır; şairden çağa, çağın aldatıcı araçlarına, moda akımlara karşı direnmesini ister.

Sonuçta İkinci Yeni, kendi içindeki görüş farklılıklarına karşın, özde Türk edebiyatındaki egemen poetikaya ve felsefeye karşı çıkış hareketidir. Böylece farklı ölçülerde de olsa, şiirde alışılmış dilin, imgelemin ve biçim anlayışının dışına çıkılmış, bir anlamda 'şiirsel töre'ye başkaldırılmıştır. Bu, bir anlamda şiirin egemen felsefe ve egemen politikanın güdümünde, yalnızca bir 'araç' olarak görülmesine de tepkidir. Şiir, onlarla birlikte 'araç' olmaktan çıkıp, kendine özgü işleyişe ve nitelikler sahip, bağımsız bir sanat olarak değerlendirilmeye başlanmıştır.

İkinci Yeni deyince ilk akla gelen kuşkusuz şiir dilinde meydana gelen büyük değişimdir. Söz konusu şairlerin yapıtlarıyla beraber Türk şiirindeki alışılagelen şiir dilinden de sapıldığı yadsınamaz bir gerçektir. Bu bakımdan şiir dili konusu, İkinci Yeni şairlerinin poetik metinlerinde önemli bir yer tutar. Hatta şiirin her şey-

den önce bir dil sorunu olduğu, ayrıntılı ve yoğun biçimde ilk kez İkinci Yeni şairleri tarafından irdelenmiştir denilebilir. Garip'in alelâde, şairânelikten uzak, yalın konuşma diline karşı çıkma konusunda bütün İkinci Yeni şairleri hem fikirdir. Onlar, şiirin doğal dilden ayrı, kendine özgü bir dili olduğunu benimsemişlerdir.

Bu konuda düşünce ve şiirleriyle en uçta olan şairler, İlhan Berk ve Ece Ayhan'dır. İlhan Berk, düzyazıya çevrilmeyen, düzyazıda anlamı olmayan soyut bir şiir dili bulmayı amaçlar. Bunun içinse dil düzeninin toptan üstüne gitmeyi, onu bütünüyle yıkmayı ileri sürer. Hatta bu konuda öylesine ileri gider ki, ortak dilden kopup bireysel, yalnızca kendine özgü bir dil kurma düşüncesine değin varır. Bununla da yetinmez şair, şiirde dilin her türlü 'araç' olma hâlinden kurtulması gerektiğini ileri sürer, kullanılmamış, işlenmemiş bir 'ham dil'in peşine düşer, asıl şiir, dilin belinin geldiği yerlerde vardır der. Böylece şiiri yalnızca dilsel bir olgu olarak görmeye değin gider. Bu düşüncelerinde Gerçeküstücülerden etkilendiğini belirtir. Berk, bu düşünceleriyle sanki saf, kullanılmamış bir şiir dilinin peşindedir. Öyle ki, dilin sıfır noktasına erişmek ister. Aslında bütün bunlar, uygulanabilirliği tartışılırsa da, İkinci Yeni şairlerinin alışılmış dilin sınırlarından kurtulmak istediklerini, bunun için dili, son sınırlarına değin zorladıklarını göstermektedir.

İkinci Yeni'nin uçtaki diğer şairi Ece Ayhan ise, dili yıkmak konusunda oldukça saldırgandır. Ancak onun yıkmak istediği asıl şey, toplumdaki düzeysiz algı ortalaması ve otoritenin belirlediği gerçekliktir. İşte bu nedenle algılamanın ve otoritenin aracı olarak gördüğü dile saldırır. Kurmaya çalıştığı dil, gerçekliği kurcalamak isteyen gerçeküstü bir dildir. Ona göre verili, gündelik dil, şairin anlatacağı gerçekleri ifade etmede yeterli değildir. Bunun için dil alabildiğine zorlanmalı, gündelik dilin dışına çıkılmalıdır.

Her iki şair, dilde olduğu gibi anlam ve anlaşılırlık konusunda da en uçta yer alır. Berk, şiirde anlama şidetle karşı çıkar; okurun kendisini anlamasını ise umursamaz. Ece Ayhan da şiirin anlaşılmazlığı sorununda suçu şaire değil, okura yükler. Ona göre bu şiirler alışılagelen algılama tarzıyla okunamaz.

Turgut Uyar, Cemal Süreya, Edip Cansever ve Sezai Karakoç, şiirin kendine özgü bir dili olması gerektiğini savunmakla beraber, şiir dilinin ortak dilden çıkmasından, insana ve yaşama bağlanmasından yanadırlar. Örneğin Cemal Süreya şiir ayrı bir dildir, ama kuşdili de değildir, Edip Cansever, şiir dili diye yalnızca ozanların anlayacağı, toplumdan bağımsız bir dil yoktur, diyerek bu düşünceyi savunur. Dolayısıyla onlar, Berk ve Ece Ayhan denli uçta değillerdir. Ancak bu şairler de dilin sınırlarının zorlanmasını ve titiz biçimde sözcüğe varıncaya değin işlenmesini gerekli görürler.

Sonuç olarak İkinci Yeni ile birlikte, Cumhuriyet döneminin egemen poetikası olan 'halka seslenme', 'halkın anlayacağı bir dil kullanma' düşüncesinden sapılmış, şiirin doğal dilden çıkan kendine özgü bir dili olduğu benimsenmiştir. Bu düşünce doğrultusunda dil kuralları zorlanmış, kimilerinde deformasyonda çok ileri gidilerek, şiir bir dil oyununa, yalnızca dil kullanımına indirgenmiş, semantik yapı alt üst edilmiştir.

İkinci Yeni poetikasında geniş bir yer tutan bir başka konu, şiirde anlam, açıklık ve kapalılık konusudur. Bu şiir hareketiyle beraber, Türk şiirinde anlam anlayışı büyük bir sarsıntıya uğrar. Toplumcu Gerçekçilerin ve Garipçilerin anlaşılır ve kurallara uygun yalın dili alt üst edilir; dolayısıyla anlaşılmayan,soyut; hatta kimilerince 'anlamsız' şiirler yazılmaya başlanmıştır. İkinci Yeni şairlerinden İlhan Berk, anlamı poetikasının ana sorunsalı hâline getirmiştir. Israrla şiirde anlama karşı çıkar; onu düzyazıya özgü bulur. İyi bir şiirin, bir şey anlatmaktan çok sezdirdiğini vurgular. Kapalılıktan yana olduğunu, açıklıkta pek çok şeyin yitebileceğini söyler. Amacı, anlamı sıfıra indirmektir; zaten Toplumcu Gerçekçi poetikayı da söze, anlama, bir şey bildirmeye dayalı olduğu için terk etmiştir. Şiirde semantik yapıyı âdeta yok etmeye çalışan Berk, bu düşünceleriyle en uçta yer alır. Onun yanı sıra Ece Ayhan da toplumdaki ortalama algıyı, düşünme tarzını düşük bir düzeyde bulduğundan, dil ve imge düzenini alt üst ederek, şiirin alışılagelmiş semantik yapısını yıkar. Kendi deyişiyle ancak ayna ile okunabilecek,

logaritma cetveli ile çözülebilecek 'sıkı' bir şiiri savunur. Ancak, anlamı silmek değildir hedefi; nitekim şiirlerinin gerisindeki kişilere, kimi tarihî olaylara, dine ve mitolojiye ait göndermeler hakkında bilgi edinilirse, bu sıkı şiir çözülür.

İlhan Berk ve Ece Ayhan'ın anlamı alt üst etme düşüncesi, Turgut Uyar, Edip Cansever, Cemal Süreya ve Sezai Karakoç tarafından pek benimsenmez. Gerçi onlar da bir biçimde şiirin asıl amacının bir mesaj iletmek olmadığı, şiirin açıklamak ve bildirmekten çok sezdirmeyi amaçladığı konusunda hem fikirdirler; ancak anlamsız şiire karşı çıkarlar. Bu görüşleriyle İkinci Yeni, şiirde anlam aramak, bir bülbülü eti için öldürmeye benzer, şiir peygamber sözü gibi çok çeşitli yorumlara gelmelidir, şiir bir şey bildirmez, sezdirir diyen Ahmet Haşim'e poetik bakımdan bağlanır.

Esas itibariyle bu şairlerin anlam karşısındaki tavırları; açıklığı değil kapalılığı, kendi deyişleriyle sıkı şiiri savunmaları, kendilerinden önceki anlaşılmayı, bir şey söylemeyi ve bildirmeyi hedefleyen egemen poetikaya karşı çıkış ve o poetikadan kopuş olarak okunmalıdır.

İkinci Yeni'nin poetik gündeminde geniş yer tutan konulardan biri de şiir ve toplum ilişkisidir. Bilindiği gibi, Türk şiiri Tanzimat'tan beri, birkaç istisna dışında şiirin toplumla sıkı bağlar kurma kaygısını hep öne çıkarmış, şiire toplumu eğitme, onu bilinçlendirme, onun sorunlarını aktarmada önemli bir misyon yüklemiştir. Cumhuriyet döneminde de bu misyon, Ulusçu/hececi, Toplumcu Gerçekçi ve Garipçiler tarafından yürütülmüştür. Ancak İkinci Yeni ile, şiirin bu misyonunda da büyük bir değişim görülür. Daha doğrusu İkinci Yeni şairleri, şiirin yalnızca eğitme, bilinçlendirme ve toplumsal sorunları dile getirme işlevine göre tanımlanmasına karşı çıkarlar. Hemen hepsi, okura göre yazmayı yadsırlar. Cumhuriyet dönemindeki 'halka seslenme' ilkesinden saparak, şiir çoğunluğa değil; ancak ondan anlayabileceklere seslenir tezini savunurlar. Böylece kendinden önceki poetik arktan bir kez daha ayrılırlar. Gerçekten de şiirlerine bakıldığında, toplum sorunlarını dile getir-

meyi amaç edinmedikleri, her türlü temayı işledikleri, toplumca anlaşılmayı gözetmedikleri görülür. Ece Ayhan, şiirlerinin hemen hepsinde toplumsal ve tarihsel sorunları dile getirmekle birlikte, okuru umursamayan; hatta onu bir leş kargası gibi gören tavrıyla en uçta yer alır. O, asla düz okur diye nitelendirdiği, ortalama algıya sahip bir okur kitlesine seslenmez.

İkinci Yeni şairlerinin poetik metinlerinde soyutlama ve imge de genişçe ele alınır. Onların hemen hepsi, şiirin ham malzemesinin doğa olduğunu; ancak bu malzemenin şairin zihninde değişime uğratılarak; yani soyutlanarak yeniden yaratılması gerektiği düşüncesindedirler. Onlara göre soyutlama, şiirselliğin en önemli işlemidir. Söz konusu şairler bu doğrultuda Garip'le beraber Türk şiirinden kovulan imgeye kapılarını ardına kadar açarlar ve imgenin, şiirin aslî öğelerinden biri olduğunu savunurlar. Ancak Berk, imge anlayışında yaşamdan dahi koparak, sadece dil oyununa dayalı imgeler kurmaya değin giderken, diğer İkinci Yeni şairleri, imgenin, sonunda mutlaka yaşamla bağının olması gerektiğini düşünürler. İkinci Yeni ile beraber, soyutlamaya ve imgeye yeniden değer verilmesi, önceki poetikanın yansıtmacı, bildirmeye ve yalın söyleyişe dayalı anlayışından da bir kopuş olarak değerlendirilebilir.

Türk edebiyatı, İkinci Yeniyle birlikte, şiirle resim, müzik ve hatta sinema sanatları arasında ilişki kurmak bakımından en canlı dönemini yaşar. Söz konusu şairlerin çoğu, gerek poetik metinlerinde gerekse şiirlerinde özellikle resim ve müzikle şiir arasında ilişki kurarlar. Resimde non-figüratif ve soyut anlayıştan şiirde yararalanmaya çalışırlar. Bu bağlamda Paul Klee, Miro, Chagall, Picasso ve Kandinsky poetik metinlerde adları sıkça geçen başlıca şairlerdir. Şiir müzik ilişkisi çerçevesinde ise, özellikle Ece Ayhan bağlamında atonal müzikle İkinci Yeni arasında 'değişim' açısından benzerlikler kurulur.

Gelenek, İkinci Yeni'de üzerinde durulan bir başka poetik konudur. Her şeyden önce, bu şairlerle beraber geleneğe karşı Tanzimat'tan beri süren inkârcı tutum terk edilir. Söz konusu şairlerin

hemen hepsi ilke olarak, şiirsel geleneğin yok sayılamayacağı görüşündedir. Hatta İlhan Berk, Turgut Uyar ve Cemal Süreya geleneğe karşı ilgi gösterir ve bu ilgilerini çeşitli şiirleriyle taçlandırırlar. Kuşkusuz bu konuda en bilinçli tavır, geleneği yakından tanıyarak yola çıkan Sezai Karakoç'tan gelir. Onun poetikası, temelde İslâm uygarlığının yıkılan sanat anlayışını çağdaş normlar içinde yeniden diriltme düşüncesine dayanır. Farklılıklar bir yana, İkinci Yeni, geleneğe karşı ön yargısız; hatta ilgi gösteren tavrıyla da geleneği tümüyle yadsıyan egemen poetikadan bir sapmaya işarettir.

Toparlarsak, incelemede de görüleceği üzere, İkinci Yeni, gerçek, akıl ve mantık, dil ve anlam anlayışındaki tavrı, şiir-toplum, soyutlama, imge, resim-müzik ve şiir ilişkisine ait görüşleri, tarihe ve geleneğe bakışı, biçim ve öz konusundaki düşünceleriyle, Türk şiirinde poetik anlamda büyük bir kırılmanın işaretlerini verir. Hatta Türk şiiri modern Batı şiiriyle ve poetikasıyla ilk kez bu şairler aracılığıyla yoğun bir biçimde temas kurmuştur denilebilir.

İkinci Yeni, bu poetik tavrıyla aslında, XIX. yüzyıldan beri dünyada ve Türkiye'de egemenliğini sürdüren, sanat üzerinde de etkisini gösteren akıl, bilim ve deney odaklı pozitivist anlayıştan bir kopuştur. İkinci Yeni şairleri, bu kopuşun işaretleri olarak, pozitivizmin gerçeklik anlayışına, söz konusu gerçekliğin kavrama araçları olan akıl ve mantığa, bu gerçekliği yansıtan dile, düz anlatıma ve belli kurallarla belirlenmiş biçime karşı çıkmışlardır. Aslında bu, Türk edebiyatındaki egemen felsefeden ve poetikadan ayrılmak demektir. Çünkü dikkatle bakıldığında Tanzimat'tan sonraki sanatımız ve toplumsal/siyasal yapımız hep söz konusu felsefenin izinde yürümüştür. Divan şiirine karşı çıkışta da Cumhuriyet dönemi şiirinin poetikasında da temelde hep bu felsefe vardır. İkinci Yeni, modern dünya şiirinin, özellikle Gerçeküstücülerin etkisiyle, verili gerçeğin dışında, akıl dışı, bilinç dışı; ancak sezgiyle kavranabilecek bir gerçeklik anlayışının da farkına varır. İşte bu farkına varışla beraber, Türk şiirindeki egemen çizgiden ayrılır. Aradığı yeni bir gerçek ve tabii ki 'yeni bir şiir'dir. Şairlerin poetik metinleri bunu açıkça ortaya koymaktadır.

KAYNAKÇA

A. Çalışmaya Esas Olan Kaynaklar

1. Deneme Kitapları

Ayhan, Ece; *Yalnız Kardeşçe*, Evrim Sanat Yay., İstanbul, 1984.

Ayhan; *Kolsuz Bir Hattat*, Beyaz Yay., İstanbul, 1987.

Ayhan; *Şiirin Bir Altın Çağı*, YKY, İstanbul, 1993.

Ayhan; *Başıbozuk Günceler*, YKY, İstanbul, 1993.

Ayhan; *Dipyazılar*, YKY, İstanbul, 1996.

Ayhan; *Aynalı Denemeler*, YKY, İstanbul, 2001.

Ayhan; *Sivil Denemeler Kara*, YKY, İstanbul, 2001.

Ayhan; *Bütün Yort Savul'lar!, 1954-1997, Toplu Şiirler*, YKY, İstanbul, 2001.

Ayhan; *Bir Şiirin Bakır Çağı*, YKY, İstanbul, 2002.

Ayhan; *Hay Hak! Söyleşiler*, YKY, İstanbul, 2002.

Ayhan; *Hoşça Kal, İlhan Berk'e Mektuplar*, YKY, İstanbul, 2004.

Berk, İlhan; *Şairin Toprağı*, Simavi Yay., İstanbul, 1992.

Berk; *El Yazılarına Vuruyor Güneş*, YKY, İstanbul, 1992.

Berk; *Uzun Bir Adam*, YKY, İstanbul, 1993.

Berk; *İnferno*, YKY, İstanbul, 1994.

Berk; *Kanatlı At*, YKY, İstanbul, 1994.

Berk; *Logos*, YKY, İstanbul, 2001.

Berk; *Kült Kitap*, YKY, İstanbul, 2001.

Berk; *Poetika*, YKY, İstanbul, 2001.

Berk; *Ben İlhan Berk'in Defteriyim*, Alkım Yay., İstanbul, 2004.

Berk; *Gerçeküstücülük, Antoloji*, Varlık Yay., İstanbul, 2004.

Cansever, Edip; *Gül Dönüyor Avucumda*, Adam Yay., İstanbul, 2000.

Karakoç, Sezai; *Edebiyat Yazıları II*, Diriliş Yay., İstanbul, 1986.
Karakoç; *Edebiyat Yazıları I*, Diriliş Yay., İstanbul, 1988.
Karakoç, *Edebiyat Yazıları III*, Diriliş Yay., İstanbul, 2000.
Süreya; **Cemal**; *Uzat Saçlarını Frigya*, Yön Yay., İstanbul, 1992.
Süreya; *99 Yüz*, Kaynak Yay., İstanbul, 1996.
Süreya; *Günler*, YKY, İstanbul, 1996.
Süreya; *Toplu Yazıları I*, YKY, İstanbul, 2000.
Süreya;*Güvercin Curnatası*, YKY, İstanbul, 2002.
Uyar, Turgut; *Sonsuz ve Öbürü*, Broy Yay., İstanbul, 1985.
Uyar, *Arz-ı Hâl ve Sonrası* (Haz. Tomris Uyar), Can Yay., İstanbul, 1999.

2. Şiir Kitapları
Ayhan, Ece; *Bütün Yort Savul'lar! 1954-1997, Toplu Şiirler*, YKY, İstanbul, 2001.
Berk, İlhan; *Eşik*, YKY, İstanbul, 2001.
Cansever, Edip; *Yerçekimli Karanfil, Toplu Şiirler I*, Adam Yay., İstanbul, 1992.
Cansever; *Sonrası Kalır I*, YKY, İstanbul, 2005.
Karakoç, Sezai; *Şiirler III, körfez/şahdamar/sesler*, Diriliş Yay., İstanbul, 1996.
Süreya, Cemal; *Sevda Sözleri*, YKY, İstanbul, 1995.
Uyar, Turgut; *Büyük Saat, Bütün Şiirleri*, YKY, İstanbul, 2002.

3. Yazı ve Söyleşiler
Ayhan, Ece; "Yeni Perspektifler", *Pazar Postası*, 12 Mayıs 1957.
Ayhan; "Bir Resim Olarak Orhan", *Papirüs*, S.8, Ocak 1967.
Berk; "İlhan Berk'le Konuştuk", *Yeditepe*, S. 38, 7 Haziran 1953.
Berk; "İlhan Berk'le Konuştum" (Konuşan: Erdal Öz), *a dergisi*, S. 10, Şubat 1957.
Berk; "İlhan Berk'le Bir Konuşma" (Konuşan: Veysel Arseven), *Yeditepe*, S. 163, 15 Eylül 1958.
Berk; "Bir Dâva Üstüne İki Ayrı Görüş", *Varlık*, S. 520, 15 Şubat 1960.
Berk; "Şiire Bakmak", *Varlık*, S. 523, 1 Nisan 1960.
Berk; "İlhan Berk'le Bir Konuşma" (Konuşan: Fuad Güner), *Dost*, S.33, 1960.
Berk; "İkinci Yeni ve Çiviyazısı Üzerine İlhan Berk'le Bir Konuşma", *Dost*, S. 33, Haziran 1960.

Berk; "Soyut", *Yeni Ufuklar*, S.105-106, Şubat-Mart 1961.

Berk;"İlhan Berk'le", *Varlık*, 1 Nisan 1962.

Berk; "Türk Şiirinin Yapısına Bakmak I", *Yeni Ufuklar*, S. 154, Mart 1965.

Berk; "Türk Şiirinin Yapısına Bakmak II", *Yeni Ufuklar*, S. 155, Nisan 1965.

Berk; "Türk Şiirinin Yapısına Bakmak III", *Yeni Ufuklar*, S. 156, Mayıs 1965.

Berk; "Ben V.", *Soyut*, S.78, Nisan 1975.

Berk; "Türk Şiir Tarihi Bakir Bir Topraktır" (Konuşan: Doğan Hızlan), *Gösteri*, S.9, 1981.

Cansever, Edip;"Edip Cansever'le Bir Konuşma", *Yeditepe*, S. 59, 15 Nisan 1954.

Cansever; "Şiir Üstüne Bir Konuşma", *Yeditepe*, S.1, 1-15 Nisan 1959.

Cansever; "Şiiri Açıklamak", *Yeditepe*, S. 14, 16-31 Mayıs 1959.

Cansever; "Anlamsızı Anlamak", *a dergisi*, S. 17, Haziran1959.

Cansever; "Düşüncenin Şiiri", *Yeditepe*, S.8, 16-31 Temmuz 1959.

Cansever, "Düşünceye Sunu", *Yeditepe*, S.22, 1-15 Nisan 1960.

Cansever, "Kolaylaşan Şiir mi Eleştirme mi?", *Yeditepe*, S.23, 16-30 Nisan 1960.

Cansever, "Edip Cansever'in Antikacı Dükkânında", (Konuşan: Fethi Naci), *Dost*, S.31, Nisan 1960.

Cansever, "Yalnızlık, Yenilik ve Katılaşanlar Üzerine", *Yeditepe*, S.25, 16-31 Mayıs 1960.

Cansever, "Edip Cansever Anlatıyor", *Varlık*, 15 Aralık 1960.

Cansever, "Şiiri Şiirle Ölçmek", *Yeditepe*, S. 36, 1-15 Şubat 1961.

Cansever, "Kapalı", *Yeni İnsan*, S.3, Mart 1963.

Cansever; "Doğa Vatandaşlığı", *Papirüs*, S.1, Haziran 1966.

Cansever, "En Genç Şairlerle", *Papirüs*, S.3, 5 Ağustos 1966.

Cansever; "Ağlasam Duyar mısınız", *Papirüs*, S.8, Ocak 1967.

Cansever; "Ecegilleri Okumak", *Papirüs*, S.9, Şubat 1967.

Cansever, "Soyut, Anlamsız, Kapalı", *Yeni Ufuklar*, S. 262, Temmuz 1975.

Cansever; "Edip Cansever'le Söyleşi"(Konuşan: Doğan Hızlan) *Cumhuriyet*, 8 Ekim 1977.

Cansever, "Edip Cansever'le 'Yeniden' Üstüne Konuşma", *Yazko Edebiyat*, S. 18, 1981.

Cansever, "Günümüzde, Şiir Yaratışında Divan Şiirinden Yararlanılabilir mi?", *Gösteri*, S. 17, Nisan 1982.

Cansever; "Bütün Mutlulukların Toplamı", *Gösteri*, S.21, Ağustos 1982.

Karakoç, Sezai; "Yeni Türk Şiirinin Yönü I", *Şiir Sanatı*, S.1, 15 Ocak 1955.

Karakoç; "Yeni Türk Şiirinin Yönü II", *Şiir Sanatı*, S.2, 15 Şubat—15 Mayıs 1955.

Karakoç (M.S); "Vaka Sanatında Enine Boyuna Realizma III", *Büyük Doğu*, 10 Mayıs 1956.

Karakoç; "Vaka Sanatında Enine Boyuna Realizma IV", *Büyük Doğu*, 20 Mayıs 1956.

Karakoç; "Din ve Sanat", *Büyük Doğu*, 17 Haziran 1956.

Karakoç; "Din ve Sanat", *Büyük Doğu*, 24 Haziran 1956.

Karakoç; "Bir Materyalist Şiir I-II", *Pazar Postası*, S.17,18, 27 Nisan 1958, 4 Mayıs 1958.

Karakoç; "Cemal Süreya'nın Çıkışı", *Pazar Postası*, S.27, 6 Temmuz 1958.

Karakoç (Mehmed Yâsin); "Türk Şiirine Gerçek Yön", *Yeni İstiklâl*, 25 Kasım 1964.

Karakoç; "İslâmî Türk Edebiyatı", *İslâm Düşüncesi*, S.6, Kasım 1968.

Süreya, Cemal; "Biçimi Anlamak", *Pazar Postası*, S.36, 15 Eylül 1957.

Süreya; "Ufak Özler Biçimin İçindedir", *Pazar Postası*, S.37, 22 Eylül 1957.

Süreya;"Öz Konuyu Aşar Parantezi" *Pazar Postası*, S.41, 20 Ekim 1957.

Süreya; "Turgut Uyar'ın Girişimi", *Papirüs*, S.4, Eylül 1966.

Süreya; "Orhan Veli'nin Yanlışı", *Papirüs*, S.8, Ocak 1967.

Süreya; "Suçsuzluğun Şiiri, Ülkü Tamer", *Papirüs*, S.10, Mart 1967.

Uyar,Turgut; "Şiir Üzerine Mektup", *Varlık*, S.361,1 Ağustos 1950.

Uyar; "1954'te Dergilerimiz", *Evrim*, S.5, 1955.

Uyar; "Şiir Üstüne", *Ulus*, 16 Kasım 1956.

Uyar, "Açık-Kapalı Şiir", *Şairler Yaprağı*, S. 19, Ocak 1956.

Uyar; "Çoğunluğun Ozanı", *Şairler Yaprağı*, S.21-22, 1956.

Uyar, "Şiir Üstüne", *Ulus*, 16 Kasım 1956.

Uyar; "Turgut Uyar ile Konuştum" (Konuşan: Erdal Öz) *A Dergisi*, S.8, Aralık 1956.

Uyar; "Dikiş Payı", *Pazar Postası*, S.37, 22 Eylül,1957.

Uyar; "Ölçüler Eskidi", *Pazar Postası*, S.38, 29 Eylül 1957.

Uyar; "Her Çağda Yenilenen", *Pazar Postası*, S.40,13 Ekim 1957.

Uyar; "Önce Saygı", *Forum*, S.86, Ekim 1957.

Uyar; "İlkin Cesaret", *Forum*, S.88, Kasım 1957.

Uyar, "Şiirdekiler I", *Pazar Postası*, S. 43, 3 Kasım 1957.

Uyar, "Şiirdekiler II", *Pazar Postası*, S. 47, 1 Aralık 1957.

Uyar; "Şiirdekiler III", *Pazar Postası*, S.50, 22 Aralık 1957.

Uyar; "Cahit Sıtkı'nın Mektupları", *Forum*, S.80,1957.

Uyar; "Çağdaş Türk Şiiri", *Forum*,, S.89,1957.
Uyar (A. Turgut); "Yeni Şiirler 1958 Dolayısıyla", *Forum*, S. 93, Şubat 1958
Uyar; "Dergilerde", *Pazar Postası*, S.11,16 Mart 1958.
Uyar; "Çağını Yitirmek", *Pazar Postası*, S.12, 23 Mart 1958.
Uyar; "Dergilerde", Pazar *Postası*, S.12, 23 Mart 1958.
Uyar (A. Turgut); "Gençlik Gazetesi", *Pazar Postası*, S.14, 6 Nisan 1958
Uyar; "Anlamak mı?", *Pazar Postası*, S.15,13 Nisan 1958.
Uyar; "Eskilerle Anlaşalım", *Pazar Postası*, S.16, 20 Nisan 1958.
Uyar, "Esir Jeminüs ve Altor Şehri", *Forum*, S.113, 1958.
Uyar (A. Turgut); "Gene Halk Şiiri", *Pazar Postası*, S.28 13 Temmuz 1958
Uyar, "Anlam Sancısı", *Pazar Postası*, S. 29, 20 Temmuz 1958.
Uyar; "Anlam mı?", *Forum*, S.103,Temmuz 1958.
Uyar (A. Turgut); " 'Muamma'ya Saygı", *Pazar Postası*, S.36, 7 Eylül 1958.
Uyar (A. Turgut); "Ölü Mevsim Biterken", *Pazar Postası*, S.37 14 Eylül 1958.
Uyar (A. Turgut); "Kızmamak", *Pazar Postası*, S.43, 26 Ekim 1958.
Uyar (A.Turgut; "İki Dergi", *Pazar Postası*, S. 44, 2 Kasım 1958.
Uyar; "Önce Aruz Öldü", *Pazar Postası*, S. 45, 9 Kasım 1958.
Uyar; "Bir Yanıt", *Pazar Postası*, S. 50, 14 Aralık 1958.
Uyar; "Kısır Döngüde", *Pazar Postası*, S.51, 21 Aralık 1958.
Uyar; "Dünyayı Koruyanlar", *Pazar Postası*, S.51, 21 Aralık 1958.
Uyar; "Yasaklar Konusunda", *Pazar Postası*, 10 Mayıs 1959.
Uyar; "İkinci Yeni ve Eleştirmeciler", *Yeditepe*, S.17, 15-31 Ocak 1960.
Uyar; " 'İkinci Yeni' Sorunu", *Maya*, Nisan 1960.
Uyar (A. Turgut); "Şiirde 1959", *Dost*, S. 28, 1960.
Uyar (A. Turgut); "Bir Yıl", *Dost*, S.40,1961.
Uyar; "Günlük", *Türk Dili*, S.127, 1962.
Uyar (A. Turgut); "Dergilerin Getirdiği", *Dost*, S. 27, 1963.
Uyar; "Şiirin Gelişmesi Üzerine", *Devinim*, S.68,1965.
Uyar, "Ataç Şiirden Anlar mıydı?", *Türk Dili*, S. 188, 1967.
Uyar; "Dergilerde", *Türk Dili*, S.200, 1968.
Uyar (A. Turgut); "Dergilerde", *Türk Dili*, S.201,1968.
Uyar; "Orhan Veli Üstüne Birkaç Not", *Güney Dergisi*, S.26, 1969.
Uyar; "Dergilerde Şiir", *Yeni Dergi*, S. 61, Ekim 1969.
Uyar; "Turgut Uyar İle", *Güney*, S.26, Kasım 1969.
Uyar; "Turgut Uyar'la Bir Konuşma" (Konuşan: Naci Çelik), *Yeni Dergi*, S. 68, Mayıs 1970.

Uyar; "Turgut Uyar'la Söyleşi", (Konuşan: Perihan Tok) *Cumhuriyet,* 12 Mayıs 1977.

4. Soruşturma, Açık Oturum ve Tartışmalar

"**Soruşturma**: İkinci Yeni İçin Ozanlar Ne Diyor?" (Katılanlar: İlhan Berk, Yılmaz Gruda, Ece Ayhan, Edip Cansever, Tevfik Akdağ, Turgut Uyar, Özdemir Nutku, Nihat Ziyalan, Ahmet Oktay), S.5-6-7-8-9 *Pazar Postası,* 27 Ocak 1957, 3 Şubat 1957, 10 Şubat 1957, 17 Şubat 1957, 24 Şubat 1957.

"**Soruşturma:** Eleştirmen Yokluğu", (Soruşturma, Katılanlar: Edip Cansever, Orhan Kemal, Halis Acarı, Şükran Kurdakul), *Yelken,* S. 29, Haziran 1959.

"**Soruşturma:** İkinci Yeni ve Eleştirmeciler" (Katılanlar: Metin Eloğlu, Attila İlhan, Nevzat Üstün, Turgut Uyar, Ece Ayhan, İlhan Berk, Edip Cansever, Hüseyin Cöntürk, Asım Bezirci, Memet Fuat, fethi Naci, Hikmet Dizdaroğlu, Sezer Tansuğ, Necati Cumalı, Özdemir İnce, Behçet Necatigil, Kemal Özer, Oğuz tansel, Ahmet Arif, Ahmet Köksal), *Yeditepe*, S. 17-18-19-20-21-22, 1960.

"**Tartışma**: İkinci Yeni Yargılanıyor", (Katılanlar: A. Aydın Hatipoğlu, İ. Afşar Timuçin, Gürol Sözen, Bülent Habora, İlker Kesebir, Doğrul Özkoray), *Yelken*, S.41, Haziran 1960.

"**Açık oturum:** Ulusal Edebiyat İçin Açıkoturum" (Katılanlar: Muzaffer Erdost, Ceyhun Atıf Kansu, Turgut Uyar, İlhan Berk, Orhan Duru, Bilge Karasu), *Dost*, S. 11, Eylül1965.

"**Soruşturma**", *Dost*, S. 5, 1965.

"**Soruşturma**: Şairler Şiirlerini Savunuyor" (Katılanlar: Ece Ayhan, Edip Cansever, Ülkü Tamer, Turgut Uyar, Ahmet Oktay, Cemal Süreya), *Ant*, S. 12, 21 Mart 1967.

"**Soruşturma:** "Şiirimiz Üstüne Bir Soruşturma'nın Karşılıkları", (Soruşturmayı yapan: Adnan Özyalçıner, Cevaplayanlar: Gülten Akın, Sabahattin Kudret Aksal, Ece Ayhan, Ataol Behramoğlu, Adnan Binyazar, Asaf Çiyiltepe, Mehmet Doğan, Oben Güney, Atilla İlhan, Özdemir İnce, Ceyhun Atıf Kansu, Mehmet Seyda, Önay Sözer, Egemen Berköz, Sezer Tansuğ, Ömer Faruk Toprak, Nurer Uğurlu, Sennur Sezer, Nihat Ziyalân) *Şiir Sanatı,* S. 19-20, Mayıs 1967, Haziran 1967.

"**Açık oturum:** Şiir Üzerine Açık Oturum I-II" (Katılanlar: F. Naci, A. Bezirci, S. Hilav, M. Fuat, C. Çapan), *Ant*, S.13-14, Mart 1967-Nisan 1967.

"**Tartışma**: "Çağdaş Türk Şiiri Üstüne I, II" (Yöneten: H. Rıdvan Çongur, Katılanlar:Suut Kemal Yetkin, Cahit Külebi, Salah Birsel, Munis Faik Ozansoy, Ceyhun Atıf Kansu, Tahsin Saraç), *Türk Dili*, S. 212-213, Mayıs 1969, Haziran 1969.

"**Soruşturma**: İkinci Yeniden Ne Anlıyorsunuz?" (Katılanlar: İlhan Berk, Edip Cansever, Turgut Uyar, Özdemir İnce), *Türk Dili*, S. 309, Haziran 1977.

"**Tartışma**: Yaş ve Şiir Üstüne Söyleşi" (Yöneten: Tomris Uyar, Katılanlar: Cemal Süreya, Edip Cansever, Turgut Uyar) *Varlık*, S.906, Mart 1983.

B. Yararlanılan Kaynaklar

1. Kitaplar

Adonis, *Arap Poetikası*, (Çev. Emrullah İşler), YKY, İstanbul, 2004.

Akkanat, Cevat; *Gelenek ve İkinci Yeni Şiiri*, TC Kültür Bakanlığı Yay., Ankara, 2002.

Aksan, Doğan; *Şiir Dili ve Türk Şiir Dili*, Şafak Matbaacılık, Ankara, t.y.

Andaç, Feridun; *İlhan Berk'le Şiirin Anayurdunda*, Dünya Yay., İstanbul, 2004.

Andrews, Walter G; *Şiirin Sesi, Toplumun Şarkısı*, İletişim Yay., İstanbul, 2001.

Batur, Enis; *E/Babil Yazıları*, YKY, İstanbul, 1995.

Batur; *Simokinli Berduş*, YKY, İstanbul, 2001.

Bedevî, Abdurrahman; *Batı Düşüncesinin Oluşumunda İslâm'ın Rolü*, (Çev. Muharrem Tan), İz Yay., İstanbul, 2002.

Bek, Kemal; *Şiirden Eleştiriye*, Bordo Siyah Klasik Yay., İstanbul, 2004.

Bezirci, Asım; *2. Yeni Olayı*, Tel Yay., İstanbul, 1974.

Boıleau, *Şiir Sanatı* (Çev. Mustafa Durak), İstanbul, 2003.

Cengiz, Metin; *Toplumcu Gerçekçi Şiir 1923-1953*, Tümzamanlar Yay., İstanbul, 2000.

Cömert, Bedrettin; *Eleştiriye Beş Kala*, Ayko Yay., İstanbul, 1981.

Cöntürk, Hüseyin; *Çağının Şairi*, a Dergisi Yay., 1960.

Cöntürk, Hüseyin-**Bezirci**, Asım; *Turgut Uyar, Edip Cansever*, de Yay., İstanbul, 1961.

Cöntürk; *Behçet Necatigil ve Edip Cansever Üstüne*, Kardeş Matbaası, Ankara, 1964.

Çetişli, İsmail; *Metin Tahlillerine Giriş 1*, Akçağ Yay., Ankara, 2004.

Çolak, Veysel; *Edip Cansever'de Şairin Kanı*, Papirüs Yay., İstanbul, 2004.

Demiralp, Oğuz; *Okuma Defteri*, YKY, İstanbul, 1995.

Doğan, Mehmet H.; *Şiirin Yalnızlığı*, Broy Yay., İstanbul, 1986.

Doğan ; *Şiir, Bugün*, YKY, İstanbul, 2001.

Durak, Mustafa; *Şiir Dilinin Ardında, Yakın Mercek*, Tabevi, İstanbul, 2005.

Eco, Umberto; *Ortaçağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik*", (Çev. Kemal Atakay), Can Yay., İstanbul 1999.

Emiroğlu, Öztürk; *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatında Hisar Topluluğu ve Edebî Faaliyetleri,* Kültür Bakanlığı Yay., Ankara, 2000.

Ercilasun, Bilge; *İkinci Meşrutiyet Devrinde Tenkit*, Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları, Ankara, 1995.

Erdost, Muzaffer İlhan; *İkinci Yeni Yazıları*, Onur Yay., Ankara, 1997.

Eroğlu, Ebubekir; *Modern Türk Şiirinin Doğası*, YKY, İstanbul, 2005.

Fuat, Memet; *İkinci Yeni Tartışması*, Adam Yay., İstanbul, 2000.

Fuat; *Tartışmalar*, Adam Yay., İstanbul, 2001.

Garaudy, Roger; *Picasso, Saint- Johne Perse, Kafka*, (Çev. Mehmet H. Doğan), Payel Yay., İstanbul, 1991.

Göçgün, Önder; *Namık Kemal*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay., Ankara, 1987.

Göker, Cemil; *Fransa'da Edebiyat Akımları*, DTCF Basımevi, Ankara 1982.

Gürson, Eser; *Edebiyattan Yana*, YKY, İstanbul, 2001.

İlhan, Attila; *Gerçekçilik Savaşı*, Yazko Yay., İstanbul, 1980

İlhan; *İkinci Yeni Savaşı*, Bilgi Yay., Ankara, 1996.

İlhan; *Hangi Edebiyat*, İş Bankası Yay., İstanbul, 2002.

İnce, Özdemir; *Yazınsal Söylem Üzerine*, Can Yay., İstanbul, 1993.

İnce; *Çile Törenleri*, Varlık Yay., İstanbul, 1995.

İnce; *Şiirde Devrim*, Adam Yay., İstanbul, 2000.

İnce; *Şiir ve Gerçeklik*, Türkiye İş Bankası Yay., İstanbul, 2001.

İnce, *Tabula Rasa*, İş bankası Kültür Yay., İstanbul, 2002.

Joubert, Jean Louis; *La Poésie*, Tunis, 1997.

Kahraman, Hasan Bülent; *Türk Şiiri Modernizm Şiir*, Büke Yay., İstanbul, 2000.

Kahyaoğlu, Orhan; *Mor Külhani Ece Ayhan Şiiri* (Haz. Orhan Kahyaoğlu), Nekitaplar Yay., İstanbul, 2004.

Karataş, Turan; *Doğunun Yedinci Oğlu Sezai Karakoç*, Kaknüs Yay., İstanbul, 1998.

Kılıç, Mahmut Erol; *Sûfî ve Şiir*, İnsan Yay., İstanbul, 2004.

Okay, M. Orhan; *Poetika Dersleri*, Hece Yay., Ankara, 2004.

Oktay, Ahmet; *Cumhuriyet Dönemi Edebiyatı 1923-1950*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1993.

Oktay; *Şairin Kanı, Yazınsal Eleştiriler 1*, YKY, İstanbul, 2001.

Oktay; *Metropol ve İmgelem*, İş Bankası Kültür Yay., İstanbul, 2002.

Oktay; *Hayat, Edebiyat, Siyaset* (Söyleşi: Metin Cengiz), Everest Yay., İstanbul, 2004.

Öndin, Nilüfer; *Cumhuriyet'in Kültür Politikası ve Sanat 1923-1950*, İnsancıl Yay., İstanbul, 2003.

Özçelebi, Betül; *Cumhuriyet Döneminde Edebî Eleştiri*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1998.

Özdem, Yavuz; *Şiir ve Dil*, Digraf Yay., İstanbul, 2005.

Özpalabıyıklar, Selahattin; *A'Dan Z'Ye İlhan Berk*, YKY, İstanbul, 2003.

Özünlü, Ünsal; *Edebiyatta Dil Kullanımları*, Multılingual Yay., İstanbul, 2001.

Perinçek, Feyza; **Duruel,** Nursel; *Cemal Süreya*, Kaynak Yay., İstanbul, 1995.

Rifat, Oktay; *Şiir Konuşması*, Adam Yay., İstanbul, 1992.

Sazyek, Hakan; *Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde Garip Hareketi*, İş Bankası Yay., Ankara, 1999.

Sazyek; *Şiir Üzerine Şiirler*, Perşembe Kitapları, İstanbul, 2001.

Todorov, Tzvetan; *Poetikaya Giriş* (Çev. Kaya Şahin), Metis Yay., İstanbul 2001.

Tunalı, İsmail; *Grek Estetik'i*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1996.

Turgut, İhsan; *Sanat Felsefesi*, Üniversite Kitabevi, İzmir 1993.

Uyar, Tomris; *Şiirde Dün Yok Mu*, Can Yay., İstanbul, 1999.

Yalçın, Mehmet; *Şiirin Ortak Paydası, Şiirbilime Giriş*, Dokuz Eylül Yay., İzmir, 2003.

Yavuz, Hilmi; *Kara Güneş*, Can Yay., İstanbul, 2003.

Yetkin, Suut Kemal; *Estetik Doktrinler*, Bilgi Yay., Ankara 1972.

Yetkin, Çetin; *Siyasal İktidar Sanata Karşı*, Bilgi Yayınevi, Ankara, 1970.

2. Tezler

Akgün, Ali; *İlhan Berk Şiirinde Nesne Sorunu*, Bilkent Ünv., Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enst., Türk Edebiyatı Bölümü, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2002.

Akyüz, Berna; *Cemal Süreya'nın Şiiri*, Ankara Ünv., Sosyal Bilimler Enst., Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Basılmamış Yüksek Lisan Tezi, Ankara, 2002.

Bayram, Yavuz; *16. Yüzyıl Divan Şiirinde Poetika*, Ondokuz Mayıs Ünv. Sosyal bilimler Enst., Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Samsun,1995.

Berhumoğlu, Canan; *Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde 1940 Toplumcu Gerçekçi Kuşağının Yeri*, Mersin Ünv., Sosyal Bilimler Enst. Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Mersin, 2001.

Demirkaynak, Ayşe; *İbn Sina'nın Poetika'sı Üzerine Bir İnceleme*, Marmara Ünv., Sosyal Bilimler Enst., Felsefe ve Din Bilimleri Anabilim Dalı, Basılmamış Yüksek Lisan Tezi, İstanbul, 2001.

Demirkıran, Kabil; *Asaf Hâlet Çelebi'nin Şiirlerinde Sürrealist ve Letrist Etkiler*, Boğaziçi Ünv., Sosyal Bilimler Enst., Türk Dili ve Edebiyatı Böl. Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2001.

Dirlikyapan, Murat Devrim; *İkinci Yeni Dışında Bir Şair: Edip Cansever*, Bilkent Ünv., Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enst., Türk Edebiyatı Bölümü, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2003.

Doğan, Mehmet; *1921-1941Yılları Arası Şiir Tartışmaları*, Ankara Ünv., Sosyal Bilimler Enst. Türk Dili ve Edebiyatı (Yeni Türk Edebiyatı) Anabilim Dalı, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 1995.

Dönmez, Süheyla; *İkinci Yeni Hareketinde Dil Problemi*, Gazi Ünv., Sosyal Bilimler Enst., Türkçenin Eğitimi ve Öğretimi Anabilim Dalı, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 1993.

Geçgel, Hulusi; *İkinci Yeni Şiirinin Çevresinde Ece Ayhan* Trakya Ünv. Sosyal Bilimler Enst., Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Basılmamış Doktora Tezi, Edirne, 2002.

Kaplan, Ramazan; *Şiirimizde İkinci Yeni Hareketi*, Ankara Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Böl. Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 1981.

Kavşut, Mehmet Said; *Edip Cansever'in Şiirlerinin Tema ve Yapı bakımından İncelenmesi*, Yüzüncü Yıl Ünv., Sosyal Bilimler Enst., Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Van, 2005.

Orhan, Ahmet; *Ece Ayhan ve Tarih Yaklaşımı*, Bilkent Ünv. Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enst. Türk Edebiyatı, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2002.

Sarı, Ahmet; *Türk ve Alman Poetikasının Kitabı*, Atatürk Ünv. Sosyal Bilimler Enst., Alman Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Basılmamış Doktora Tezi, Erzurum, 2003.

Selçuk, Ali; *İkinci Yeni Poetikası*, Çukurova Ünv.,Sosyal Bilimler Enst., Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Basılmamış Yüksek Lisan Tezi, Adana, 2004.

Şenderin, Zübeyde; *Turgut Uyar'ın Hayatı, Sanatı, Şiirleri Üzerine Bir Araştırma*, Ankara Ünv., Sosyal Bilimler Enst., Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Basılmamış Doktora Tezi, Ankara, 2003.

Yatkın, Ü. Nazan; *Edip Cansever, Hayatı, Sanatı, Eserleri, Şiirlerinin Yapı ve Tema Bakımından İncelenmesi*, Fırat Ünv., Sosyal Bilimler Enst., Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Elazığ, 2000.

3. Yazılar

Ada, Ahmet; "İkinci Yeni ve Monna Rosa", *Virgül*, Şubat 1999.

Aker, Haluk; "Şiirden El Çeken Bir Şair", *Soyut*, S.12, 1966.

Akpak, Ünsal; "Notlar 2", *Yansıma*, S.21, 1973.

Akseki, Rahmi; "İmge ve Dramatik Gerilim", *Devinim*, S. 3, 1965.

Aksoy, Nazan; Coleridge'nin Şiir Kuramı", *Şiir ve Şiir Kuramı Üstüne Söylemler*, Düzlem Yay., İstanbul 1996.

Altıner, Şavkar; "İlhan Berk'in Poetikası ve Şiiri", *Adam Sanat*, S.200, 1 Eylül 2002.

Altıntaş, Günel; "Üçüncü Yeni", *Soyut*, S.7, 1965.

Altıntaş; "Evde Kalan Güzeller", *Soyut*, S. 10, 1966.

Altıntaş;"Nâzım Şiirine Dönmemek Gericiliktir", *Soyut*, S. 14, 1966.

Altıntaş; "Şiir Yazmak-Şair Olmak", *Soyut*, S.6, 1968.

Anday, Melih Cevdet; "Şiirin Anlamı", *Yeni Ufuklar*, S.123, 1962.

Aydın, Tahir; "Şiir Güzelliğin Düşünmesidir", *Yelken*, S. 43/44, 1960.

Bahar, Halil İbrahim; "Yenilere Saygı", *Soyut*, S.6, 1965.

Bahar; "Uzun Şiire Gelince", *Soyut*, S.8,1965.

Başçılar, Seyfettin; "Şiirimizde Değişimler", *Yeditepe*, S. 164, 1 Ekim 1958.

Bayıldıran, Sabit Kemal; "Cansever'in Çağrılmayan Yakup'u", *Soyut*, S.96, Ekim 1976.

Bayrakdar, Mehmed; "Farabî'nin 'Şiir Sanatının Kanunları' Adlı Risalesi", *A.Ü., İlâhiyat Fakültesi Dergisi*, C.XXXVI, Ankara, 1997.

Berköz, Egemen; "İnsan ve Şiir", *Yelken*, S.86, 1964.

Berköz; "Değinmeler", *Soyut*, S. 22, 1967.

Berköz; "Değinmeler", *Soyut*, S.25, Mayıs 1967.

Ceyhun, Demir-taş; "Yeni Şiirimiz ve İkinci Yeni Şairler I", *Yelken*, S.22, Kasım 1958.

Cöntürk, Hüseyin; "Kelimeden Biçneye"*Pazar Postası*, S.23, 9 Haziran 1957.

Cöntürk; "Dilde İçne"*Pazar Postası*, S.24, 16 Haziran 1957.

Cöntürk; "Bir de Çevrin",*Pazar Postası*, S.28, 21 Temmuz 1957.

Cöntürk; "Şiirin İki Türlüsü",*Pazar Postası*, S.21, 25 Mayıs 1958

Cöntürk;"Öz, Biçim ve Uygunluk", *Varlık*, 15 Temmuz 1958.

Cöntürk, "Anlam Üstüne Genel Sunu", *Pazar Postası*, S.38, 21 Eylül 1958.

Cöntürk; "Şiirin İçi Dışı", *Yeditepe*, 15 Mayıs 1959.

Çelikten, Cengiz; "Üvercinka", *Yeditepe*, S. 153, 15 Nisan 1958.

Çetin, Nurullah; "İlhan Berk'in Şiirine Genel Bir Bakış", *Hece*, S.93, Eylül 2004.

Deniz, İhsan; "İlhan Berk'e Açık Mektup", *Hece*, S.93, Eylül 2004.

Doğan, Mehmet H; "İkinci Yeni Şiir", *Papirüs*, S. 41, Kasım 1969.

Doğan, Mehmet H; "Türk Şiirinde İkinci Yeni Dönemeci", *Hece*, S.53/54/55, Mayıs/Haziran/Temmuz, 2001.

Doğan, Mehmet; "Altı Şair Altı Poetika", *Yeni Düşünce*, S.461, 462, 463, 464, 465, 466, 467, 468, 31 Ağustos-19 Ekim 1990.

Doğan; "Şiire Mistik Bir Kaynak Arama Çabası:Şiir ve Mabadi", *Son Duvar*, S.1, Mart 1997.

Duru, Orhan; "Mektup", *Pazar Postası*, S.38, 29 Eylül 1957.

Erdost, Muzaffer; "Anlaşılmayacak Anlamsız İçin", *Dost*, C.11, S.29, Ağustos 1963.

Erdost; "İkinci Yeniyle Özgürleşmeyi Savundum", *Kılavuz*, S.7, Ekim 2003.

Erenel, Ender; "Ece Ayhan Sözlüğü", *Yeni Dergi*, S.54, Mart 1969.

Ergülen, Haydar; "Mırıldandığım Şeylersin... İlhan Berk'e Bakarak", *Hece*, S.93, Eylül 2004.

Eruygur, Necdet; "İkinci Yeniler", *Yeni Ufuklar*, S.76/77, 1958.

Eşitgin, Dinçer; "İlhan Berk Poetika'sından Bir Poetika", *Hece*, S.93, Eylül 2004.

Fişekçi, Turgay; "Bir Şaire Yaklaşmak", *Adam Sanat*, S.200, 1 Eylül 2002.

İleri, Selim; "Bir Ozan. İlhan Berk", *Yeni Dergi*, S.58, Temmuz 1969.

Kabacalı, Alpay; "Sanatta Güncellik Tartışması ve Turgut Uyar'ın Son Şiir Kitabı", *Milliyet Sanat*, S. 71, 1973.

Kansu, Ceyhun Atuf; "Üvercinka Soylu Duyarlığın Şiiri", *Pazar Postası*, 27 Nisan 1958.

Kaplan, Ramazan; "Bir Dil Hareketi Olarak İkinci Yeni", *Milli Eğitim Dergisi*, S.88, 1989.

Karaca, Alâattin; "İdris Damsarsar ve İdris D. Kim?", *Kitap-lık Dergisi*, S. 80, Şubat 2005.

Kocataş, Ünal; "İkinci Yeniyi Seviyoruz Yahut Savunma", *Pazar Postası,* S. 3, 1958.

Koytak, Cahit; "İlhan Berk'i Yeniden Okurken", *Hece,* S.93, Eylül 2004.

Köksal, Ahmet; "Şiir Anlamdan Kaçıyor mu", *Şairler Yaprağı,* S. 30, Şubat 1957.

Köksal; Şiirde Anlam Eskidi mi?", *Şairler Yaprağı,* S. 32, Nisan 1957.

Körükçü, Muhtar; "Çivi Yazısı", *Varlık,* S.526, 1960.

Kudret, Cevdet; "Açık Kapalı I", *Varlık,* S.515, 1 Aralık 1959.

Kudret; "Açık Kapalı II", *Varlık,* S.516, 15 Aralık 1959.

Kutlugil, Orhan; "Asalaklar", *Pazar Postası,* S. 30, 1958.

Meriçelli, Anıl; "Yoklukların Şiiri ya da Değişik Doğa Açısı", *Şiir Sanatı,* S.1, Kasım 1965.

Meriçelli; "Sorumsuzluk Örneği", *Soyut,* S.15, 1966.

Naci, Fethi; "Şiirde Kapalılık", *Papirüs,* S. 12, 1967.

Oktay, Ahmet; "Galile Denizi", *Pazar Postası,* S.36, 7 Eylül 1958.

Oktay; "Şiir Anlayışları", *Yelken,* 1959.

Oktay;"Tehlikeli Yorumlar", *Dost,* S. 31, 1963.

Oktay; "Toplumculuk, Yabancılaşma ve Şiir", *Papirüs,* S.4, Eylül 1966.

Oktay; "İlhan Berk İçin Birkaç Kurgusal Yaklaşım", *Hece,* S.93, Eylül 2004.

Ölmez, Ümit; "Tilcik ya da Anlamsız Yenilik", *Pazar Postası,* S.13, 24 Mart 1957.

Ölmez; "Yırda Öz"*Pazar Postası,* S.30, 4 Ağustos 1957.

Öneş, Mustafa; "Bezirci'nin Delikanlıları", *Yeni Dergi,* S. 53, 1969.

Öneş; "Cansever'in İlk Şiirleri", *Yeni Dergi,* S. 76, Ocak 1971.

Öngören, Ferit; "İrdeleme", *Şiir Sanatı,* S. 17, 1967.

Öngören; "Yedi Şairi Türkçe'de İnceleme Taslağı", *Yeni A,* S. 5, 1972.

Öngören, Veysel; "Bir Şeyler Oluyor", *Dost,* S. 79, 1971.

Özdemir, Emin; "Kelimelerin Değeri", *Varlık,* S. 527, 1 Haziran 1960.

Özdemir, Seyfettin; "Ortodoksluklar Üzerine", *Soyut,* S. 22, 1967.

Özgül, M. Kayahan; "Şiir, Şair ve Sair", *Hece,* Yıl:5, S.53-54-55, Mayıs, Haziran, Temmuz, 2001.

Özkan, Abdullah; "Genç Kuşak Diye", *Soyut,* 25, 1967.

Özkırımlı, Attila; "Türk Yazın Tarihinde Akımlar", *Türk Dili,* S. 349, Ocak 1981.

Özlem, Doğan; "Hermeneutik ve Şiir Sanatı", *Cogito-Şiir,* S.38, Kış 2004.

Özlü, Demir; "Tahtadan Bacak", *Yeditepe,* S.150, 1 Mart 1958.

Özlü; "Yeni Yazın Üzerine", *Yelken,* S.23, Aralık 1958.

Özlü; "Yeni Yazın Üzerine", *Yelken*, S.24, Aralık 1958.

Polat, Necati; "Cumhuriyet Dönemi Şiirine Bakış ya da Son Elli Yılın Şiiri", *Aylık Dergi*, S. 41/42/43, Nisan/Mayıs/Haziran 1982.

Salihoğlu, Mehmet; "Şiirde Moda ve Yenilik", *Türk Dili*, S. 64, 10 Ocak 1957.

Salihoğlu; "Şiirimizde İkinci Yeni", *Yeditepe,* S. 151, 1958.

Salihoğlu; "Şiir Sanatı ve Ötesi", *Ilgaz,* S. 58, 1966

Salihoğlu; "Şiir, Ozan Üstüne Birkaç Söz ve Behçet Necatigil", *Türk Dili*, S. 212, Mayıs 1969.

Sazyek, Hakan; "Poetika Kavramı ve Yeni Türk Edebiyatında Manzum Poetik Ön Sözler", *Türk Dili,* S. 577, Ocak 2000.

Selçuk, İlhan; "Toplumsuz Şairler", *Yeni İnsan,* S. 4/5, 1963.

Sumer, Necdet; "Poetika Klasik Çağ", *Şiir ve Şiir Kuramı Üstüne Söylemler*, Düzlem Yay., İstanbul 1996.

Şahan, Halil; "İkinci Yeni Olayı", *Yeni A,* S. 27, Haziran 1974.

Şar, Mete; "Yenilik Resmin Gerçeği", *Pazar Pastası,* S. 32, 5 Ağustos 1956.

Tarhan, Nuri; "İkinci Yeni", *Varlık,* S. 477, 1958.

Tarus; İlhan;"İlhan Berk'in Şiirleri", *Varlık*, S.488, 15 Ekim 1958.

Tarus; "İlhan Berk'in Çevresindeki Olaylar Üzerine", *Yeditepe*; S.35, 1961.

Timuçin, Afşar; "Son Akımın Söylemek İstediği", *Şiir Sanatı,* S. 16, Şubat 1967.

Toprak, Ömer Faruk; "İnsancıl Damar Nerde?", *Yeni Ufuklar*, S.202, 1969.

Uçarol, Tuncer; "Okuyucunun 'Bunu Ben de Yazarım' Dediği Türden Bir Şiir", *Varlık,* S. 885, 1981.

Uçman, Abdullah; "Şiirimizde Yeni Yönelişler", *Yeni Sanat,* S. 1, 1973.

Uyar, R. Tomris; "Dergilerin Düşündürdüğü", *Papirüs,* S. 23, 1968.

Uyguner, Muzaffer; "İkinci Yeniler ve Üvercinka", *Çağrı*, S.10, Ekim 1958.

Uyguner; "Çivi Yazısını Okumak", *Varlık*, S.526, 1960.

Ünal, Hayriye; "Bir Homo Ludens: İlhan Berk", *Hece*, S.93, Eylül 2004.

Yağmurcalı, Ali; "Üvercinka", *Yeditepe*, S. 155, 15 Mayıs 1958.

Yetkin, Suut Kemal; "Akımcılık", *Türk Dili*, S. 121, Ekim 1961.

Yetkin; "Yanlış Yolda Olanlar", *Hisar*, S. 27, 1966.

Ziyalan, Nihat; "Gerçeklere Koşarak", *Yeni Ufuklar*, S. 62-63-64, 1957.

DİZİN

A Kadir, 62
A. Arif, 169
A. Brown, 137
A. Kadir, 76, 169
A. Korkut, 119, 137
A. N. Veselovski, 29
A'Dan Z'Ye İlhan Berk, 92-93, 95-96,155
Abdullah Özkan, 127
Abdullah Rıza Ergüven, 137
Abdurrahman Bedevî, 44
Abdülhak Hamit, 71, 420, 475
Abidin Mümtaz Kısakürek, 185
Ablan Berg, 175
Abrégé de l'Art Poétique, 23
Acılı Kuşak, 62
Adnan Çoker, 83
Adnan Menderes, 80
Adonis, 41, 43-44
Ahmed Arif, 76, 242
Ahmed Haşim, 329
Ahmet Hamdi Tanpınar, 37, 54-56, 70, 73, 77-79, 164, 332, 412
Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Mektupları 54
Ahmet Haşim, 37, 52-56, 69-71, 73, 75, 79, 92, 95-96, 151, 263, 267, 276, 296, 300, 302, 320, 330-332, 334, 339, 343, 348-349, 353-354, 390, 392-393, 417, 435, 445, 462, 475, 488, 493, 498
Ahmet Köksal, 135, 242, 322
Ahmet Kutsi Tecer, 69
Ahmet Muhip Dıranas, 70, 73, 296
Ahmet Oktay 62-63, 66, 71, 74, 83, 86, 92, 98, 100, 118, 122, 124, 134-135, 145, 165, 293, 351
Ahmet Sarı, 14, 24, 37-38
Âkif, 63, 180, 188
Akif İnan, 78
Aksal, 169
Akşama Doğru, 208
Akşit Göktürk, 380
Alâattin Karaca, 38, 56
Alemdağında Var Bir Yılan, 83
Alexander, 22
Alexandre Zolkovski, 216
Ali Mümtaz Arolat, 69
Ali Nihad Tarlan, 38, 41
Ali Püsküllüoğlu, 86
Ali Yücel, 124
Âlim Atay, 124, 126
Âlim Kahraman, 52
Aloysius Bertrand, 141, 176, 178, 195, 482, 484
André Breton, 28, 140, 156, 221-222, 268-269, 272, 281, 399
Andre Gide, 182
Anıl Baduroğlu, 138-139
Anton von Webern, 175
Antonin Artaud, 140-141, 195
Apollinaire, 28, 113, 137, 139-140, 152, 155, 171, 173, 176, 183, 299, 411

Aquino'lu Thomas, 20
Aragon, 138, 140, 152, 392, 399, 435
Arap Poetikası, 36, 41, 43-44
Arif Ay, 78
Arif Damar, 76
Arif Nihat Asya, 69, 180
Aristo, 13-19, 21, 23, 31-33, 36-37, 40, 42-43, 57
Aristoteles, 15, 32, 246, 250, 399
Arnold Schönberg , 146, 175
Ars, 17-18, 24
Ars Poetika, 17-18, 24
Art Poetique, 24, 27
Artaud, 96, 140-142, 156, 195, 272, 299, 331-332, 393
Arthur Rimbaud 140-142, 268, 273, 285, 331, 482
Arz-ı Hâl, 99, 251
Arz-ı Hâl ve Sonrası, 104, 157, 159
Asaf Çiyiltepe, 121-122, 131
Asaf Hâlet Çelebi, 38, 55-56, 77-79, 88, 141
Asaf Hâlet Çelebi Kitabı 38, 56
Asım Bezirci, 7, 88, 100, 106, 119, 126, 130, 148, 154, 163-164, 178, 202, 350-351, 376, 389, 394, 401, 413, 420, 429
Aslan Ebiri, 139, 173
Âşık Merdiveni, 254
Âşıkâne, 428, 430-432, 436, 438
Atatürk, 60-61, 63, 66-70, 72-75, 77, 86, 157, 195
Atilla Özkırımlı, 133
Attila İlhan, 56, 64, 74, 86-87, 118, 128-130, 154, 178, 187, 76, 86-89, 121-122, 164, 169, 240, 262, 291, 350-352, 401, 455, 462
Attila Özkırımlı, 104, 134, 159
Auctores, 21
Aurelius Augustinus, 20
Avni Dökmeci, 86
Ayhan, 200, 202-205, 207, 209-212, 214, 216, 228, 230, 232-234, 242-244, 255-256, 276-277, 283, 286-293, 297, 299, 314-317, 334, 338, 345-346, 348-351, 366-373, 382, 386, 397-398, 407, 409, 415, 418-419, 422-426, 456, 472, 480, 484-485
Aynalı Denemeler, 203, 205, 233, 256, 288, 292, 314-315, 334, 425, 484
Ayşe Demirkan, 15
Ayşe Demirkaynak, 15, 32, 38, 41, 43
Aziz Augustinus, 20

B. Rozenfeld, 29
Bagateller, 175
Baki, 392, 437, 460
Bâki Kurtuluş, 120
Bakışsız Bir Kedi Kara, 484
Balzac, 27
Bartok, 18, 175
Başlangıcından Bu Yana Beyit Mısra Antolojisi, 438
Baudelaire, 83, 141-142, 145, 246, 285, 364, 482
Beckett 113, 173, 212
Bedrettin Cömert, 204
Beethoven, 418
Behçet Kemal Çağlar, 67, 69
Behçet Necatigil, 77-79, 88, 133, 135, 332, 431, 435, 459
Ben İlhan Berk'in Defteriyim, 250, 270-271, 296, 300, 302, 305, 324-325, 331-332, 352, 403
Bengü Bâde, 455
Beni Öp Sonra Doğur Beni, 453
Bereketli Topraklar Üzerinde, 81, 83
Bergson, 78, 140, 279
Berk, 90-99, 105, 109, 117-118, 120-126, 134, 136-142, 145, 147-157, 160-162, 165, 171-172, 174, 179, 192, 194, 239, 244, 248-250, 263-264, 268-273, 281-282, 296-297, 299-306, 320-322, 324-334, 352-355, 377, 385-386, 391-393, 402-403, 411-412, 487-489, 491-494, 496-500

Berna Moran, 30
Bernard, 21
Bertolt Brech, 137, 139
Betül Özçelebi, 67-68, 71
Bezirci, 7, 350-351, 376, 389, 394, 401, 413, 420, 429-430
Bilge Ercilasun, 52, 67
Bir Şiirin Bakır Çağı, 119, 179, 193, 422-423
Blaise Cendrars, 138
Boıleau, 24
Boris Eichenbaum, 29
Boris Tomaşevski, 29
Breton, 268-272, 281, 399
Brockhaus Wiesbaden Verlag, 37
Bumin Gaffar, 86
Bunuel, 147, 175, 178
Bülent Arel, 173, 175, 418
Bülent Ecevit, 120, 173, 418
Bütün Yort Savul'lar, 114, 207-212, 215, 229-230, 232-233, 291, 367, 370, 425-426, 485
Büyük Saat, 101-102, 206-208, 210, 214, 224-225
C. Day Lewis, 138
Cahit Irgat, 62
Cahit Saffet Irgat, 76
Cahit Sıtkı, 70, 73, 92, 151, 296
Cahit Sıtkı Tarancı, 70, 73
Cahit Zarifoğlu, 78, 124
Câhiz, İbn Kuteybe, 42
Camus, 83, 175
Can Yücel, 120-121, 137-138
Canan Berhumoğlu, 63, 76
Cansever, 62, 83, 90, 99-100, 105-109, 118, 122-126, 130, 161-166, 170-172, 179, 186, 194, 241-242, 244, 251-252, 264-265, 274-275, 309-310, 338-343, 348, 351, 359-363, 378-381, 388-389, 394-396, 398, 405, 407, 411-414, 418, 444-448, 468-469, 476-478, 483, 487-489, 491-494, 497-498
Celâl Bayar, 80
Celâl Sılay, 88
Cemal Süreya, 7-8, 56, 90, 99, 109-113, 118-120, 122, 124-126, 137-140, 147-148, 160-161, 166-174, 179, 186-187, 196, 201, 203, 209, 212, 215, 220, 227-228, 235, 240-241, 244, 252-254, 265, 275-276, 283, 286, 295, 307-308, 310-312, 343, 348, 351, 363-365, 376, 381, 389, 396-398, 405, 407, 411, 413-415, 422, 441, 444, 448-455, 463, 469-472, 476-478, 480, 484, 487-489, 491-493, 495, 497-498, 500
Cemil Meriç, 85
Cemil Sait Barlas, 119-120, 186
Cengiz Çelikten, 111
Cevat Akkanat, 7, 59, 125, 134, 428, 438, 455
Cevat Çapan, 351
Cevat Dursunoğlu, 120
Cevdet Kudret Solok, 72
Ceyhun Atuf Kansu, 111
Chagall, 147, 163-164, 170-171, 410, 413-414, 499
Charles Baudelaire, 141
Charles Ives, 146
Choderlos de Laclos, 182
Chomsky, 219
Cihat Burak, 414
Claude Lévi Strauss, 200
Claudel, 137, 183-184, 195
Coleridge, 380
Comte de Lautréamont, 138-141, 178, 482, 484
Confessionum Libri, 20
Cumalı, 169
Cumhuriyet Dönemi Edebiyatı (1923-1950), 62-64, 71, 74
Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatında Hisar Topluluğu ve Edebî Faaliyetleri, 85

Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde Garip Hareketi, 54, 67-68, 74, 76-77
Cumhuriyet Döneminde Edebî Eleştiri, 67-68, 71
Cumhuriyet'in Kültür Politikası ve Sanat (1923-1950), 68
Cummings, 83, 96, 113, 138-139, 141-142, 156, 173, 195, 272, 331, 377
Çağının Şairi, 146, 415-416
Çağrılmayan Yakup, 388
Çetin Yetkin, 62
Çile Törenleri, 222
Çivi Yazısı, 324, 354, 420-421, 479
Çok Eski Adıyladır, 484

Dağlarca, 77-79, 88, 169, 332, 392, 435
Dante, 22
De Division Philosophiae, 21
De Doctrina Christiana, 20
De Musıka, 20
De Ordine, 20
De Quantitate, 20
De Vera Religione, 20
Dega, 391
Demir Özlü, 121-122, 163, 413
Denemeler, 256, 288-290, 292, 314-316, 334, 369, 380, 398, 425, 484
Des Destinés de la Poésie, 26
Descartes, 246
Dipyazılar, 90, 96, 114, 126, 155-156, 175, 177, 202-203, 233, 255-256, 290-292, 315-316, 345, 350, 366-367, 369, 371-373, 382, 386, 397, 407, 418, 423-426, 484
Dıranas, 296, 392
Dirlik Düzenlik, 105-107, 161-162
Divan, 251, 319-320, 333, 349, 384, 427-432, 434-444, 447-449, 451-453, 460-462, 474-475, 479, 481
Dîvan Dîbâceleri, 38
Doğan, 69, 77, 105-106, 109, 118-120, 132-133, 135, 143, 149, 157, 173, 179
Doğan Aksan, 204-205, 219
Doğan Avcıoğlu, 120
Doğan Hızlan, 109, 239, 309
Doğan Özlem, 25, 27
Doğunun Yedinci Oğlu Sezai Karakoç 115, 117, 184
Dostoyevski, 182-183
Duhamel, 182
Dün Dağlarda Dolaştım Evde Yoktum, 431
Dünyanın En Güzel Arabistanı, 100-101, 103-105, 120, 126, 158, 160, 388, 483
Dylan Thomas, 139-142, 195, 272

E.E Cummings, 83, 138-139, 141-142, 156, 139, 195, 272, 331
E/Babil Yazıları, 135, 140
Ebû Bişr Matta, 43
Ebu Hilâl el-Askerî, 43
Ebû Ubeyde, 42-43
Ebu'l-Esved ed-Duelî, 42
Ebu'l-Ferec, 42
Ece Ayhan, 7-8, 56, 90, 96, 99, 112-115, 118-122, 124-126, 134, 139-141, 144-149, 155-156, 160-162, 165, 171-179, 190-193, 195-196, 200, 202-205, 207, 209-212, 214, 216, 228, 230, 232-234, 242-244, 255-256, 276-277, 283, 286-289, 291-293, 297, 299, 314, 316-317, 334, 338, 345-346, 348-351, 366, 368, 370-374, 376, 382, 386, 397-398, 407, 409, 411, 414-415, 418-420, 422-428, 455-456, 472, 480-482, 484, 489, 491-492, 494-499
Edebiyat Kuramları ve Eleştiri, 30
Edebiyat Nedir?, 30
Edebiyat Üzerine Makaleler, 54
Edebiyat Yazıları 1, 221, 257-261, 277-279, 292-293, 317, 347-348, 374-375, 383, 398-399, 408, 427-428, 456-460, 472-473, 481, 485, 488
Edebiyat Yazıları II, 248, 257, 261, 292, 460

Edebiyatta Dil Kullanımları, 204, 219
Edebiyattan Yana, 237, 244
Edgar Allen Poe, 386
Edip Cansever, 7-8, 56, 83, 90, 99-100, 105-109, 118, 122-126, 130, 161-166, 170-172, 179, 186, 194, 204, 210, 213, 216, 225-227, 231, 235, 241-242, 244, 251-252, 264-265, 274-275, 309-310, 338-342, 348, 351, 359-362, 378-381, 388, 394, 396, 398, 405, 407, 411-415, 417-418, 422, 444-446, 448-449, 468-469, 476-478, 481, 483, 489, 491-494, 497-498
Eflatun, 14, 16-19, 33, 57, 280
Egemen Berköz, 124, 131
El Yazılarına Vuruyor Güneş 156, 202, 270, 272, 301, 303-304, 306, 326-327, 330, 354-355, 386, 411-412, 417, 420, 464, 479
el-Curcânî, 43
el-Eşnandî, 43
Eleştiriye Beş Kala, 204
el-Ferrâ, 42
el-Fütûhâtü'l-Mekkiye, Zahâıru'l-E'lâk Şerhu Tercümânu'l-Eşvâk, Divânu'l-Maârif, 44
Eliot, 83, 113, 138-140, 142, 156, 165, 173, 331, 378, 380-382, 404, 435
el-Kindî, 43
Eluard, 92, 137, 139-141, 152, 171, 195, 410-411
Emile, 182
Emrullah İşler, 41, 43-44
Enis Batur, 120, 135, 140
Enis Behiç Koryürek, 66
Enneades, 17
Enver Gökçe, 76
Epistulae, 21
Erdal Öz, 126, 163, 166
Erdem Beyazıt, 78
Erdoğan Tamer, 120
Eser Gürson, 237, 244
Esrâru'l-Belâga ve Delâilü'l-İ'câz, 43
Essais de Linguistique Générale 34
Estetik Doktrinler, 16, 20
Eşik 92-93, 99, 114, 156, 205-208, 213, 222-224, 334, 402, 411
Evliya Çelebi, 306
Ezra Pound, 138-140, 399

Fahir Aksoy, 323
Fahri Kamil, 72
Farabî, 36-37, 41-43
Faruk Ergöktaş, 124
Faruk Güvenç, 173, 175, 418
Faruk Nafiz 66, 69, 74, 92
Faruk Nafiz Çamlıbel 453
Faruk Nafiz Çamlıbel 66, 69
Fatih, 293, 387, 426
Fatih Özgüven, 105, 159
Fatma Özen, 137
Fazıl Hüsnü Dağlarca, 77-79, 88, 232, 332, 435
Federico Garcia Lorca, 137-139
Feridun Andaç, 93, 98, 201, 203, 297, 306, 325, 329, 332, 392, 402, 431, 433
Feridun Metin, 108
Ferit Edgü, 86, 137-139
Fethi Giray, 76
Fethi Naci, 100, 242, 351, 379, 446
Feyza Perinçek, 109
Fikret Sezgin, 85
Fikri Kadran, 137
Filolojinin Oluşumu, 35-36
Flaubert, 27, 30
Fransa'da Edebiyat Akımları, 23-24, 26-28
Freud, 34, 54, 78, 140, 247, 268, 279
Fuzulî, 447, 455
Fuzuli'nin Poetikası, 38

G.E Lessing, 25
Galile Denizi, 91-92, 95-98, 120, 123, 126, 152-154, 156, 203, 213, 217-

218, 222, 224, 248, 261, 264, 279, 306, 324-326, 347, 393, 420
Galip, 392, 434-435, 441, 447, 453, 460
Garip, 67-68, 70, 72, 74-77, 79, 84-85, 87-90, 96, 102-107, 109, 115, 117-118, 128-130, 134-136, 148, 154-155, 158-159, 161-162, 164-166, 168-170, 172, 174, 177, 183-185, 187, 192, 194
Gaspard de la Nuit, 176, 482, 484
Gelecek Kitap, 30
Gelenek ve İkinci Yeni Şiiri, 7, 59, 125, 134, 428, 438, 455
Gelenekten Geleceğe, 461
Geoffroi de Vinsauf, 22
Gerçekçilik Savaşı, 56
Gerçeküstücülük (Antoloji), 156
Gerçeküstücülük Antoloji, 268-269, 281
Goethe, 380, 435, 449
Goncourt, 27
Göçgün, 50-51
Göker, 23-24, 26-28
Grand Larousse du Vingtiéme Siécle, Dictionnaire de L'Academie Française, 182
Grek Estetik, 14, 16
Guillaume Apollinaie, 28, 141
Guillievic, 185
Gunsivaldo, 21
Gül Dönüyor Avucumda, 105, 164-166, 204, 241, 252, 265, 275, 309-310, 340-343, 359-362, 378-381, 388-389, 394, 405, 413, 418, 444-448, 468-469, 476-478, 488
Gül Muştusu, 461
Gültekin Sâmanoğlu, 85
Gülten Akın, 56
Günaydın Yeryüzü, 324
Günaydın Yeryüzü, 91-92, 94, 97, 149, 152-154
Günel Altıntaş, 131
Günler, 382, 413, 452
Güvercin Curnatası 90, 167-168, 170-171, 201, 253-254, 275, 284, 310-311, 313, 344, 363-365, 396, 405-406, 449, 452-454

H. Michaux, 139
Hakan Sazyek, 37-38, 41, 49, 54-55, 67, 74, 77
Halil b. Ahmed, 42
Halil b. Ahmed el-Ferahidî, 42
Halil İbrahim Bahar, 124
Halit Fahri Ozansoy, 66
Hangi Edebiyat, 64, 74, 87, 129
Harun Tolasa, 38, 40-41
Hasan Bülent Kahraman, 113-114, 146, 149, 201, 297-298, 415
Hasan Ferit Cansever, 62
Hasan İzzet Arolat, 85
Hasan İzzettin Dinamo, 62, 72, 76
Hasan Kolcu, 52
Haşim, 69-71, 73, 75, 79, 92, 95-96, 151, 263, 267, 276, 296-297, 300, 302, 320-321, 329-332, 334, 337, 339-340, 343, 348-349, 353-354, 384, 390, 392-393, 417, 435, 445, 462, 475
Hegel, 140
Henri Michaux, 141, 176, 183, 195, 331
Hikmet Altınkaynak, 63
Hikmet Dizdaroğlu, 323
Hilmi Yavuz 78, 121, 146, 171, 415, 435
Hindemith, 175
Histoire de La Littérature Anglaise, 27
Historiçeskaya Poetika 29
Hızırla Kırk Saat, 461
Hoca Saadettin Efendi, 306
Hopkins, 303, 331
Horatius, 17-18, 23-24
Hoşça Kal, 174
Hölderlin, 26

Hppolyte Taine, 27
Hulusi Geçgel, 204
Husserl, 140
Hüseyin Cahit Yalçın, 81
Hüseyin Cöntürk, 100, 106, 122, 130, 146, 163, 187, 322, 387, 401, 413, 415-416, 463-464
Hüsn ü Aşk, 182, 461
Hz. Ali, 456

İbn Arabî, 44-45
İbn Haldun, 42
İbn Râşik, 42
İbn Sîna'nın Poetika'sı Üzerine Bir İnceleme, 15, 32, 38, 41, 43
İbn-i Batuta, 306
İbn-i Rüşd, 22
İbni Sînâ, 43
İdris Küçükömer, 424
İhan Berk, 435
İhsan Turgut, 20, 32
İkinci Meşrutiyet Devrinde Tenkit, 52, 67
İkinci Yeni Olayı, 96, 126
İkinci Yeni Savaşı, 56, 87, 129-130, 352, 401
İkinci Yeni Tartışması 155, 323
İkindi Üstü, 105-106, 161
İlhami Bekir Tez, 72
İlhan Berk, 7-8, 56, 90-99, 105, 109, 117-118, 120-126, 136-142, 145, 147-157, 160-162, 165, 171-172, 174, 179, 192, 194, 201-203, 213, 216-218, 221-224, 227, 234-235, 238-239, 241, 244, 248-252, 254, 263, 268-272, 274-277, 279, 281-283, 286, 295-297, 299-303, 305-307, 309, 314, 317, 320, 324-334, 336, 338, 343, 346, 348, 352-355, 361, 363, 376-378, 381, 385-386, 390-394, 398, 400-403, 407, 411-412, 414-417, 420-421, 428, 430-438, 444, 449, 451, 464, 467-468, 475, 479-484, 487-488, 491, 493-494, 496-498, 500
İlhan Berk'e Mektuplar, 174
İlhan Berk'le Şiirin Anayurdunda, 93, 98, 201, 203, 297, 306, 325, 329, 332, 392, 402, 431, 433
İlhan Geçer, 85
İlhan Mimaroğlu, 173, 175, 418
İlhan Usmanbaş, 146, 173, 175, 418-419
İlluminations, 484
İnferno 302, 330, 392, 434, 464
İnönü, 60-66, 72-75, 77, 79-81, 83, 87, 89, 128-129, 152-153
Ionesco, 272
İshak b. Huneyn, 43
İsmail Çetişli, 37
İsmail Hakkı Bursevî, 41, 45
İsmail Parlatır, 51
İsmail Suphi, 72
İsmail Tunalı, 14, 16
İsmet Özel, 56, 124, 131
İstanbul, 60, 62-64, 68-69, 71, 74, 76, 78, 81, 86-88, 90-96, 98-109, 111, 113-120, 126, 129-130, 135-136, 140-142, 145-157, 159, 161-168, 170-171, 173-177, 179, 181, 184-185, 187-188, 193

J.M. Haur, 146
Jacques Prévert 137-138, 140
James Joyse, 303
James Langston Hughes, 139
Jean Chapelin, 24
Jean Cocteau, 183
Jean Louis Joubert, 262, 268, 402
Jean Vauqelin de La Fresnaye, 24
Joachim du Bellay, 23
Joan Miro, 410
John Garland, 22
Jose Maria de Heredia, 97, 138
Juan de Baena, 22
Jules Romains, 28
Jules-César Scaliger, 23

Kabil Demirkıran, 141
Kafka, 175
Kamuran Bozkır, 72
Kanatlar ve Gagalar, 180
Kanatlı At 92, 94-96, 136, 148-152, 154, 156, 202, 218, 221, 234, 270-271, 273, 282, 300, 305, 320, 324, 326-329, 352, 392, 402, 422, 432-433, 435, 449, 464-465, 483
Kandinsky, 147, 171, 175, 200, 499
Kara Güneş, 78, 146
Karakoç, 78, 90, 99, 109, 115-118, 122, 124-126, 147, 160-161, 163, 170-173, 179-194, 196, 244, 248, 257-261, 277-279, 292-293, 317, 346-348, 374-376, 380, 383-384, 398-399, 408, 413, 415, 426-428, 430, 444, 456-461, 471-473, 481, 485
Kâtip Çelebi, 306
Kavafis, 435
Kemal Özer, 124, 126
Kemalettin Kami Kamu, 69, 101
Kenan Hulusi Koray, 72
Kendi Seçtikleriyle İlhan Berk Kitabı, 270, 299
Kılıç, 15, 40-41, 44-48, 51
Kınar Hanımın Denizleri, 113-114, 120, 126, 409, 420, 484
Kindî, 36, 43
Kırmızı ve Siyah, 182
Kitâbu's-Sınâateyn, 43
Kitâbü'l-Musîka el-Kebîr, 42
Kızıl Elma, 67
Klee, 97, 99, 121, 147, 156, 171, 175, 410-412
Kolsuz Bir Hattat, 243, 287, 289-290, 424, 472
Konur Ertop, 174, 315
Körfez, 116, 126
Köroğlu, 91-92, 94, 97, 152-154, 324, 443
Kudâme b. Cafer, 43
Kurdakul, 76, 133
Küçükömer, 424
Külebi, 169
Kült Kitap, 95, 155-156, 270-271, 273, 301, 303-304, 306, 324-326, 329, 332, 353-355, 377, 385-386, 391, 393, 411-412, 417, 421-422, 433, 437-438, 465, 479

La Mesnardiére'in, 24
La Poésie, 262, 268, 399, 402
Langston Hughes, 137, 139
Lautréamont, 83, 113, 138-141, 145, 156, 171, 173, 175-176, 178, 195, 200, 221-222, 271-272, 299, 331, 465, 482, 484
Leconte de Lisle, 27
Les Orientales Önsözü, 26
Les Voix İnterieurs, 26
Lettre sur l'Art Dramatique, 24
Leylâ ve Mecnun, 461
Literaturaya Entsiklopediya, 29
Logos, 249-250, 304, 328-331, 417, 464, 466, 480
Longinos, 18, 23
Louis Aragon, 140
Luis Bunuel, 147, 178
Lütfü Günay, 83

M. Kayahan Özgül, 33
M. Nur Doğan, 38, 40
M. Orhan Okay, 9, 39, 267, 320, 349, 384
M. Serhan Yücel, 61
Mahler, 175
Mahmut Erol Kılıç, 15, 40-41, 44-45, 267, 319, 447
Maldoror'un Şarkıları 138, 176, 482, 484
Malherbe, 23
Mallarmé, 27, 30, 83, 96, 141-142, 156, 195, 200, 303-305, 331, 333, 377, 391-392, 482
Man Ray, 140

Marc Chagall, 147, 410, 413
Marcel Camus, 175
Marinetti, 28
Matthieu de Vendôme, 22
Maurice Blanchot, 30
Maurice Nadeau, 268
Max Ernst, 272, 410-412
Max Jacop, 140-141, 171, 183, 411
Meâni'ş-Şi'r, 43
Mehmed Bayrakdar, 37, 41, 42-43
Mehmed Kemal (Kurşunluoğlu), 76
Mehmed Şâfî, 48
Mehmet Âkif, 180, 188, 392
Mehmet Âkif Ersoy, 296, 481
Mehmet Can Doğan, 10, 38
Mehmet Çınarlı, 85-86
Mehmet Doğan 38, 52, 69, 106, 118-119, 132-133
Mehmet Emin Yurdakul, 71
Mehmet H. Doğan, 106, 135, 246
Mehmet Kaplan, 85, 185
Mehmet Leventoğlu, 115, 181
Mehmet Salihoğlu, 133, 135, 298, 322-323
Mehmet Turçin, 139
Melih Cevdet, 75, 106, 169, 291, 300, 435
Melih Cevdet Anday 75, 435
Memet Fuat 86-88, 119, 154-155, 323, 351
Menderes, 61, 80-81, 83, 87, 128-129
Mesnevî, 182, 318, 461-462
Metin And, 187
Metin Cengiz, 76
Metin Eloğlu, 309-310, 343, 396, 413, 444, 446-447
Metin Kayahan Özgül, 46
Metin Tahlillerine Giriş/1, 37
Mevlâna, 45, 47, 318-319, 462
Michaux, 272, 331, 410-411
Michel Seuphor, 170
Miro, 147, 156, 163, 175, 272, 410-413, 499
Mısırkalyoniğne 324, 421-422
Moğolların Gizli Tarihi, 422
Mor Külhani, 114, 200, 202, 209, 211
Mor Külhani Ece Ayhan, 409
Muammer Lütfi Bahşi, 72
Muhsin Macit, 461
Muhyiddin İbn Arabî, 44
Munis Faik Ozansoy, 85
Mussato, 22
Mustafa Durak, 24
Mustafa Kemal, 74, 81
Mustafa Necati Karaer, 85
Mustafa Öneş, 105, 135, 161
Muzaffer Erdost, 59, 86, 89, 98, 111, 119-122, 179, 322, 338, 419
Muzaffer Uyguner, 111, 251, 337
Mütâreke ve Millî Mücadele (1918-1922) Dönemi Edebiyat Dergilerinde Edebî Eleştiri, 52

Nail V.(ahdet) Çakırhan, 72
Nailî, 435
Nakâ'idu Cerîr ve'l-Ferezdâk, 43
Nakdu'ş-Şi'r, 43
Namık Kemal, 49-51, 390, 392
Nazan Aksoy, 26
Nazım, 321, 324, 349, 376, 390, 392, 435, 472-475, 479, 481, 484-485
Nazım Hikmet, 53, 56, 70-73, 76-77, 79, 87-88, 92, 95-96, 151, 321, 324, 349, 376, 390, 392, 474-475, 479, 481
Necah Dura, 137
Necatî, 434-435
Necati Cumalı, 298, 323
Necatigil, 77-79, 88, 133, 135, 140, 169, 332, 392, 431, 435, 459
Necdet Ekinci, 61, 63
Necdet Sumer, 14, 17, 31-32
Necip Fazıl, 36-37, 54-56, 70, 73, 77-79, 92, 115-116, 118, 151, 181-183, 188-189, 392, 429, 435, 461
Necip Fazıl Kısakürek, 37, 54-56, 70, 73, 77, 79, 115, 181, 183

Necmettin Halil Onay, 69
Necmi Murat, 72
Necmiye Alpay, 100
Nedim, 447, 460
Nefî, 182, 461
Neruda, 96, 137, 435
Nerval, 392
Neşatî, 434-436, 438
Nevzat Yalçın, 85
Nihal Atsız, 62
Nihat Ziyalan, 122, 124, 126, 409
Nilüfer Öndin, 68
Niyazî Mısrî, 48, 47
Nureddin Yerdelen, 124
Nurer Uğurlu, 124
Nuri Pakdil, 78
Nursel Duruel, 109, 167-168, 170-171
Nüzhet Erman, 85

Oben Güney, 124
Octavia Paz, 201, 250, 281, 391-392, 399
Odes et Ballades, 26
Oğuz Arıkanlı, 86
Oğuz Demiralp, 200, 202, 299
Oğuz Tansel, 242
Oktay, 62-64, 66, 71, 74-75, 83, 86, 92, 98, 100, 106, 118, 122, 124-126, 133-135, 139-140, 145, 165, 169
Oktay Rifat, 56, 75, 106, 124-126, 133, 140, 169, 254, 291, 300, 409-410, 455
Onat Kutlar, 430
Opera, 20
Opera di Sant'Agostino, 20
Organon, 15, 43
Orhan Çubukçu, 86
Orhan Duru, 111-112, 121
Orhan Kahyaoğlu, 114
Orhan Kemal, 81, 83
Orhan Okay, 37, 39, 69
Orhan Seyfi Orhon, 66, 69, 74
Orhan Şaik Gökyay, 69
Orhan Veli 73, 75-76, 102, 105-106, 117, 133, 135, 153, 159, 177, 184-185, 248, 295-296, 300, 313, 319, 339, 349-350, 357, 369, 372, 389, 450-451, 471
Orhan Veli Kanık, 37, 54, 75
Orhon Murat Arıburnu, 76
Ortaçağ Estetiği'nde Sanat ve Güzellik, 19, 21, 41
Osman Fehmi Özçelik, 85
Otağ 324, 386, 420-421, 426

Ömer Bedrettin, 69, 92
Ömer Bedrettin Uşaklı, 69
Ömer Faruk Toprak, 76, 86, 131
Ömer Nida, 124
Ömer Uluç, 414
Önder Göçgün, 50
Özdemir İnce, 69, 124, 126, 132, 145, 201, 216-218, 222, 239, 268, 274, 305, 331, 333, 399-401, 403, 476-477, 482
Özdemir Nutku, 122, 137
Özgül, 33, 46
Özpalabıyıklar, 92-96, 155
Öztürk Emiroğlu, 85

Pablo Neruda, 137
Pablo Picasso, 97, 99, 140, 410
Parisli Köylü, 399
Paul Claudel, 137, 195
Paul Eluard, 28, 137, 139-141, 195
Paul Kleé, 272
Paul Klee, 410-412, 499
Paul Meer, 37
Paul Verlaine, 138
Pendnâme, 180, 182, 461
Perçemli Sokak, 254
Peyami Safa, 86
Philippe Soupault, 140, 222
Picasso, 96-97, 99, 140, 499

Pierre Reverdy 137, 139, 195, 221, 253, 299, 399, 411
Piyale, 69, 263, 320
Platon, 33, 245-246
Plotinos, 17-19
Poemes Antiques, 27
Poetika 13-25, 27-45, 49, 53, 55-56, 199, 234, 237, 244-247, 250, 255-257, 262, 264-267, 270-271, 274, 281-283, 286-288, 292, 294-297, 299, 304-305, 320-321, 324, 327-331, 333, 346, 349, 355, 359, 366, 370, 375-376, 378, 381, 384, 391, 393-394, 412, 414, 420, 422, 425-426, 428, 430-431, 447, 453, 457, 461-463, 465, 475
Poetika Dersleri, 9, 39, 53, 55, 69, 267, 320, 349, 384
Poetikaya Giriş, 15-16, 22, 25, 29-31, 33-35
Pound, 83, 113, 138-140, 173
Prévert, 140, 183, 185
Proust, 182

Quintilinaus, 23

Ramazan Kaplan, 7, 10, 88, 124, 140-141, 204, 243
Reallexikon der Deutschen Literaturgeschicte, 37
Recaizade Mahmut Ekrem, 49, 51
Recâî-zade Mahmut Ekrem, 51
Reha Oğuz Türkkan, 62
Rene Char,
René Char 138, 139-143, 195, 329, 331, 410-411, 465
Richard Strauss 175, 418
Rıfat Ilgaz, 62, 76
Rimbaud, 27, 83, 96, 113, 140-142, 145, 156, 171, 173, 176, 200, 222, 250, 268, 271-273, 285, 299, 303, 331, 401-402, 482, 484
Risâle fî Kavânîni Sınâ'ati'ş-Şi'r, 36, 42-43
Robert Desnos, 140
Roger Caillois, 399
Roger Garaudy, 246
Roger Vitrac, 222
Roland Barthes, 314
Roman Jakobson, 29, 34
Ronsard, 23, 97, 138
Rouault, 452

S. Kalaçeva, 29, 36
Sabahattin Ali, 62-63
Sabahattin Eyüboğlu, 291
Sabri Esat Siyavuşgil, 72
Sabri Soran, 76
Sade, 64, 77, 83, 103, 133, 143, 184, 191
Sadun Tanju, 120
Safahat, 180
Saint Johne Perse, 183, 435, 465
Sait Faik, 83, 97, 99
Salah Birsel, 56
Salisbury'li John, 21
Salvador Dali, 140
Samim Kocagöz, 62
Samuel Taylor Coleridge, 26
Sanat Felsefesi, 20, 32
Sarı, 14, 24, 27, 37-38
Sarı Traktör, 81, 83
Sartre, 30, 83
Sazyek, 37-38, 41, 49, 54-55, 67-68, 74, 76-77
Schiller, 26
Schlegel, 26
Schoenberg, 200
Schönberg, 146
Sehi, Latifî, Âşık Çelebi Tezkirelerine Göre 16. Yüzyılda Edebiyat Araştırma ve Eleştirisi, 40
Selahattin Batu, 85
Selahattin Hilâv, 351
Selahattin Özpalabıyıklar 92, 93, 95, 155
Sevda Sözleri, 111, 167, 174, 209, 212, 215, 220, 227-228, 284, 484

Seyfettin Başçılar, 124, 135
Sezai Karakoç 7-8, 56, 78, 90, 99, 109, 115-118, 122, 124-126, 147, 160-161, 163, 170-173, 179-181, 183-184, 186-187, 189-194, 210, 212, 215-216, 221, 235, 244, 248, 257-261, 277, 279, 292-293, 317, 346-348, 374-376, 380, 383-384, 398, 408, 413, 415, 426-428, 430, 444, 456, 461, 471-472, 481, 485, 487-488, 492-495, 497-498, 500
Sezer Birsal, 418
Simokinli Berduş, 120
Simonov, 137
Sınâ'ati'ş-Şi'r, 37, 42-43
Sıtkı Salih Gör, 124
Sivil Denemeler Kara, 289-290, 316, 369, 398
Siyasal İktidar Sanata Karşı, 62
Slovar Literaturovetçeskin Terminof, 29
Sokrates, 33
Son Kuşlar, 83
Sonrası Kalır 1, 106, 108-109, 161, 414
Sonsuz ve Öbürü 91, 100, 105, 159, 264, 274, 283, 307, 309, 358, 387, 394, 404, 439-442, 444, 466-467, 483
Sonsuzluk Kervanı, 55, 78
Sosyalizme Doğru, 148
Stemmler, 37
Stendhal, 27
Stephane Mallarmé, 482
Sterling, 137
Stravinsky, 175, 418
Suat Taşer, 76
Sûfî ve Şiir, 15, 40-41, 44, 45-47, 267, 319
Sumer, 14-15, 17-18, 31-32
Suphi Taşan, 72
Suut Kemal Yetkin, 16, 20, 142-143, 291, 408-409
Süheyla Bayrav, 35-36
Süheyla Dönmez, 204
Süleyman Ege, 120
Süreya, 240-241, 244, 252-254, 265, 275-276, 283-286, 295, 307-308, 310-314, 343-344, 348, 351, 363-366, 376, 381-382, 389-390, 396-398, 405-407, 413-414, 441, 448-455, 469-472, 476, 478-480, 484
Süreya Berfe, 124

Şairin Kanı, 92, 98, 100, 165
Şairin Toprağı, 202, 221, 234
Şairin Toprağı 94, 136, 142, 239, 244, 248-249, 263, 269, 272, 296, 300, 302, 305, 321, 325, 327-333, 353-355, 391, 402-403, 417, 421, 434, 436, 438, 464, 466, 475
Şekspir, 182
Şenliknâme, 432, 436, 438, 482-483
Şerif Mardin, 424
Şeyh Galip, 46, 392, 434-435, 441, 447, 453
Şiir Dili ve Türk Şiir Dili, 204-205, 219
Şiir Konuşması, 56
Şiir Okuma Klavuzu 56
Şiir Sanatının Kanunları, 37, 41-43
Şiir Üzerine Şiirler, 38
Şiir ve Gerçeklik, 399-401, 476-477
Şiir ve Şiir Kuramı Üstüne Söylemler, 14-15, 17, 26, 32
Şiirde Devrim, 145, 201, 222, 268, 274, 402, 482
Şiirde Dün Yok mu?, 100
Şiiri Düzde Kuşatmak, 56
Şiirin Bir Altın Çağı 113, 118-119, 146-147, 174-176, 255, 287-288, 290-291, 293, 316, 346, 367-369, 371, 373, 415, 418-419, 424, 472, 480
Şiirin İlkeleri, 56
Şiirin Sesi, Toplumun Şarkısı, 45

Şiirler, 1 71
Şiirler III, 212, 215
Şiirler III, körfez/şahdamar/sesler, 116
Şükran Kurdakul, 76

T.S. Eliot, 138-139, 142, 156, 378, 380, 435
Tabula Rasa, 69, 216-218
Taha, 461
Taha, Ay 72
Tahir Aydın, 131
Tahir Üzgör, 38, 40
Tahrib-i Harâbât, Takip, İrfan Paşaya Mektup, Mukaddime-i Celâl, 50
Tahsin Saraç, 144
Takdîr-i Elhân, 51
Talîm-i Edebiyât, 51
Talip Apaydın, 81, 83
Tarancı, 70, 73, 151, 169
Tartışmalar, 67, 82, 86-87, 119, 123, 127
Tehlikeli Alâkalar, 182
Tekin Kipöz, 124
Teo, 137
Teoman Civelek, 86
Tevfik Akdağ, 122, 124, 126
Tevfik Çavdar, 120
Tevfik Fikret, 63, 180, 392, 397, 481
Themistius, 43
Théophile Gautier, 27, 262
Todorov, 15-16, 22, 25, 29-31, 33-35
Tolstoy, 183
Tomris Uyar, 90, 100, 104-105, 125, 157, 159
Toplu Yazılar, 8, 147, 171
Toplu Yazılar 1, 241, 253-254, 265, 275-276, 283-285, 295, 308, 310-311, 313-314, 343, 363-365, 396, 405-407, 414, 448-449, 451-454, 469-472, 476, 478
Toplumcu Gerçekçi Şiir, 1923-1953 76
Tragedyalar, 388
Tsa O Sung, 137
Turan Karataş, 10, 115-116, 184
Turgay Gönenç, 124
Turgut Uyar,
Turgut Uyar, 7-8, 56, 90-91, 99-101, 103-106, 109, 118-120, 122-126, 130, 140, 157-160, 162-163, 172, 179, 194, 196, 207, 210, 214, 224-225, 235, 239-240, 244, 251, 264, 274, 283, 296, 307-310, 334-337, 348, 351, 355-359, 363, 376, 378, 387, 393-395, 404-405, 407, 412-413, 422, 428, 430, 439-444, 451, 455, 466-468, 481, 483, 489, 491-494, 497-498, 500
Turgut Uyar-Edip Cansever, 100
Türk Edebiyatında Aruz-Hece Tartışmaları, 52
Türk Şiiri Modernizm Şiir, 113, 146, 149, 201, 298, 415
Türk ve Alman Poetikasının Kitabı, 14, 24, 27, 37-38
Türkçe Divan Dîbâceleri, 40
Türkiye Şarkısı 91-92, 94, 97, 152-154, 324
Türkiyem 99-100, 157, 251
Tzvetan Todorov, 15, 30-31

Umberto Eco 19-21, 41, 330, 415
Un Barbar en Asié, 176
Uyar, 90-91, 99-106, 109, 118-126, 130, 134, 140, 157-160, 162-163, 172, 179, 194, 196, 239-240, 244, 251-252, 264-265, 274, 283-284, 292, 296, 307-310, 334-338, 343, 348, 351, 355-359, 363, 374, 376, 378, 381, 387-388, 393-395, 404-405, 407, 412-413, 422, 428, 430, 439-444, 451, 455, 466-468, 481, 483
Uzat Saçlarını Frigya, 253, 363, 365, 406, 450-451, 480
Uzun Bir Adam, 149-151, 153

Ülkü Müdüroğlu, 138
Ülkü Tamer, 124, 126, 138-140, 187
Ümit Ölmez 122, 139, 322, 463
Üner Birkan 119, 173, 175, 418
Ünsal Akpak, 131
Ünsal Özünlü, 204, 219
Üvercinka, 110-112, 119-120, 126, 169

V. Hugo, 364
Valéry 30, 33, 269, 331, 394
Vasfi Mahir Kocatürk, 72
Vedat Günyol, 379
Vedat Üretürk, 137-138
Verlaine 27, 392
Verter, 182
Victor Hugo, 26
Viktor Şklovski, 29
Villon 435, 449
Visconti, 175
W. James, 279
W.D. Ross, 32
Wagner, 418
Walt Whitman, 93, 96, 141, 152
Walter G. Andrews, 45
Wassily Kandinsky 147, 410
Wolfgang, 37
Wozzeck, 175

Yahya b. Adî, 43
Yahya Benekay, 85
Yahya Kemal, 48, 53-56, 69-71, 73, 75, 79, 188, 267, 285, 296, 388, 392, 426-429, 435, 445, 462, 475
Yahya Kemal Beyatlı, 267
Yalnız Kardeşçe, 7, 147, 174, 242, 256, 276, 287-288, 290-291, 316, 345, 367-368, 370-373, 382, 407, 424-426, 456, 472
Yaşar Akdemir, 41
Yaşar Nabi Nayır 67, 72, 291
Yavuz Bayram, 38, 40
Yazınsal Söylem Üzerine 201, 305, 331, 333, 399, 401, 403
Yazınsal Uzam, 30
Yekta Ataman, 139
2. Yeni Olayı, 7, 88, 130, 202, 351,
Yerçekimli Karanfil,
Yerçekimli Karanfil 107-108, 126, 162-164, 186, 205-206, 210, 213-214, 225-226, 231, 380, 413
Yılmaz Gruda, 122, 124, 126, 351
Yunus Emre 45, 47-48, 435, 453
Yuri Tinyanov, 29
Yusuf Ziya Ortaç, 66, 74
Yüksek Sanat, 18
Yüksel Arslan, 170, 413
16. Yüzyıl Divan Şiiri'nde Poetika, 40
16. Yüzyıl Divan Şiirinde, 38
376, 401, 420, 429
99 Yüz,312

Zeki Veli Togan, 62
III. Zemzeme, 51
Ziya Gökalp, 52
Ziya İlhan Zaimoğlu, 86
Ziya Osman Saba, 72
Ziya Paşa 49-50, 392
Zolkovski, 69
Zübeyde Şenderin, 10

İKİNCİ YENİ POETİKASI



İkinci Yeni Hareketi, Cumhuriyet sonrası Türk şiirinde önemli bir kilometre taşıdır. 1950'li yıllarda başlayan bu hareketin, modern Türk şiirinin kurulması ve oluşumunda önemli bir rolü olduğu yadsınamaz. Edip Cansever, Sezai Karakoç, Cemal Süreyya, Ece Ayhan, İlhan Berk ve Turgut Uyar, –şiirlerinin yanısıra– kurumsal yazılarıyla modern Türk şiirinin poetikasını kurarlar.

Kuşkusuz *İkinci Yeni Şiiri*nin çözümlemesinde ve bu hareketin değerlendirilmesinde, *İkinci Yeni* şairlerinin poetika denemeleri bir anahtar işlevi görecektir. Bu kitap, söz konusu yazılardan hareketle, hem *İkinci Yeni*'nin oturduğu poetik temeli hem de Türk şiirinin modernleşme seyrini kuramsal çerçevede saptamaya yönelik bir çabanın ürünüdür.

ISBN: 975-8274-89-9
9 789758 274895

HECE YAYINLARI | İNCELEME