HASAN BÜLENT KAHRAMAN

TÜRK ŞİİRİ MODERNİZM ŞİİR



BÜKE YAYINLARI

HASAN BÜLENT KAHRAMAN TÜRK ŞİİRİ, MODERNİZM, ŞİİR

TÜRK ŞİİRİ, MODERNİZM, ŞİİR

Hasan Bülent KAHRAMAN

BÜKE
YAYINLARI

BÜKE YAYINLARI
EDEBİYAT DİZİSİ İNCELEME 2000/2

TÜRK ŞİİRİ, MODERNİZM, ŞİİR

Hasan Bülent KAHRAMAN

■

Yayına Hazırlayan
Sultan Polat

Kapak Tasarımı
Erkal Yavi

Kapakta Kullanılan Yapıt
Erdağ Aksel
İsimsiz, 40x15,değişken, 1999

Grafik Uygulama
Hilal Rakıcı

Bu kitabın Türkiye'deki her türlü yayın hakkı Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu gereğince *Büke Ltd. Şti.*'ye aittir.
Tanıtım amacıyla yapılacak kısa alıntılar dışında,
yayıncının yazılı izni olmaksızın hiçbir yolla çoğaltılamaz.

ISBN 975 8454-10-2

1. Basım:Temmuz 2000

Baskı
Kitap Matbaası
Tel: 0212 567 48 84

Yazışma Adresi: İsmet İnönü Cad. Ankara Palas Apt. 77/4 Gümüşsuyu-Taksim / İSTANBUL
Tel.: (0 212) 292 54 46 - 47 Faks.: (0 212) 292 55 54

Narınç'a ve Hamit Akm'a

İçindekiler

Önsöz 9
Giriş 17

I. Bölüm: Modernizm ve Türk Şiiri: Dönemler, Koşullar 37
1. Nazım Hikmet -Toplumcu Gerçekçi Şiir İlişkisi, Materyalist Şiirden Toplumcu Gerçekçi Şiire 39
2. 'Garip' Şiiri: Erken Modernist Bir Şiiri Üstgerçekçi Şiir Bağlamında Yeniden Değerlendirme Denemesi 67
3. İkinci Yeni Şiiri: Bir Kurucu Modernist Şiir 99
4. 1980'ler: İslamcı Şiir ve Yeraltı Şiiri 131

II. Bölüm: Şairler, Olgular, Sorunsallar 145
1. Nazım Hikmet Şiiri: Anlama Yönelik Bazı Saptamalar 147
2. Attila İlhan Şiiri: Genel Yapısal Özellikleri Üstüne 153
3. Attila İlhan Şiiri: Modernist Boyutu Üstüne 163
4. Melih Cevdet Anday Şiiri: Descartes'cı Düşünce ve Sorunsalları 175
6. Güneşte Saklı Olanlar 189
7. Melih Cevdet Anday'ın Denemelerinde Nesnellik-Öznellik İkilemi ve Etkileşiminin Temellendirilmesi Aracı Olarak Dünya 199
8. İlhan Berk Şiiri: Nesne-Peyzaj Karşıtlığı, Doğanın Metinleştirilmesi ve Şiirsel Söylem 215
9. Ece Ayhan Şiiri: Sivillik, Etik, Dilsel Kopuş 239
10. Can Yücel Şiiri: 'Modern Sonrası'na Doğru 279
11. Özdemir İnce Şiiri: İmge-Simge, Tarih Bağlamında 297
12. 1980-90 Şiiri: İlk Nazım Hikmet Ötesi Şiir 303
13. Küçük İskender Şiiri: Yeraltı Edebiyatına Doğru 317

III. Bölüm: Şiir ve Ötesi 327
1. Şiir: Sihir mi ki, Büyü mü ki, Fal mı ki? 329
Ek: Tasso Falı 349
2. Şiir-İktidar: Bir İç ve Ters İlişki 351
3. Evrensel Klasik ve 'Türk Şiirinin Evrenselleşmesi' Üstüne 377

IV. Bölüm: Eleştiriler 395
1. Ebubekir Eroğlu ve Modern Türk Şiirinin Doğası 397
2. Şiir Gazetesi'nin Soruşturmasına Yanıt 413

"On another occasion Gauss is reported to have said: "I have had my solutions for a long time but I do no yet know how I am to arrive at them"

G. Polya, *Mathematics and Plausible Reasoning* (Oxford: Oxford University Press, 1954); zikreden, Arthur Koestler, *The Act of Creation* (New York:The Macmillan Company, 1967), 117-8.

"Düşünme ve şiirsel yaratı arasında gizli bir akrabalık vardır, çünkü her ikisi de dilin hizmetinde, dil için kullanılır ve harcarlar kendilerini. Aynı zamanda bir uçurum bulunur bu ikisi arasında, apayrı dağları mesken edinmişlerdir çünkü."

Martin Heidegger, *Nedir Bu Felsefe*, çev., D. Tunç (İstanbul: Logos Yayıncılık, 1990).

"I like to leave the reader no other way than the way, in which I prefer to be difficult."

Jacques Lacan, *Ecrits: A Selection* (New York: Norton, 1977), 146

"To write a book is in a certain way to abolish the preceeeding one"

S. Lotringer, ed., *Michel Foucault Live* (Semiotext(e), 1989), 303

Önsöz

Başlangıçta böyle bir kitap yayınlamak düşüncem yoktu. Bu, kitap modernite kavramı üstünde yaptığım çalışmaların, o kavrama dönük düşüncelerimin bir uzantısıdır. Modernizm kavramını, olgusunu bir kaç farklı alanda birden sorguluyorum. Fakat özellikle toplumsal kuram ve estetik, modernizmi ele aldığım iki ana düzlemdir. Buna elbette modernitenin Türkiye'deki özgül serüvenini eklemem gerekir. Dolayısıyla bu kitap bu üç ayağın oluşturduğu yüzeyde ortaya çıkmaktadır. Fakat, bu, işin daha ziyade kuramsal-düşünsel yanıdır. Buna bir de doğrudan şiiri ve edebiyat söylemini eklemem gerekir. Dolayısıyla *'Türk Şiiri, modernizm'* dediğimde felsefi bir modernizm sorgulaması, Batı estetik ve sanatında ortaya çıkmış modernist ifade biçimlerinin iç mesleleri ve onların ışığında ele alınan fakat kendi özgül yapısal, niteliksel özellikleri irdelenen Türk şiiri çizgisi doğuyor. Modernitenin erken dönemini daha önce yayınlanan bir kitabımda ele almıştım.[1] O nedenle bu kitapta 1930'lardan sonraki gelişmeleri tartışıyorum.

Şöyle bir kesişme noktasından da söz açılabilirdi: modernizm, bu coğrafyada bir *'proje'* olarak, bir *'sistem'* olarak temellendirilmekte ve hatta geriye dönüşü olmayan bir yapılanma olarak gerçekleştirilmekte fakat zihinsel bir modernizm yaşadığımız aynı rahatlıkta söylenememekteydi. Bu, bir zorunluluk değildir. Çünkü, buna bağlı olarak ortaya çıkan sonuç şudur: Türkiye'deki Modernist bilme biçimi kendisine özgü bir yapıya ve dokuya sahiptir. Önemli olan onun bu özelliğini kavramaktır. Kitap, en genel anlamıyla, bu anlayışın şiirde nasıl temellendiğini irdelemektedir.

İkincisi, Türkiye'deki Modern şiir gelişimi, toplumsal-siyasal planda kendisini gösteren modernizmden kopuk değildir. Ne var ki, şiir dilin içinden üretilen bir gerçekliktir. Dille kurulmuş ilişki, doğrudan zihinle, doğrudan iktidarla yaşanan bir ilişkidir. O nedenle de her şiirsel dönüşüm bir iktidar sorgulamasını, sınamasını beraberinde getirecektir. Bunun boyutları, genişliği ve düzeyi be-

lirleyicidir. Türk modernizmasının içinden üretilen şiir de elbette aynı sonuca erişecektir. Bu, onun bir varoluşsal gerçekliğidir.

Böyle bir oluşumun ne ölçüde gerçekleştirildiğini, hangi sonuçları elde ettiğini iki bağlamda değerlendirmeyi istedim. Öncelikle şiirin doğrudan Modernist sanatla olan etkileşimini ortaya koymak gerekiyordu. Belli akımlar belli yönelimlerle özdeşleşmişlerdi; bunun gerçekliği, düzeyi önemliydi. Onu, bazı irdelemeleri ilk kez deneyerek ve saptayarak belirlemeye çalıştım. İkincisi, genel olarak bakıldığında, Modernist zihnin felsefi etkilenimleri başlı başına bir sorun olarak bugün de ortada durmaktadır. İçeriden denebilecek, tekabüliyet anlamında bir felsefi tercih bu süreç içinde belki yalnızca Marxizmle kurulmuştur. Ötekiler örtüktür, açılmayı, açıklanmayı beklemektedir. Bu, adı koyulmuş bazı yönelimler için de geçerlidir. Örneğin kültürel yaşamımızda bir dönemde çok etkili olmuş Bergson felsefesinin, Modernist bir süreçte, bu kültür coğrafyasında neye tekabül ettiği henüz yeterince irdelenmemiştir.

Türk şiirinin içinden geçerken göze çarpan bir diğer sonuç, gene Modernist zihin olgusuyla içiçe geçmiş olarak, onun gelenekle kurduğu ilişkidir. Modernist Batı şiiri içinde de ağırlıklı bir rol oynayan bu olgu, orada, şiiri ve dili, dolayısıyla da zihni daima dışına doğru zorlayan bir işleve sahiptir. Oysa gelenek, Türkiye'de daima içine dönmüş, her defasında kendi özüyle buluşmuştur. Bu da, Türk modernizmasının kendine özgü boyutunu ortaya koyan bir başka göstergedir.

Bütün bunları, Türk şiirini, yüzyıl başından bugüne değin bir boydan boya geçerken düşündüm. Yüzyıl başının görkemli çıkışını bir başka kitapta yazmaya ve göstermeye çalışmıştım. Bu kez, 1930'lardan başlayan bir dönemi ele almayı istedim. Bu, ne iki ucu bağlı bir *'sonuç'*tur ne de tamamlanmış bir *'süreç'*; yalnızca dünyaya şiirin içinden bakmayı bir yazgı olarak yaşayan birisinin bir ara konaktaki görüşlerdir. Bu kitapla hiç bir şey bitirilmemekte ama belki de her şey başlatılmaktadır ve tabii, bu, öncelikle benim için geçerli bir hususdur.

Kitap üç bölümden oluşuyor. İlk bölüm 1930-2000 arasındaki belli başlı akımları, ikinci bölüm şairleri ve sorunsallarını, üçüncü bölüm ise doğrudan şiir kavramını ve dolayımını irdeliyor.

1940-1950-1960-1980 dönemlerini bir ya da bir kaç ismin çevresinde, bazen de akımlara bakarak ele aldım. Örneğin 1. Yeni'yi bir akım olarak gördüm. Melih Cevdet'le ilgili bir yazı da ki-

tapta yer almaktadır, fakat, o, daha çok Anday'a yönelik bir incelemedir. Oysa 2. Yeni hem başlı başına bir incelemedir hem de Ece Ayhan'la ilgili yazının içinden görülebilecektir. Toplumcu gerçekçilik de, aynı şekilde, bir kaç isimle olduğu kadar bir anlayış sıfatıyla tartışılmıştır. Öyle sanıyorum ki, kalın çizgileriyle son yetmiş yılı belirleyen hemen hiç bir süreç bu kitabın kapsamı dışında değildir.

O anlamda şunu da eklemeliyim. Modern Türk şiirinin 1930'dan sonrasını ele alırken ortaya çıkmış akımları kendi kaynakları ile değerlendirmeye çalıştım. Gerçekten de her akım Batı'da ortaya çıkmış bir ya da bir kaç anlayışla örtüşüyor. 1. yeni için bu üstgerçekçilik, 2. yeni için *'soyut sanat'*, atonal müzik, Nazım Hikmet şiiri için fütürizm vb'dir. O nedenle *'yerli'* akımların anlam ve niteliklerini gösterebilmek amacıyla *'yabancı'* akımların çözümlemelerine gittim. Örneğin üstgerçekçilik ya da Klee-Schoenberg hatta veya etik ve sivillik kavramı kendi özgül yanlarıyla irdelendiler. Bu itibarla, kimi aşamalarda estetik modernizmi, kimi dönemeçlerde siyasal-toplumsal modemiteyi irdeledim. Kitap, bu yönüyle, 20. yüzyıl modernitesi'nin bir değerlendirmesi olarak da okunabilir. Ayrıca, kitap, 20. yüzyıl Batı modernitesinin görsellik, görsel sanatlar ve görsellik kuramı bağlamındaki verilerini *özellikle* tartışmıştır. Fakat her noktada, 'ansiklopedik', 'tanımsal' olmasından kaçınılmış, çözümlemeci bir anlayış ve yaklaşımın ürünü olarak.

Bazı şairlere bu kitapta değinilmemiştir. Bu, bir eksiklik midir, doğrusu bilemiyorum? Çünkü, her kitap bir *'seçim'*dir. Her kitap kapsadıklarıyla değil dışarıda bıraktıklarıyla değerlendirilebilir. Ayrıca, bazı şairler, bazı akımlar daha önce yayınladığım iki kitapta yer almıştır.[2] O metinlere dönülebilir.

Bu kitabın bazı bölümleri ve yazıları zaman içinde oluşturuldu. Kimilerini de bir bütün olarak bu yapıt için yazdım. O nedenle geriye bakarken iki şeyi görebiliyorum. Günlük yaşamda şiiri daha içselleştirerek sahiplenmeme karşın metinsel düzeyde onları daha *'teknik'* bir okumaya *'tabi tutmuş'* ve *'maruz bırakmışım'* Daha *'yapısalcı'* denebilecek bir yaklaşımın söylemime ağırlık koyduğunu seziyor ama bu derecede olduğunu saptayamıyordum. Bu da doğaldır: Çünkü, bir yazı, onu yazanın dışındadır. Bu, yazının gizidir; üstelik şöyle bir husus daha var.

Bu kitapta, *'teknik'* dediğim okuma bir tür iz sürmedir. Kavramlar, olgular arasındaki gidimliliği, etkileşimi bulmak ve orta-

ya koymak çabasıdır. Bunu genellikle daha *'sistemik'* bir yönelimle gerçekleştirmeye çalıştım. Oysa, işin bir de daha içsel yanı var. Bir şiirin, ama çoğu kez bir tek sözcüğün bile imlemeye yettiği, Yahya Kemal'in ve Tanpınar'ın *'deruni'* dediği o dengeyi bulma, kurma yetisinden henüz çok uzağız ve bu oldukça ürpertici bir durumdur. Kitabın üzerinden geçerken bir kez daha ayrımsadım ki, biz, geçmiş birikimi, onun içselliğini bilmiyoruz. Belki, aşılmış (acaba nasıl olabilir?) bir kültür gerçeği diyerek bunu bir ölçüde açıklayabiliriz. Fakat, her şeye karşın içselliğimizin seslerini, imlerini, göndergelerini tanımıyor olmamız gerçek bir sorundur. Bu olgunun en çok öne çıktığı sanatsal alanda dışsal gibi görünen bir verinin ne türden bir bilinç denklemi kurduğunu söyleyebilecek hemen hiç kimse yok çevremizde. Bu, içinde yaşadığımız dünyayı sorgulama, içinde bulunduğumuz kültürü okuma ve tanıma, nihayet bütün onların üstünde bulunan insan gerçeğimizi görebilme açılarından çok önemli bir boşluktur ve bir tek şeye tekabül etmektedir: Dilsizlik!

Kitabın zamana *'müteallik'* boyutu başka ve çok önemli bir şeyi daha beraberinde getirmiştir. Kimi yazılarda daha *'toplumsal'* bir yönelim, bakış açısı, anlayış egemenken, ötekiler, yukarıda değindiğim üzere, daha dilsel, biçimsel bir sorgulamayla kaleme alınmıştır. Fakat, tümünde ortak olan bir noktadan söz açılabilir: Hiç bir yazı genelgeçer bir kabule dayanmamaktadır. Bu anlayış kimi akımları ve şairleri belli felsefecilerle ve onların düşünce sistematikleriyle iç içe geçirmiştir. Bununla birlikte, sanırım, etik kavramı, sivillik olgusu, yüzyıl başı modernizminin belli ögeleri bu yan ve nitelikleriyle ilk kez bu kitapta söz konusu edilmektedir. O nedenle bu kitabı bir kurgu ve *'inşa'* çabası saymak, en azından benim için, yanlış değildir.

Yazıyla kurduğum ilişkiyi bu kitapta bir kez daha *'yaşadım.'* Özellikle iki düzlemli bir yazımı tercih ettim. Arada belli boşlukların, belli sıçramaların, belli süreksizliklerin ve kopuklukların bulunmasını istedim. Bir yazı ancak o boşluklardan üretilebilir kanısındayım. Yoksa, yazılmış olan bir yazı değil, teknik bir *'şey'* olacaktır. Ondan her zaman ürktüm. *'Tutarlılık'*, iki ucu bağlı bir *'sistem'* arayışı karşısında kavrukluğu, tırmalayıcı, dikenli bir dokuyu daima tercih ettim. Zaman, yazının içinde yaşayanlara hiç bir şeyi değil bir tek şeyi getiriyor: İnsanın yanlışıyla yaşaması!.. Doğruya dayanan bir yazı olamaz; çünkü doğru paradoksal ve paranoyaktır, dışlayıcıdır. Oysa kapsayıcı olan yalnızca yanlış-

lardır. Buna *'mecburuz.'* Aksi takdirde, mutlak doğrunun yaşandığı tek sonuca, yani ölüme ulaşırız. Bu, yazarın ölümü değildir; yazının öldürdüğüdür. Yazı, kapsadığını yoklaştırır; çünkü kendi başatlığını ortaya koyar, kendi iktidarını kurar. Doğruyu içerdiğini söylemeyen bir tek iktidarın bulunmadığı anımsanırsa, doğruya dayanan bir yazının öldürücü, yani yok edici bir iktidar çabası ve gerçeği olmadığı da söylenemez.

Bunlar, genel olarak şiir için de söylenebilecek şeylerdir. Şiirin bir varlığa değil yokluğa, bir yakınlığa değil uzaklığa, bir sese değil sessizliğe dayandığını vurgulamak gerekir. Şiirin tarihi aslında bir tür suskunluğun tarihidir. Çünkü, aslında öldürücü olan susmaktır. Haykırmak ancak korkunun bir uzantısı olabilir. Türk şiiri bu iki nokta arasında asılı kalmıştır ve ne yazık ki, onu bilmiyoruz!

Bu kitabı uzun bir süreçte ama daha kısa bir sürede oluşturdum. Hayat, yalnızlaşmayı getirdiği ölçüde yaşanılmış sayılmalıdır. Hepimiz onu kendi içimizden geçerek ve kendimize rağmen yaşıyoruz. Elbette hayatı içimize almaktan söz açılamaz; fakat, acaba hayat bizi içermekte midir? Umutlu olmak için de umutsuz olmak için de bir neden yok. Ne var ki, bellek de kendisini, çoğu kez bize rağmen, duyumsatmaktadır. İşte, zamanı yaşamak bu demektir. Çünkü, zaman ancak izleriyle anlaşılan bir gerçekliktir ve bir bellek sorunudur. Belleğin olmadığı bir düzlemde zaman olamaz. Dolayısıyla her şey o zamana düşürdüğü izle kaimdir.

Fakat, ne garip, zamana dönük her hesaplaşma geleceğe atıfta bulunmaktır. Çünkü, zaman yaşanan değil anımsanan bir şeydir bu da geçmişte değil ancak gelecekte gerçekleşebilir. *'Bu'* an belki geçmişsiz değil ama kesinlikle geleceksizdir. O anın *'idraki'* ise ancak geçmiş oluşuna, yani geleceğin varlığına bağlıdır. Kitaplar bu anlamda bir tür tanıklıktır. Fakat, ardarda gelen yapıtlar bir bütünü, her bütünün sahip olduğu çokluk mantığını değil, bir eksiltmeyi ve bir yokluğu işaret etmektedir. Hayatı, kitaplar aracılığıyla ve daima eksilerek yaşıyoruz. Bu, okuma için de böyledir. Hiç bir okuma katmaz ve artırmaz. Mutlaka, ayıklar, dışlar ve eksiltir.

Kitabı bir zamana yaydığım ve bazı bölümlerini *'özgül'* bir biçimde yazdığım için şöyle bir noktayı da dikkatlere sunmak isterim. Daha önce yazılmış yazıları gözden geçirirken sadece düzeltmeler yapmayı tercih ettim. Bunlar çok köktenci müdahaleler olmasa da yer yer ciddi değişiklikler olarak görülebilir. Bu doğaldır.

Çünkü, hiç bir yazı ve kitap bitmez, tamamlanmaz. Yaşar, yaşadıkça ürer. Bitmiş bir şeyin yaşarlığından söz açmak da herhalde mümkün değildir. Gene de belli yazılar arasındaki farklar şunu düşündürmelidir: Bir yazı, bir dönemin, yazıldığı anın birikimi içinden ortaya çıkar; o dönemin olanaklarıyla sınırlıdır ve bu dahi başlıbaşına bir gösterge, anlamlı bir durumdur. Ayrıca, gereken yerlerde dipnotlarda bazı değişiklikler yaptım. Aradaki dönemin farkı oralarda da kendisini göstermektedir; oralardan izlenebilir. Dolayısıyla, yazılarını yayınlandıkları tarihlerde kapsamadığı kimi daha yakın tarihli dipnotlar, kaynaklar bu kitaba eklenmiştir.

Bu kitap da yeryüzündeki öteki tüm *'kitap'*lar gibi oluşturulmadı, oluştu; çünkü, her kitap kendisini yazar. Ne var ki, o süreç kolay değildir. Çileli ve yoğundur. İnsan dostluklara, dayanışmalara ihtiyaç duyar. O bağlamda bazı isimleri anmadan geçmek olanaksızdır.

Banu Helvacıoğlu, Ayşe Kadıoğlu, Fuat Keyman beni kuramsal bilgileriyle de zenginleştiren dostlarım. Fakat, ben onları yeterince etkileyemediğimin farkındayım.

Bu satırların yazıldığı sırada, Banu, nisbeten edebiyata dönmüş olsa da hala *'müştereddit'*. Ayşe, Türk siyaset bilincine dönük o kadar kapsamlı çözümlemelerinde ne yazık ki, hala yalnızca kuramsal-düşünsel kaynaklardan iz sürüyor. Fuat ise, şiiri bırakmış olması bir yana, hala, salt kendisine ayırdığı özel zamanlarda bile akademik kitaplar okumayı sürdürüyor.

Erdağ Aksel son yılların benim için vazgeçilmez adıdır. Onunla beraber yaşanmış her zaman, getirdiği doğrudan katkıların ötesinde, her anlamıyla bir *'şans'* ve kazançtı.

Fatih Çekirge'nin, bu kitabın yazıldığı dönemdeki destekleyici tavrı dostça, *'şairane'* ve şövalyece idi.

Yavuz Onursal'a ve her zaman gösterdiği yakınlığa ise ancak onun yaşayan son *'mesen'* olduğunu, son cömertlik ve dostluk kalesi olduğunu söyleyerek teşekkür edebilirim.

Nihayet bu kitabı uzun yol koşucusu Narınç'a ve Hamit Akın'a adadım. Onlara adanmış bir kitap nice zamanlara, kentlere, anılara adanmış demektir. Onların, her şeye karşın, hiç eksiltmediği destek, sadece bu kitabın değil, her zaman, benim arkamda olmuştur. Onları içtenlikle anıyorum.

Sultan Polat'a ve Hilal Rakıcı'ya ise çok zor bir işi benim *'manik'* saplantılarıma ve huysuzluklarıma sabırla direnerek başardığı için minnettarım.

Son şey, kendimle ilgilidir. Bu kitap da, söyledim, bir öznellik çizgisinde somutlaşıyor. Onunla gönenişim, kendi doğrumu sonuna kadar sahiplenişim ve salt kendime ait sayışım vazgeçilmez bir hakkım ve belki de tek *'imtiyaz'*ımdır.

Ankara, Kavaklıdere, Temmuz-Ağustos 1997
İstanbul, Reşitpaşa, Ocak-Nisan 2000

NOTLAR

Hasan Bülent Kahraman, *Yahya Kemal Rimbeaud'yu Okudu mu?*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları,1997.
Hasan Bülent Kahraman, *Beyazlar Kirli*, İstanbul, Kavram Yayınları, 1989, *Bir Sürekli Cehennem*, İstanbul, Kavram Yayınları, 1990.

Giriş

"What is truth. A mobile army of metaphors, metonyms, antrophomorphisms, in short, a sum of human relations which were poetically and rhetorically heightened, transferred and adorned, and after long use seem solid, canonical and binding to a nation. Truth are illusions about which it has been forgotten that they are illusions, worn-out metaphors without sensory impact, coins which have lost their image and now can be used only as metal, and no longer as coins."
Frederich Nietzsche: *"On Truth and Lying in an Extra-Moral Sense"*, in S.L. Gilman, D.J. Parent, eds., Friedrich Nietzche on Rhetoric and Language (Oxford:Oxford University Press, 1989), 250.

"The important thing here, I believe, is that truth isn't outside power, or lacking in power: contrary to a myth whose history and functions would repay further study, truth isn't the reward of free spirits, the child of protracted solitude, nor the privilege of those who have suceeded in liberating themselves. Truth is a thing in this world: it is produced only by virtue of multiple forms of constraint. And it induces regular effects of power. Each society has its regime of truth, its 'general politics' of truth: that is, the types of discourse which it accepts and makes function as true; the mechanisms and instantes which enable one to distinguish true and false statements, the means by which each is sanctioned; the techniques and procedures accorded value in the acquisation of truth; the status of those who are charged with saying what counts as true"
Michel Foucault, *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings 1972-1977*, ed. by C.Gordon, tr. by C.Gordon, L. Marshall, J.Mepham, K. Sober. (New York: Harvester Wheatsheaf, 1980), 131.

I

Yaklaşık bir yüzyılı aşkın süredir, hatta bir buçuk yüzyıldır modernleşme çabasını yaşayan Türkiye'de bu olgu üstünde yeterince düşünüldüğünü söylemek son derece zordur. Türkiye, Modernizmi tepeden inen bir gerçeklik olarak algılamış, bir *'proje'* olarak yürürlüğe koymuş ve nihayet gerçeklemiştir; fakat, işin kuramsal boyutu üstünde durmayı istememiştir. Elbette, farklı disiplinlerde öne çıkan ciddi yorum girişimleri vardır ama, bir bütün olarak bakıldığında onların da bir *'kült'* oluşturduğunu

söylemek kolay değildir. Bu durumun doğrudan doğruya *'modernizm'*le ilgili bir açıklaması yapılabileceği gibi o açıklamanın bir sonuca tekabül ettiği de söylenebilir. O şudur...

Türkiye, Modernizmi zihinsel bir gerçeklik olarak algılamamıştır. Modernizm, dönüştürücü bir edimin genellikle merkezi bir iktidar erkiyle bütünleşmiş olarak toplumsallaştırılması diye görülmüştür. Kuşkusuz bu oluşumu hazırlayan bir dizi süreç vardır; fakat, çözümlemelerin hemen tümünde o sürecin ögeleri somut ve neredeyse dışarlıklı koşullara bağlı olgular diye görülmüştür. Daha çok Weberyen bir yaklaşımla ve Marxist bir çözümleme girişimiyle ele alınan bu özellik, Modernist öznenin çevresinde kurulan, kurulabilecek tartışmalara hiç yönelmemiştir. Yalnızca kurumlar, kurumların değişimi ve ancak oradan bireye, özneye sıçrayan serpintileri söz konusu edilmiştir ama, öznenin kendi benlik arayaşı, zorlamaları ve çıkmazları her defasında kapsamın dışında bırakılmıştır.

Bu gelişmeyi Modernizmin öncesiyle ilişkilendirmek olanaklıdır. Türkiye toplumunda modernizm öncesi insan-toplum ilişkilerinin üzerine oturduğu ana gerçek aşkınsallıktır. Mutlak bir yetkenin erişilmezliği etrafında kurulan toplumsal sistematik, birey-özneyi daha başlangıçta yok saymıştır. İkinci aşamada ortaya çıkan modernizm elbette bu kimliğin oluşmasına çalışmıştır. Ama gene de her şey yukarıdan aşağıya indirilmekte, her şey daha önceki aşkın otoritenin de bir parçasını oluşturan devletin merceğinden bakılarak görülmekte, okunmakta ve çözümlenmektedir. Bu bağlamda atılacak adımları hazırlayan koşullar o seçkinci kesim için önemlidir ve bir şeyler ifade etmektedir ama, bu sürecin başlangıcı olarak görülen, görülmek istenen Tanzimat Fermanı'nın ortaya koyduğu hukuksal düzenlemenin aşağıda hangi anlamlara geldiği yeterince bilinmemektedir. Olası bir kaç değerlendirme de herhalde Modernizmin *'lehine'* değildir. Bütün gerçeklik, kendisini, yavaş yavaş ortadan kalkmakta olan monarkik yapının bu durumuna üzülmekle dışa vurmaktadır. Aksi takdirde bu süreci başlatanların temel amacının İmparatorluğu kurtarmak oluşu açıklanamaz. Dolayısıyla da, denebilir ki, modernizm aslında Türkiye'ye bir *'yanlış kapı'*dan buyur edilmiştir ve temel işlevi varolan koşulları ve düzeni değiştirmek değil, onu korumak olarak görülmüştür.

Ne var ki, değillemeci bir mantıkla içerden özdeşleşmiş Modernizmin böylesi bir konumda kalması kendi mantığı ve yapı-

sal koşulları açısından olanaksızdır. Niketim Türk Modernizması da bu olgunun *'evrensel'* niteliğine erişmiş, ulaşmış ve kendisini tahrip eden süreci başlatmıştır. Modernizmin ikinci evresi olan 1930 sonrası, bir önceki düzeni ortadan kaldırmayı kendi varoluşunun temeli olarak görmüştür. Gene de, sistemin farklı bir kökten gelmesinin bireşimsel yanı ağırlığını duyumsatmakta gecikmemiştir. Modernizma bu dönemde de aşkınsal niteliğini korumuştur. Bu kez de sivillik kavramının ertelenmesiyle ortaya çıkan bu kısıtlama benlik oluşumunun *'öteki'* engeliyle de içiçe geçmekte gecikmemiştir.

Modernist bilinç, usun etrafında, doğanın indirgenmesiyle ve nesnenin yüceltilmesiyle oluşur. *"Özne, nesnenin bilgisine sahip olabilir mi?"* sorusu Modernizmin dönüştürücü edimini harekete geçirecek bir yaklaşım olmanın ötesinde asıl o yapının temelini işaret etmesi nedeniyle önemlidir. Bu tavır elbette özneyi doğanın dışına itmekte, belki nesnenin arkasında bir yere yerleştirmektedir. Çünkü, modernizm, özneden önce nesnenin egemenliğidir. Usun mutlaklaştırılması da bu nedenledir: Nesnenin gerçekliğini yakalayabilecek ve dönüştürebilecek olan nen, ustur! Bu durumda da, özne, usla özdeşliğe, usla etkileşime ve usun kendisini belirlemesine olanak verdiği ölçüde oluşabilecektir. Ustan bağımsız bir öznenin düşünülmesi, Modernist anlayışta söz konusu bile değildir. Anlağın dışında bir dünya olamayacağı gibi benliğin usu aşması da gerçekleşmeyecektir. Dolayısıyla da, Modernist süreç birbirine geçmiş çelişki halkaları olarak görülebilir. Benliğin kurtarılması ve kurulması fakat usun dışında tanımlanamaması, aşkınsal bir gücün yercilleştirilmesi fakat merkezi otoriterinin onun yerini alması, usun nesneyi dönüştürmesi fakat nesnenin verili, mutlak bilgisini aşamaması...

Bu bağlamın Türkiye'nin içinde yer aldığı *'farklı'* kültür coğrafyası açısından önemli bir sonucu vardır ve o sonucun Modernizmin zihinsel bir açılıma ulaşamamasında önemli bir işleve sahip olduğu söylenebilir.

Türkiye, bugün belki daha derin bir düzeyde ama, kurucu döneminde öne çıkmış seçkinler açısından bakıldığında çok etkin bir biçimde, Doğu zihinselliğine eklemlenmiş bir bilme biçimine sahiptir. Doğu'nun kendi anlaksal yapısını oluştururken kullandığı bir kaç temel ilkeyle, tanımlanan Modernist ilkeler arasında bir yakınlık kurulabilir. Doğu, bireyin ve öznenin oluşmasına izin vermemiştir ama bu vargıyı bir olumsuzlama olarak koymak yan-

lıştır. Doğu sistematiğinin oluşumuna izin vermediği ve daima bir *'kül'*ün içinden görmek istediği öznenin eğer yokluğu ise eğer söz konusu olan, o takdirde, bunu, çoğu kez yapıldığı üzere, bir tükanma, kapanma ve öznenin bireylik arayışı açısından bir sonul nokta olarak görmek de yanlıştır. Çünkü, olmayan bir şeyin olumsuzluk boyutu, tıpkı Heidegger'in ölüm-varlık ilişkisi bağlamında söylediği üzere bir olanaksızlığa tekabül eder. Bu nedenle, *'yok-özne'*nin, Batı'da, Modernizmin kurduğu ama usa ve aşkın merkezi otoriteye tutsak ettiği öznenin o var olma alanı içinde yaşadığı sorunları yaşamadığından söz açılabilir.

Bu *'durum'*, Modemizme gelindiğinde, bir yandan dünyayı kavrama olanağı olacak ama bir yandan da o bağlamın sunduğu çerçeveyi aşmama, öteleyememe sonucunu doğuracaktır. Daima bir mutlak iradenin karşısında ikincilleşmiş özne anlağı, eğer karşısındaki aşkınlık boyutu bu kez modemizmse, onu da aynen benimseyecektir. Kendi içinde Protestanlığı denememiş olan bu muhakeme o niteliğe eğer modernizmle birlikte ulaşacaksa, bunu işlevsel hale getirdiği ilk bağlam bizatihi Modemizmin kendisi olacaktır. O nedenle de henüz o düzeye erişmemiş bir özne mantığının Modemizmi ve onun sınır koşullarını, eleştirel bir söylem geliştirmeden ve tavır almadan kabul etmesi kaçınılmazdır.

İkincisi, Doğu zihinselliğininin mutlaklığı nesnenin zihnin arkasında tutulmasıyla kaimdir. Zihnin dünyayı verili bir kabuller bütünü içinden algılaması Doğu sistematiğinin temeli, Doğu söyleminin ayrılmaz koşuludur. Bunun, Doğu algılamasında parça-bütün ilişkisine getirdiği ciddi bir boyuttan tam da burada söz açılabilir: Doğu, eğer evreni yok bir öznenin içinden ve verili bir koşullar bütünü olarak algılıyorsa o takdirde nesnenin kendisine ait, özgül bir bilgisinin olamayacağı da öne sürülebilir. Giderek de, *idealar* dünyasının koşulsuz egemenliğine zemin hazırlanmış olacaktır. Belki bu haritaya bakınca Hegelci diyalektiğin Batı metafiziğinde Platonik söylemle yaşadığı derin çelişkinin Doğu sistematiğine daha baştan egemen olduğu da savunulabilir: Kendiliği (entitiy) olmayan bir düzlemde eştözselliğin *(consubstantiality)* gerçeklenmesi kaçınılmazdır. Sorun giderek daha farklı bir biçim ve görüntü alır. Modemizm, benin ruhla kurduğu ilişkiden, yani Tanrı'nın bireydeki varlığı, bireydeki yansıması olarak görüldüğü düzlemden, önce *'özne'* olmaya sonra da *'kendi'* olmaya doğru aktığı süreçtir. Böyle konulduğu takdirde öznenin yalnız aşkınlıkla değil kendiyle ve benle de ciddi bir çelişkisinin olduğuna değini-

lebilinir. Bu da en nihayet Tanrı'nın ölümünü ilan etmekle kendi edimini tamamlayan bir sürece dönüşür.

Doğu sistematiğinde Tanrı'nın ölümü gerçekleşmemiştir ve *'En'el hak'* kavramı da bu sürece dahildir. Oysa, bu, varlıkla düşünce eytişimi üstüne kurulu metafiziğin çöküşüdür. Platon'dan ve hatta öncesinden devam eden zincir öylelikle koparılabilmiştir. Mutlak töz anlayışından ancak o yoldan kaçınılabilmiştir. Belki daha da önemlisi mutlak töz anlayışının ötelenebilmesiyle birlikte tözün bir *'praksis'*e dönüşümüne olanak bulunmuştur. Oysa, aynı sonuç Doğu'nun modernizm bağlamında yaşadığı ikinci büyük çelişkiye işaret etmektedir: Praksisi yaşamamış bir düzlemde Modernizmi gerçeklemek ya da tam tersi Modernizmi, belli bir metafiziğin kırılmadığı bir ortamda yalnızca bir praksis olarak algılamak. O zaman da *'kendi için'* (değim Castoriadis'indir) kavramının gelişim izleği asla saptanamayacak, özne bene, ben kendi'ye dönüşemeyecektir. Mutlak tözün başatlığını aşmak olanaksızdır.

Tümüyle bir tarihselcilik sorgulaması olan bu çerçevenin kabul edilmesi bir başka şeye daha *'delalet'* edecektir; Doğu toplumlan tarihselciliği de aşamamıştır. Burada tarihselciliği dünyaya kendi gerçeği içinden bakmak diye çevirmek de mümkündür. Varlığın sınırları içinde kalan bir kabulle tümleşmiş bir mantıktan başka bir şey beklemek de bizatihi modernizmi önermekle eş anlamlıdır; fakat, asıl sorun da odur: Modernizmin, tüm erkine karşın o bağlama kabul göstermesi, yalnızca onun içinde yer alması.

II

Bu oluşumların tümünün getirdiği bir genel sonuç hemen göze çarpmaktadır: Özne-ben, kendisini, kendisine karşı ve kendisine karşın oluşturmuştur. Dolayısıyla dibinde bir reddedişin, karşı çıkışın olmadığı herhangi bir özne(leşme) olamaz. Özne, Modernist bilinçte bir mesafeye dayanır. Bu, her zaman bir şeyle arasına bir uzaklık koyma sorunudur. Kopuşmanın, ayrışmanın, uzaklaşmanın olmadığı bir Modernist bilinç ve onun ürettiği söylem düşünülemez. *'İçinden'* bakmak ve yazmak ise, bütün bunlardan sonra Batı'nın değil, Doğu'nun metafiziği ve ona eklemlenmiş dışavurumsal gerçektir.

Bu türden bir *'karşıtlık'* mantığı elbette Modernizmin özeleştirel bir özyıkımcı olmasıyla sonuçlanacaktır; onun bir *'Anka'* ku-

şu olması da bu nedenledir. Oysa, *'telos'*un, *'ototelik'* anlayışın egemenliğindeki bir Doğu da, bu anlamda bir karşı çıkış yaşayacaktır; ama, bu, herhalde Modernizme ve onun muhakemesine karşı olacaktır. Modernizm, bir Doğu metafiziğinde onun kendi kendisinin kurbanı ve celladı olmasını istemektir. Evrenin tümlük, tözün bütünlük içinde algılandığı bir düzlemde gerçekliğin oluşması neredeyse mümkün de değildir, gerekli de değildir. *'İlkamelerin'* egemenleştiği bu ufukta *'zuhur'*, yani sanallık, doğaldır ki, gerçeğin üstüne kapanacaktır.

Daima bir yansıma anlayışı içinde düşünülen ve son tahlilde gene töz-bütünlük, Varlık-öz ilişkisine dayanan, oraya açılan Doğu metafiziği, *'temaşa'*yı *(contemplation)* da aynı eğilimlerle temellendirmeye çalışacaktır. Hatta, temaşanın ve onun bir önceki aşaması olan *'zuhurun'* tüm aşkınsallığı ile gerçeğe denk geldiğini vurgulayacaktır. Batı'nın, ancak Marx'la birlikte öne çıkarabildiği tek yansıma yaklaşımı altyapı-üstyapı gibi bir 'praksis' içinde cereyan ederken, Doğu, bunu bir kurucu gerçeklik olarak baştan beri yaşamaktadır: Dünya ve nenler bir öte gerçekliğin yansıması, burada tezahür etmesidir! O nedenle de perspektif yoktur: olmayacaktır. Mekan, hiç bir zaman, bir özle bütünleşmiş bir içsellikle, onun belirlediği ve onu belirleyen bir dışsallık arasındaki gerilimin içinden tanımlanmayacaktır. Mekan, belki girilen değil ama daima çıkılan bir düzlem olarak ele alınacaktır ve asla bir görselleştirme, dolayısıyla da bir kaydırma olgusu olarak görülmeyecektir.

Oysa, Batı metafiziğinde temel dürtü budur: Mekanın *bir* gözden görülmesi ve asla çıkılacak değil, içine girilen, içerilen ve içeren bir yüzey olarak algılanışı... Batı görselliğinin perspektifin içinden geçerek kurduğu mekan, aslında, *'ben'* kavramının altının çizilmesidir; benin, kapsayan ve kapsanan olarak, bizatihi kendisi tarafından sahiplenilmesidir. Dolayısıyla, Rönesans'ın perspektifle gösterdiği, yalıtılmış bir düzlem ve ufuk değil içselleştirilmiş bir uzamdır. Nesnelerin ve kapsandıkları alanın bir göze, bir öznelliğe göre tercihi zamanla nesneyi *'tanımlayan'* bilinç kavramıyla içiçe geçecektir. Ben'i yapan gerçeklik olarak öne çıkarken, mekan, zamana düşürülmüş bir izdir ve gene o nedenle, kendi sonsuzluğu ve sürekliliği içinde hiç bir kopuşla karşılaşmamış Doğu'da hiç kimse *'fuit hic'* demeyecektir.[1] Demediği gibi bir adım daha atarak göreliliğin getirdiği odak çoğalmasını, düzlem kesişmelerini, mekan kaymalarını, zaman kırılmalarını, kısacası Kübizmi yaşamayacaktır. Ondan da önce, yaşamayı denediğin-

de farkında olmadan *'yanlış'* bir perspektifi görselleştirecek, bu da elbette bir Doğu görselliğinin o zihinsel yapıyla bütünleşmiş kaçınılmazlığını yansıtacaktır.

Oysa her şey geçişlilikte ve süreksizliğin sürekliliğinde yatmaktadır. Baudelaire, *'modernite'*yi, geçicilik, olabilirlik, öteki yanını sonsuzun ve bağışık olanın meydana getirdiği etkinlik, olarak tanımlarken bu ufku tarıyordu. Sonsuzun, kalıcının, geçici olan içindeki konumunu saptamaya, bu değişkenlerin, değişmezliği nasıl belirlediğini temellendirmeye çalışıyordu. Türkiye'de ise, Baudelaire, okunacak, şiirinden etkilenilecek fakat yaptığı bu tanıma kayıtsız kalınacaktı.

Baudelaire bir rastlantı değildi ama, eğer Modernist süreçte bir başlangıç aranacak idiyse Mallermé'ye kadar geri gitmek gerekecekti. Sorun bir kez daha bir kopuşluluk çevresinde tanımlanıyor ama bu kez dilin olanaksızlığı ve olanaksızlığın üretebileceği olanaklar sorgulanıyordu.

Nesnel dünyayla anlağımız arasındaki etkileşim, gidimlilik dilin içinden kurulmuştu. Dış dünya eğer ideologyamızı tayin eden belirleyici düzlem ise dilin buyrultusallığı ve dayatmacı niteliği bu ideologyanın oluşumundaki en etkili öge diye görülebilir. Dolayısıyla da dil bir iktidardır; her dil hem belli bir iktidarın dışavurumu, yansıması hem de kendi iç iktidarının mutlaklaşmasıdır. Dile dönük müdahaleler de ister istemez bir iktidarın çözülmesi, bir aşkınsallığın yercilleştirilmesidir; bir ideologyanın parçalanmasıdır. Mallermé'nin başlattığı süreç buydu. Sanat yapıtı artık dış dünyanın geometrik ve bilgibilimsel bir uzantısı değil, kendisi dış dünyaya dönük somut bir katkıdır. Dünya öznelliğin sınırları içinden tanımlanabilir; öznenin bilgisi acaba nesnede kaim olacak mıdır diye sorulabilirdi. Kübizmin görelilikten kalkarak vardığı noktanın öncesinde *'nesne olmayan'*ın etkinliği, ardında da kavramsalın aşkınlığı yer alacaktı fakat, bir gerçek bu sürecin hiç bir noktasında kıralamamış, değişmemiştir: Dil!

Dile dönük her açılım bir sorunsaldır; ne var ki, özellikle Duchamp'nın getirdiği yaklaşım, Modernizmin dışarıdan içe tavrını, onu, Duchamp'ı, aşacak biçimde, içeriden dışarıya itmeye başlamıştır. Duchamp, Kandinsky-Maleviç çizgisinden gelirken aslında dil olgusunu yeni bir boyuta yeni bir tanımla taşımıştır. Çünkü, artık ne Kübizmin her şeye karşın geometride direnen, çerçeveyi, onun sınırlılığını aşamayan (tüm o hasırlara, gazete kesiklerine, sözcüklere karşın...) sabrı söz konusudur ne de *'nesne ol-*

mayanın' püriten tavrı. Duchamp, nesneye doğrudan yönelirken sanat yapıtının tüm çerçeve/leme sorununu da başaşağı çeviriyordu. Dışarıyla içeri arasındaki çizgiyi eritiyor, ortadan kaldırıyor ve yalnızca neyin sanat yapıtı olabileceği sorusuna bir yanıt aramakla kalmıyordu. Herhangi bir şey sanat yapıtı olabilirdi; önemli olan sanat yapıtının, bir nesne olarak, belleğiydi; taşıdığı bellek yüküydü. Belleğin, modernizmde sahip olduğu etkin işlev de böylelikle ortadan kaldırılıyordu. Artık zamanın sürekliliği yalnızca bir uzam sorunu olmak zorunda değildi; bellek, tarihselin, zamanı dilimleyen bir bağıl değişkeni olarak algılanmayabilirdi. Çok ilginçtir, hep tersine bir gerçeklik varsayılmıştır ama, denebilir ki, Modernizmin belleği, geçmişi değil, geleceği gösterir. İlk kez Duchamp'la bu belirlik *'kendisine'* terk edilmiş ve belki de ilk kez geçmişle ilişkilendirilmiştir.

Bu bağlamda çerçeveleme sorununun gündeme gelmesi bir kez daha dil sorununu ortaya itiyordu; çünkü, Duchamp'ın ediminden çıkarılabilecek üç temel sonuçtan söz açılabilirdi. Her söylem bir çerçeveleme, dolayısıyla bir uzam, her çerçeveleme ve uzam bir söylemdi. Sanat yapıtı söz konusu oldukta ve onun nesne boyutu düşünüldüğünde bir *'dışarısı'*ndan söz açmak mümkün değildi; sanat yapıtı bir şeyin içinde ve sınırları ile kuşatılmış değildi, olamazdı, ancak bir şey sanat yapıtının içinde, onun sınırları içinde yer alabilir, kalabilirdi. Nihayet, çerçeveyi kırmak kırma edimini çerçevelemektir. Bu sınırsızlığın yaratılması ise, herkesin girdiği her uzamın çerçevelenmesi, dolayısıyla da sanat yapıtının *'bünyesine'* taşınması demekti. Sanat yapıtı artık nesneyle olan tekabüliyetinden kurtarılıyor, mimesisin başatlığı aşılıyor, öylelikle de nesneyle değil, onu imleyen sözcükle, kavramla ilişkilendiriliyordu. Bundan sonrasında belki modernizm herhangi bir şeyin sınırlarını belirleyemeyecek ama, her şey Modernizmin sınırlarını kendince tayin edebilecekti.

III

Bu bağlamın Türkiye'de üretilmiş modernizmle de Modernist sanatla da belli bir ilişkisinin olmadığı açıktır. Türkiye'de ortaya koyulmuş sanat yapıtı, içinden geldiği kültürel yapının bir uzantısı ve sonucu olarak, ne nesneyi doğrudan kavrama yoluna gitmiştir ne de gerçeğin dönüştürülmesinde bir etkin işlev üstlenmek istemiştir. Sanat yapıtı, Türkiye'de, neredeyse dilin içinden bile görülmemiştir. Merkezi, aşkın otoritenin buyrultusallığına

denk düşen bir yapı ve mantıkla sanat yapıtı yüzyıllar boyunca simgelerin kuşatması altında bir *altgerçeklik* düzlemi olmak özelliğini korumuştur. Zamanla, kendisini ilk kez dilin içinden geçerek kurmaya kalkıştığında da, bu *'Modernist'* çabanın ürettiği sanat yapıtı, (modernizmin iç gerçekliğini bir türlü anlayamaması nedeniyle) kendi *dışına çıkmaktan* çok *dışarının* içi olmayı tercih etmiştir. Yahya Kemal'in *'beyaz lisan'* kavramı, Baudealaire'den türemiş bir edebiyatçının, geçicinin içindeki sürekliliği araması değil, sürekliliğin kalıcılığını kurmanın bir çabası olarak temellendirir kendisini. Yeniden kendisini gösteren simgeler, yeniden dönülen klasik biçimler, yeniden kurulmaya çalışılan eski hep aynı soruyu sormaktadır: Acaba öznenin bilincindeki *a priori* belirlenimle özdeşleşen bir nesnellik düzlemi kurmak mümkün müdür? Bütün dünyanın bir bellek olarak yaşanmasını öngören bu zihniyet ancak Tarih'in (evet, büyük harfle Tarih) kaydını tutabildiği ölçüde kendisi olabilecektir ve tabii ki olamayacaktır.

Yüzyıl başı Türkiye tarihi, bu bölümün başlangıcında değinilen Modernist epistemeyi kendisine rağmen yaşarken özellikle şiirde bir kaç ciddi çıkışı dener. Daha 1920'lerde Nazım Hikmet'in devingen atılımı, gür sesi, maddeye tapınması yeni bir çığır açacak gibidir. Ne var ki, bütün bunlar, kurulmamış ve kendi iç serüvenini yaşamamış bir dilin içinden gerçekleştirilmektedir. Türkiye'de sanat ve dil ya da dilsel atılım adeta kendi üstünden kendisini aşmaya çalışmaktadır. Belki, o sıçrayışını bir olanaksıza yönlendirseydi çok daha ilginç bir şey geliştirebilirdi ama, nesnenin gerçeği en fazla atomun parçalanmasıyla sınırlıdır. Bilinebilen en küçük parçacığın ötesinde bir gerçek olmadığı gibi hiç bir anlak kendi sınırlarının ötesinde bir şeyi tahayyül etmeye muktedir değildir.

Nazım Hikmet, Türkiye'deki bilincin erken Modernist projeyle içiçe geçmiş en çarpıcı örneğidir ve bu gerçeğin bugün 1930'lardan daha az bilindiği rahatlıkla söylenebilir. Erken 1930'ların benimsenen ve yaşanan gerçeklikle özdeşleşmiş Nazım Hikmet'i, daha sonra *'aşk şiirlerinin'* Nazım Hikmet'ine ve 'toplumcu gerçekçiliğin' kırsal kökenli sesine boğulmak istenmiştir. Nazım Hikmet de (ondan böyle bir şeyi beklemek kimsenin hakkı olamaz) kendi atılımının gene kendisiyle sınırlandırılışına ve bu anlayışın daha sonraki Türk şiirinin en genel, yapısal özelliği haline getirilişine, doğrusu, yüksek sesle itiraz etmemiştir.

Aynı şey, Orhan Veli ve *Garip* şiiri için de geçerlidir. Daha çok Üstgerçekçi ve Dadaist bir anlayışın eteklerinden doğan bu

şiir de imgeyle, dilin olanaklarıyla, şiirselin konumu ve boyutlarıyla belli bir iletişim ve etkileşim kurduktan sonra kendisini yadsımaya durmuş, adeta yaşadıklarını görmezden gelmiştir.

Türk şiirinin üçüncü atılımı olan 2. Yeni hareketi ise Garip şiirinin söylemine dayanak olarak aldığı akımların (Üstgerçekçilik ve Dadaizim) öncesindeki etkinliklere (Kandinsky-Schoenberg soyutculuğu) yüzünü dönerek kendisini kurmaya koyulur. Özellikle Kandinsky-Schoenberg estetiklerine yönelen, figüratif olmayan bir tercihe eklemlenen, Kübist bir çok odaklılığı öne çıkaran ama yalnızca bunlarla kendisini sınırlayan bir açılım olarak kalır. Atonalite ya da figür dışı bir anlayışla bir dirsek teması kurmayı yeterli görür; onun ötesine geçip dili, söylemi ve şiirseli, gene aynı kavramla söylemek gerekirse, bir olanaksıza doğru derinleştirmez. Uzam-zaman ekseni, söylemin iç ögeleri, dilin kısıtlılığı korunur. Hiç kuşku yok ki, her akımın şiire ve daha da önemlisi içinden üretildiği epistemeye getirdiği ciddi katkılar ve yoğunluklar söz konusudur. Ne var ki, her akım yalnızca kendisiyle sınırlı kalmayı adeta bir erdem gibi görmüştür. O nedenle de Türk şiiri Dada-Duchamp estetiğinin zorlamalarını tanımamış, 1950 sonrası estetiğinin dolaylarında bulunmayı bilememiştir.

Arada ise Türkçe şiirin belki de *'en'* Modernist söylemleri öne çıkar ve kendisinden sonra gelen şiiri çok ağır bir biçimde etkiler. O isimlerin başında Attila İlhan gelir. Attila İlhan'ın Türk şiirinde 2. Yeni ve sonrası üstünde bunca etkili olması bir rastlantı değildir. Çünkü, Türk şiirinin, Nazım Hikmet'in yarattığı, dışsal 'mekanizasyon'la örtüşen Modernizması bir yana bırakılacak olursa, bu şiir, bir çok nedenden ötürü Türçenin gerçekten de Modernist bir *'yaşama biçimine'* ve *'duyarlılığına'* en geniş ölçüde açılan ses ve söylemlerinden birisini kurar. İmgeyi yeniden ayağa kaldıran ve daha farklı bir bağlama oturtan, imgeye ve şiirsele politik bir yönseme getiren Attila İlhan şiiri, bireyin varoluşçu bir düzlemde kendisini sorgulayışının da dışarıdan duyulan iç sesidir. Rimbaud-Apollinaire aksına oturan bu şiir, öteki tercihiyle de Aragon'un duyarlılığını, içinde üretildiği zamanın gizlediği görsellikle tümleştirir. Attila İlhan'ın şiiri 1. ve 2. Yeni gibi Modernizmin *'ögelerini'* değil, *'verimlerini'*, *'sonuçlarını'* kullanan ilk şiirdir. O nedenle söylemiyle olduğu kadar *'teknik'* yanıyla da insanları, onlar farkında olmasalar da etkileyecektir. Kent, varoluşsal yitiklik, olanaksız aşk, *'polisiye'*, *'kriminalistik'* gibi olgular yanyana gelince bu şiir de belli bir dönemde bir külte dönüşecektir.

IV

Bu yapının üzerine oturduğu bir kaç temelden artık söz açılabilir.

Her şeyden önce, ana sorun, yukarıda da değinildiği gibi dille yaşanan sorundur. Dilin iç iktidarı, o iktidarın İktidar'la (büyük harfle yazılan İktidar'la) örtüşen boyutu ve hepsinden önemlisi dilin nesneyi alımlamakta kullanılan sınır ve olanakları, Türk şiirinin tüm bu Modernist çabalarda bulunduktan sonra, her defasında, geriye dönmesine ve kendi üstüne kapanmasına, kendisini *'gelenek'* yatağında akarak geliştirmesine yol açmıştır.

Dili kimi imlere, göstergelere indirgedikten sonra yeniden bir *'peyzaj'*ın içinden kurmaya çalışan İlhan Berk, Türk şiirinin bilinçaltı olduktan sonra geriye dönerek daha toplumsal içerikli bir şiiri yazan Ece Ayhan, imgenin sanrıyla bütünleştiği ve dağıldığı bir anlayıştan sonra yeniden kozmosun içindeki varoluş sorununu çoğaltan insanı şiirleştiren Edip Cansever bu gelişmenin köşetaşları olarak gösterilebilir. Bugün, Türkçenin Modernist durağındaki şiirin bir dil kavrulması olarak üretimini Can Yücel'in gerçekleştirmesi şaşırtıcıdır. İlhan Berk, yeni bir *'poetika'*yı, *'logos'*u yeniden tanımlayarak ama, Wittgenstein sınırını katederek kurmaya çalışmaktadır. Ece Ayhan'sa söyleyeceklerini düzyasıyla söyleme uğraşında büyük bir yol almış, Türkçeye yepyeni bir boyut eklemiştir. Ece Ayhan, kendi değişiyle *'olmayan'* düzyazıyı ayakları üstüne dikmeye çalışırken geleneğin kırılma noktalarını da işaret etmektedir.

Oysa, asıl ilginç olanı artık tüm bir genç kuşağın ya biçim ya duyarlılık ya da gönderge olarak geleneğin içinden yazmasıdır. 2. Yeni ozanlarının imge-mimesis bağlamını tartışırken denedikleri Divan Edebiyatı teknikleri, şimdi, şiirin ana gövdesini oluşturmaktadır. Tasavvuf, üstelik de çok ilkel ve yapay bir biçimde, yeni/den keşfedilmekte, inandırıcı olmayan gazeller yazılmakta, dilin öte anlamları bu verili ama bitmiş ve bitkin bağlamın içinden çıkarılmaktadır.

Asaf Halet Çebeli'nin bir *'yitik zaman şairi'* olduğu herhalde artık daha fazla söylenemez! Çok kısıtlı bir deneyimle anımsanan şiirin bir öte-dil olma gerçekliği bu ismi bir kez daha öne itmektedir.

Bu bağlamda söylenebilecek ikinci şey, Türk şiirinin özne-Varlık-ben arasındaki çatışmadan kaldırdıklarıdır.

Tümüyle bir Doğu epistemesinden gelen şiirsel söylem ve kurucu bilinç, bu şiirin nesneyle kurduğu ilişkinin mimesis ötesi

bir gerçekliğe dönüşmesine asla olanak vermemiştir. Gerek anlatıyla, gerek dışavurumla, gerekse simgeyle kendisini gösteren bu gerçeklik, Türkçe şiirin aşılamaz ufku gibi durmaktadır. Türk şiiri daima bir üstbenin yazdığı, daima bir tekabüliyetler şiiri olarak belirmiştir. Evrensel, erken-kurucu Modernizmin metinselliği öne çıkaran, dili kendi içinden üreten, *'teknikalite'*ye vurgu yapan mantığı yer yer benimsenmiş fakat bir süre sonra Nietzsche-Heidegger doğrultusundaki bir özne yoklaması bu bağlamı aşmıştır. Bu iki farklı sürecin eklemlenmesinin ve metinsellikten dramatizasyona (yeniden) dönüşün Oktay Rifat'la birlikte başladığı, onun bu sürecin kurucu ismi olduğu kesindir.

V

Bu bağlamın gösterdiği şu olsa gerektir:Türkiye'de modernizm, kendisini bir süreklilik içinden ve sistematik bir bilinçle üretebilmiş değildir. Özellikle sanatsal alanda çeşitli etkiler ama daha çok da sezgiler, duyumsamalar belli yönelimleri getirmiş ama onlar da bir süre sonra aşılmışlardır. Öylesi bir zorunluluk olmamakla birlikte bu sürecin belli izler bıraktığından söz açılabilir. Ne var ki, bırakılan izlerden yürünüp yürünmediği başka bir soru(n)dur. Dikkade gözlemlendiğinde Modemist açılımların bir süreklilik izlemediği söylenebilir. Eğer öyle olmasaydı Dada ve Üstgerçekçiliğe yönelen 1. değil 2. Yeni, atonal müzikle soyut görselliğe yönelen de 2. değil 1. Yeni olurdu. Bir zamansal *'takip'* olmadığı gibi bu, ayrıca da, Türk Modernizmasının kendisini kopukluklarda ürettiğini berraklıkla ortaya koymaktadır. İkinci olarak da şuna değinilebilir...

Modernizmin bu kopukluluğu yalnızca çok yakın bilincin yaşadığı bir sorun değildir. Yüzyıl başından bu yana *'temadi'* ve *'tevali'* edegelen bir olgudur. İlk yurtdışına gönderilen ressamlar, Oryantalistlere bakmışlar, döndüklerinde, kendilerini de, Osman Hamdi'nin fırçasından ama oryantalist bir gözle görmüşlerdir. İkinci kuşak (Paşalar kuşağı) Paris'e gittiğinde Courbert'in *'eylemini'* algılayamamış, yaşayamamış ama ancak Corot'nun *'peyzajları'*yla az çok bir yakınlık kurabilmiştir. Üçüncü kuşak (İbrahim Çallı kuşağı) aynı kente yollandığında iyiden iyiye ortaya saçılmış bulunan Kübizm kimsenin dikkatini çekmemiş, o tarihlerde *'aşılmış'* kabul edilen bir estetik, İzlenimcilik ve onun optiği benimsenilerek dönülmüştür. Dördüncü kuşak (Bedri Rahmi kuşa-

ğı) gene o tarihlerin etkinliklerini algılayamayarak biraz Kübist fakat daha çok figüratif/renkçi soyutlamacı bir yönelim içine girmiştir. Nihayet son kuşak (1970 kuşağı), belki kimi aykırı örnekleri ortaya çıkmıştır ama, büyük çoğunluğu itibariyle figüratif bir yönelimi benimsemekle yetinmiştir. (Kuşkusuz daima bir figür yönelimi içinde bulunulması ayrıca üstünde durulması gereken çok önemli bir göstergedir.)

Şiirde görülen yalnızca bu türden bir kopukluk değildir; kuşkusuz o da işin içindedir ama ondan daha fazla bir şeydir: Modernizmin zamansal bir çizgisellik izlenmemesi, onun her defasında kendi geleneğine dönüşüyle birleşince ortaya belli bir tarihte kesilmiş bir gelişme zinciri çıkarmaktadır. Atonal müziğin, soyut resmin gündeme getirildiği, önemsendiği, önerildiği yıllar geç 1950'ler, 1960'lardır. Oysa o yılların Batı entellektüel üretimi görsellikte ve sessellikte Minimalizmi, deneyselciliği, yeni figürasyonu, kavramsalcılığı, arazi sanatını, pop sanatı, sanat-değili (non art) üretiyor ve yaşıyordu. Bunların hiç birisi ele alınmamış, bunların hiç birisi üstünde Türkiye'de düşünülmemiştir. Bunu bir kültür (eksikliği) sorunu olarak koymak gerekir.

Sanatsal Modernist yaklaşımların mutlaka belli bir üretim alanında ve aynen gerçeklenmesi gibi zorunluluk tabii ki, yoktur. Bu, aslında bir bütündür. Nitekim, şiirde belli bir noktada tıkanmış görünen deneyselci yaklaşımlar, yenilikçi girişimler, arayışlar son dönemlerde kendisini görsel alanlarda ortaya koymaktadır. Bunu da başlangıçtan beri sürdürülen çözümlemelerin ışığında önemli bir katkı olarak saptamak gerekir. Görselliğin bilinçle olan ilişkisi, kültürle olan etkileşimi, gelenekle olan girişimi (interfearence) elbette ortaya Modernist gelişmenin ilginç duraklarından birisini çıkarmaya adaydır. Ne var ki, o noktada da, az önce *'kültür (sorunu)'* olarak koyulan şeyin ikinci bir boyutunu ele almak gerekir.

Kültür, tekil bir olgu değildir. Olmadığı gibi salt kendisiyle bağlı ve kendisinde sonlu da olmaz. Kültürel bir bağlamın kurulmasının temel koşulu felsefi düşünce üretimidir. Bugün bir *'kült'* olarak tartışılan modernizm ve onun sanatsal açılımları aslında teker teker çeşitli felsefi sorgulamaların bir uzantısı, bir sonucudur. O edimi gerçekleştirememiş, oradan güç alamamış herhangi bir zihin onun bir adım ötesi olan sanatsal üretimde de belli tıkanıklıkları yaşayacaktır. Hiç bir çizgisellik, hiç bir *'determinizm'*, hiç bir

'özcülük' anlayışının sınırlanmasını öngörmeksizin ve onları ilk elde reddederek, tekrar başa dönmek ve sormak gerekir: Üstgerçekliğe, Dadaya iyi-kötü elini dokunmuş bir şiirsel söylem neden onların bir adım ötesine geçememiştir. Dada oradadır da niçin Duchamp estetiği bilinememiştir? Belki yanıt gene aynı olacaktır: O izleğin sürülmesi artık sözelin değil görselin içindendir... Ve o bağlamdaki yeni soru da bellidir: Acaba görsellik yeni açılımlarını yaşarken düşünsel bir kökle ne kadar ilişki kurmuştur, sorgulamalarının ve üretiminin *'gerçekliği'* nereden kaynaklanmaktadır? Bu, *'aykırı'* gibi duran irdelemeye yönelmenin kuşkusuz bir tek nedeni var: Görsellik de, son aşamada bir dil olgusudur.

Bu soruların gelip dayandığı son bir nokta daha var: Felsefi bir sorgulama geleneğine sahip olmayan bir bilincin ve söylemin asıl ciddi sorunlar yaşayacağı alan etiktir.

VI

Etik, yalnızca basit ve dar bir ahlak anlayışı olmadığı gibi, genelgeçer ve geniş kitlenin benimsediği ahlak kurallarının uygulanması da değildir; çünkü, belki etikle ilgili en ciddi çelişkinin yaşandığı nokta odur: Kitlenin beklentisini yanıtlamak, onun doğrultusunda bireyin kendi gerçekliğinden ve tercihlerinden vazgeçmesi ya da onları erteleyip, dile getirmemesi. Burada, etiğin oluşumuyla ilgili çetin bir soru karşımıza gelmektedir: Etik, acaba bir tekillik durumu mudur, salt öznenin benlik konumu ve durumuyla mı ilgilidir yoksa etiğin gerçekleşebilmesi ve gerçeklenebilmesi için bir 'öteki'nin varlığı gerekli midir? Bu soru değiştirilerek de koyulabilir: Etik ben için midir başkası için midir?

Bütün bu sorular farklı yaklaşımlarla farklı önerileri içerecek biçimde yanıtlanabilir; fakat, temelde yer alan bir gerçek değişmez: Benin kesinlenmediği bir alanda etiğin oluşması olanaksızdır ve bu *'öteki'*ni de kapsayan bir boyuttur. Eğer Türkiye'de Modernizmin temel sorunu bireyin Varlık'tan bağımsız olarak tanınmaması ise, bunun gerçekleşmediği bir düzeyde etiğin herhangi bir boyutundan söz açmak da güçtür. Çünkü, modernizm, aslında etiğin bir başka tartışma biçimi ve alanıdır. Ayrıca, tüm bir modernizm tarihinin bir etik sorunu olarak okunması da mümkündür ve belki doğru olan da budur. Ne var ki, etiğin *teleolojik* bir aşkınsallık kazanması da değildir aranan; bir erdenlik ve sakınma düşüncesinin egemenliği kabul edilse de bunun özneyi

aşan bir gerçekliğe ulaşması önerilemez. Sanatın, etik bir temelde kazandığı anlam ve işlev de kendisini bu anlayış çerçevesinde gösterebilir, ancak. Çünkü, sanat, doğayla birlikte, etiğin kendi koşullarını temellendirebildiği belki de tek alandır. Kendi aşkınsallığını bir dokunulmazlık, dolayısıyla bir erdenlik ve sakınım olarak sunan sanat, öteki yandan, kendi dışındaki olgularla kurduğu ilişkiyle de aşkınsallığı yercilleştiren bir özelliğe sahiptir. Bu, kısmen, onun benle yaşadığı ilginç ve çift yönlü ilişkiden de kaynaklanmaktadır. Ben, sanat yapıtının hem içinde hem de ötesindedir. Sanat yapıtının gerçeklenmesi aslında *'farklı'* bir benin de gerçeklenmesi anlamına gelir.

Modernizm, sanat yapıtının doğayla ilişkisini koparır ve yeniden kurarken, onu dilin sonluluğu ve sonsuzluğu içinde yeniden tanımlarken, sanat yapıtının tarihselliğini metinselliğin aşkınlığıyla yeniden oluştururken, her defasında, farklı ben tanımlarının çevresinde dolaşmıştır. Söylemin kendisi bu anlamda doğrudan etik bir nitelik kazanmışıtr. Dile, dolayısıyla iktidara müdahale ister istemez etik bir bağlama doğru açılmıştır. Benin ülküselleştirilmesi, sanat yapıtının aşkınsallaştırılması, yukarıda *'çerçeve'* kavramına değinirken yapılan saptamayla söylemek gerekirse, *'dışarının içselleştirilmesi'* süreci, aslında, hep etik algılamaların farklı biçimleridir. Sanat yapıtının biçimle kurduğu ilişkiyi, bütün bunlardan sonra, etik tercihler olarak görmek yanlış olmasa gerektir. O takdirde de, yeniden söylemek gerekirse, benin oluşumundan önceki sanatsal açılım eğer onu kurmanın bir deneyiyse, onun ertesinde yer alan biçimsel dönüşümler de onu yeni bir boyuta taşımanın çabasıdır ve bene dayanmayan bir sanatsal bağlamın etik sınaması henüz yapılmamış demektir. Türk Modernizmasının sanatsal olarak yaşadığı en büyük kısıtlama belki de budur. Bu anlağın kendisini bir türlü koparamadığı, Bergson eğilimlerini böyle bir odaktan yansıtmak herhalde yanlış olmayacaktır. O nedenle de Modernist Türk şiirinin aslında daha başlangıçta postmodern olduğu söylenebilir. Bu, Türk Modernizmasının bütünü için de geçerlidir ve o olguyu yaşamak istemeyen bir anlağın *'kurtulma'* çabasından kaynaklanmış, gene *'zuhur'*la ilgili bir sonuçtur bu: Görüntüde modern ama özde modernötesi bir gerçeklik!

Bu, şiirin içerdiği *'politik'* bağlam için de geçerli bir durumdur.

Türk şiiri kendi iç tartışmasını daha çok politik bir çerçevede yapmıştır. 1. Yeni'ye karşı çıkışıyla olduğu kadar, kendisinden tü-

rediğini öne sürdüğü 2. Yeni'ye karşı tepkisiyle de öne çıkan Attila İlhan bu bağlamda önemli bir isimdir. Kendisini bir parçası saydığı toplumcu gerçekçi şiirle ciddi farklan olan bu şiirin derin, geniş ve yaygın etkisinin ötesinde ve yukanda değinilen niteliklerinin dışında, en önemli yanı, daha önce belirtildiği üzere kentsel modernizm, bireyin varoluşsal durum ve sorunlarını vurgulaması, gelenekten yararlanma ve onu yeniden üretme çabası, yirminci yüzyıl Modernist estetiğinin verimlerini araç olarak kullanmasıdır. Attila İlhan, özellikle bu estetik çabası nedeniyle, zihinsel olarak Marxist ve şiirinde maddeci (çünkü her maddeci yaklaşım mutlaka Marxist olmayı gerektirmemektedir ya da tersi de doğru olabilmektedir) Nazım Hikmet'ten daha ileri bir noktadadır. Öte yandan, Attila İlhan'ın Apollinaire çıkışlı modernizmi daha sonraki modernist açılımları dışlamıştır. Bu yönüyle 2. Yeni'nin önemsenmesi gereken ek yanlarını da yok saymıştır. Attila İlhan'ın o aşamada durumu, *'politiğin'* belirleyiciliği söz konusu olduğunda, şunu göstermektedir: Attila İlhan'ın şiiri en geniş ve olumlu anlamıyla ideolojiktir ve *'dışarıyı'* esas alan bir mantığa yaslanmaktadır.

Üstelik, çelişki gibi görünse de denebilir ki, o şiirin varoluşsal bir boyutu sorgulaması da aynı nedenden kaynaklanmaktadır. Dolayısıyla, politiğin bu şiirdeki konumu dışsaldır ve bir ideologyanın içinden süzüldükten sonradır. Bu, Attila İlhan'ın şiirini öteki toplumculardan ayıran ana özelliktir; çünkü, genel olarak toplumcu şiir politiği içselleştirmiş ve ideolojik olanı dışarda bırakmış olan şiirdir. Bu yönüyle, *Bela Çiçeği* isimli kitabı, 1950 sonrası şiirin, kökleri bugün de gelişen bir gövdeyi işaret etmesi bakımından önemlidir. Kitabın 1. Yeni'yi aşan 'bela çiçeği' bölümü, 2. Yeni'yi tüm aşamalarıyla karşılayan *'cinnet çarşısı'* şiiri, Modernist açılımların psikanalitik boyutunu yoklayan ve onun göndergeleriyle yüklü *'ikinci cem'in gizli hayatı'* ve 'claude diye bir ülke' şiirleri, nihayet gelenekle *'yeniden'* buluşulan 'mahur sevişmek' kesimiyle ve bizzat Attila İlhan şiirinin hiç vazgeçmediği ve *'20. yüzyıllı olmak'* diye özetlenebilecek *'Orient-Express'*le bu kitap bütün bir modernizm tarihinin özeti gibidir. Yalnız onunla da kalınmamıştır: Bununla birlikte etiğin ben oluşumuna yönelik arayışları, onun politik bir gövdede biçimlenişi sonunda eğer gelip gelenekte düğümlenmişse, bu çerçevenin modernizm-Türk şiiri ilişkisi bağlamında irdelenmeye muhtaç daha çok yönü ve boyutu var demektir. Dolayısıyla Türk şiiri, etik olgusunu bir dil, benlik, bilinç gerçekliği olarak tartışmaya mecburdur.

VII

Bu durumun niçin böyle olduğuna ilişkin son iki noktayı belirlemek gerekir.

Türkiye'deki modernist bilinç, modernizmi *'içinden' (embedded)* ve içkin *(immanent)* bir eleştiriye tabi tutmamıştır. Bunu yapabilmek, çıkarsanabileceği gibi, öncelikle, modernizmin içkinleştirilmesini öngereksinir. Oysa, başka ve yukarıda değinilen nedenlerden ötürü bu gerçekleşmemiştir. Türkiye, yeterince özümsenmeyen, bu nedenle de içkin bir biçimde üretilemeyen bir modernist zihinle karşı karşıyadır. Bu bağlamda modernizm daima dışarlıklı, daima bir *'sistem'* olarak görülmektedir.

Modernizmi içinden göremeyen ve okuyamayan ve onu eleştirel bir bakış açısıyla ele alarak yeni bir söyleme taşıyamayan Türk modernizması, bulduğu ilk olanakta o alanın dışına çıkarak ve gelenekle tümleşerek modernizmi *'dışarıdan'* eleştirmektedir. Bu nedenle ve öncelikle, Türk Modernizmasının en büyük eksiğinin *'içrek (embedded) eleştiri'* olduğu kaydedilebilir. Gelenek, bu nedenle bir tür korunmuş alan olarak öne çıkmaktadır ve Modernizmin (yanlış) eleştirisinin kaynağı haline gelmektedir. Kaldı ki, bu anlamda söz konusu edilenin tarih mi yoksa gelenek mi olduğu ayrıca sorulmalıdır. Bu şiir, eğer en geniş anlamıyla, Modernist ise *'eskil'* diye bir şiiri daha başlangıçta reddetmelidir. Çünkü, modernizmin gelenekle kurduğu ilişki sorunludur. Modernizm geleneği dışlar. Modernizm ancak tarihsel olanı benimser ve kabul eder. Bu epistemolojik bir olgudur ve ötesi yoktur; çünkü, Modernizmi tanımlamak ve temellendirmek için bir *'gelenek'*e karşı çıkmak, onun varlığını kabul etmek zorunluluğu söz konusudur: Geleneğin içinden çıkan bir modernizm olmaz. Ne var ki, geleneği yeniden üretmeye çalışan modernizm ise ancak postmodernizmdir. Türk Modernizması gelenekseli kuşkusuz bu anlayışla görmemektedir ve bu aynı zamanda iki noktaya daha işaret eder: Modernizmayı, modern öncesinin içinden, onunla birlikte, ondan kopmayarak üretme tutkusu. *Bu ise ya ana rahmine yeniden dönme istediğidir ya da Türk modernizminin henüz Oedipus kcmpleksini aşamadığının göstergesidir.*

İkinci bir nokta şudur: Türk Modernizması nesnel, içkin ve olguyu kendi mantığı içinden gören bir Modernist söylemi geliştiremediğinden gelenekle bütünleşirken aslında süreci sonundan başına doğru kurmaya başlamaktadır ki, özellikle bunu post-

modernizm olarak nitelendirmek yanlış değildir. Modernizmin içinde onu başka bir mantıkla ve zihniyetle yaşamak bir Postmodern tanımı olabilir ki, Türkiye'deki gerçek tam da bu anlayışla örtüşmektedir. Bu bağlamda Türkiye'de postmodernizmin, modernizmden önce yaşandığını bir daha söylemek gerekir.Gerçekten de, Türkiye, önce postmodernizmi kurmuş, temellendirmiştir. Modernizme daha sonra geçileceğini iddia etmek bu muhakemenin doğal uzantısıdır ve asıl *'mühendisliğe'* dayalı modernizm de odur.

VIII

Bu kitap, bu sorunları belli bir bağlamda ele almaya çalışmaktadır. Modernizm kavramının özellikle 1. ve 2. Yeni akımları tartışılırken daha çok öne çıktığı söylenebilir. Bu, özellikle istenmiştir; çünkü, gene istenmiştir ki, Türkiye'de çok az bilinen Modernist zihnin oluşumuna katkı sağlayan ve elbette ondan da geniş ölçüde etkilenen sanatsal gelişmeler, daha gerilerde kalmış, daha az ışık alan noktalarına bakılarak tartışma gündemine getirilsin.Ne var ki, asıl bağlam Türk şiiridir. Dolayısıyla nereye ne kadar açılınırsa açılınsın gene de sınır koşulu odur; her şey onun içinden görülmüştür.

Nazım Hikmet'in belirlediği alan, toplumcu gerçekçi yönelimler, 1. Yeni, 2. Yeni, doğrudan akımlar oldukları için, o yönleriyle tartışılırken, kimi izlekler de salt şairlerin yapıtlarına ve onların çabalarına yönelmek suretiyle irdelenmiştir. 2 Yeni'nin değindiği fakat bir çok şey gibi eksik bıraktığı ironi ve dilselin zorlanması, örneğin Can Yücel tartışılırken çözümlenmiş, 2. Yeni'nin en güçlü temsilcilerinden birisi olan ve yazdığı şiirle gerçekten güçlü bir kalıt oluşturan İlhan Berk ayrıca okunmuş, Melih Cevdet Anday, Türk Modernizmasının usla kurduğu ilişkinin sorgulayıcı kimliği olarak kendi bütünlüğü içinde ve iki yönüyle irdelenmiştir. Türk şiirinin gerçekten çok güç ve güçlü bir ozanı olan Attila İlhan da, oluşturduğu *'kült'*ün bileşenlerini çözümleyen yazılar bağlamında değerlendirilmiştir. Özdemir İnce, gelenekle kurulmuş ama yerli geleneği reddeden, daha Avrupa merkezli bir ilişkinin odağında durmaktadır. Daha sonraki kuşak, belki 1980 kuşağı, Küçük İskender'le tartışılırken daha önce yayınlanmış bir kitapta, *Bir Sürekli Cehennem*'de yer alan yazılar bu kitaba aktarılmamıştır. Dileyenler oradan izleyebilirler.

Nihayet kitabın bir başka bölümü şiir sorunsalı üstünde düşünen yazılardan oluşmaktadır. Bu yazılar, şiiri, daha farklı izleklerin içinde, ama estetik bağlamında, estetik sorunsallarıyla kavramlaştırmaya çalışmaktadırlar. Türkçe, şiiri, bir edim olarak, ne derecede yoğun yaşarsa yaşasın şiirsel gerçeklik üstünde çok az düşünmüş bir dildir. Oysa iç gerçekliğini algılayamadan şiiri bir edim olarak üretmenin çok ciddi sorunlar doğuracağından söz açılabilir.

Kuşkusuz, hiç bir yazı bir şairi kuşatamaz ve kapayamaz. Her bakış açısının, her yöntembilimin *'kurduğu'* şair ötekinden farklıdır. Bu yazılar da kendi yönelimlerinin sonuçlarına katlanacaklardır. Ayrıca, çok zaman düşünmüşümdür: Bir şair hakkında yazmak gibi bir *'hak'* olabilir mi? Bir metin kendi gerçeğiyle ve okurla arasına koyduğu uzaklık içinde görülmemeli midir? Mutlaka öyledir ve dolayısıyla da her yazı kendisine yazılmıştır. Akımlar ve onların nesnellikleri için bir şey söylenemez ama, burada karşılaşılan şairler, hiç kuşkusuz, bu yazıların şairleridir. Onları yazan kişide gizlenmiş şair imgesi bile yazıların içerdiğinden farklı olabilir.

Bu yazılar, bir ikinci hususu daha gerçeklemeye çalışmışlardır. Sanat yapıtının arkasında yer alan felsefe yükü, böylelikle, belki de öne çekilmektedir. Bu bir doğruluk, mutlaklık arayışı değildir. Sadece bir saptamadır. Ayrıca özen gösterilmiş olan şey doğruluk haklılığından ve onun yaratacağı iktidar sessizliğinden çok bir *'aykırılık'* karmaşasının oluşturulmasıdır.

Sonunda daima kendi iktidarına dönmüş olan Türk şiirinin de buna ihtiyacı olduğu kuşkusuzdur!

NOT

'Fuit hic' Jan Van Eyck'ın *'Giovanni Arnolfini ve Karısı'* isimli tablosunun arkasında duran aynanın üstüne yazdığı yazıda geçer: 'Johennes de Eyck fuit hic': Jan Van Eyck buradaydı. Resim ve ayna daha sonra Valasquez'in 'Las Meninas' tablosunda Foucault'nun tartışacağı ayna meselesinin bir evresidir. Temel sorun ise kuzey Avrupa Protestanlığıyla ortaya çıkan ve Hollanda resminde çok tartışılan, sonra 20. yüzyıl resminin çeşitli akımlarına çeşitli boyudarıyla yansıyan, 'içerisi-dışarısı', perspektif gibi olguların irdelenmesidir.

1. BÖLÜM

MODERNİZM VE TÜRK ŞİİRİ
DÖNEMLER, KOŞULLAR

Nazım Hikmet

Toplumcu Gerçekçi Şiir İlişkisi
Materyalist Şiirden Toplumcu Gerçekçi Şiire

I. Toplumcu Gerçekçi Şiirin Öncesi

1- Nazım Hikmet Şiirinin Kaynakları

1940 kuşağını ya da daha uygun ve belirleyici bir tanımlamayla *'toplumcu gerçekçi'* ozanları acaba modernist Türk şiir geleneği içinde ele alıp tartışabilir miyiz?

Türk şiirinin 1920'lerde Yahya Kemal'le ve gene yaklaşık olarak o tarihlerde Nazım Hikmet'le başlattığı yenileşme atağı acaba 1940'ların toplumcu gerçeçi şiirini nasıl etkilemiş, nasıl biçimlendirmiştir?

1920'lerde Yahya Kemal'in başını çektiği etkinlik kuşkusuz önemlidir; fakat, bu çaba daha çok şiirin ufuklarını genişletmek, şiiri Divan ve Tanzimat edebiyatlarının kalıplarından Baudelaireci bir duyuma çıkarmak ve daha ötelere taşımak içindir. Aslında Y. Kemal'in çabalarına gelinceye değin Tanzimat şiiri belli çıkışlar yapmış, şiirsel söylemin sınırlarını belli ölçülerde genişletmiştir. Yahya Kemal şiire, şiirsel dilin ve söylemin işlevini ve önemini getirmeye çalışmaktadır. Yoksa, onun da, elini attığı Baudelaireci şiirin arka planını kuramsal zihinsel yanıyla yeterince kavradığını söylemek olanağımız yok. Hele soruna modernist şiir açısından bakar ve bu yapıyı Rimbaud, Verlaine, Mallarme taşları ile kurarsak, Yahya Kemal şiirinin nerelerde donduğunu rahatlıkla saptayabiliriz. Parnasçıların sembolizmini Türk şiirine aktaran Haşim, bu anlamda belki de Yahya Kemal'den daha fazla yenilikçidir. Gene de Y. Kemal'in dile getirdiği *'vizyon'* şiirin özgül ve *'modern'* bir yapı sorunu olduğunu izlerçevreye öğretmiştir.[1]

Öte yanda yer alan Nazım Hikmet şiiri ise sert bir yumruk ve demirden bir leblebi gibidir. Doğrusu, N. Hikmet, Türk şiirinin 1920'li yıllardaki egemen söyleminin (Hececiler) temel ögelerinin bazılarını (özellikle uyağı) şiirden dışlamayı düşünmemiştir. Fakat, şiirin gerek yapı, gerekse bağlam sorunlarına gerçek anlamında bir darbe indirmiştir! Bu anlamda, Nazım Hikmet'in 1920'lerde *Aydınlık* dergisinde yayınladığı şiirleri Türkiye'deki ilk *modernist* şiirlerdir.

Batı düşüncesinde Baudelaireci *'erken modernizmle'* başlayan serüven 19. yüzyılın yaklaşık kırk yılını aştıktan sonra 20. yüzyılın başında, bir anda ve birbiri ardınca patlayan bir dizi akıma, yönelime yol açmıştır. Kübizm, pürizm, orfizm, fütürizm, konstrüktivizm, ekspresyonizm, nihayet dadaizm ve sürrealizm bu akımlardan yalnızca bir kaçıdırlar.[2]

Her akım, dönemin içinde yaşanan bir dizi toplumsal, tarihsel olaydan etkilenerek ya da onlarla bütünleşerek ve onlar tarafından belirlenerek oluşturulmuştur. Fakat, hiçbirisi yaşanan bir *'olayın'*, Rus Devrimi'nin, etkisini fütürizm ve konstrüktivizm kadar üzerinde taşımaz.[3] Bu iki akım Sovyetler Birliği'nde yaşanan sosyalist devrimle bütünleşmiş, adeta onun sanatsal dışavurumu olmuştur.[4] Nazım Hikmet'in şiirinin düşünsel arka planını ve ideolojik derin yapısını sosyalizm belirlerken, şiirin yapısal ve poetik boyutlarını da (başlangıçta) Rus fütürizmi ve bir ölçüde de konstrüktivizm hazırlar. Nitekim Nazım Hikmet, Mayakovkski'den, bilinçli ya da bilinçsiz etkilendiğini daha sonra söyleyecektir.[5] Bundan daha da önemlisi, 1930'da yayınlanan *835 Satır* isimli kitabı yalnızca barındırdığı şiirlerin *'görsel'* ve yapısal özellikleri nedeniyle değil, aynı zamanda ozanın düşünsel arayışları nedeniyle de neredeyse *'ürkütücü'* olmasıdır. Bir yandan

Bana bak!
hey!
Avanak!
Elinden o zırıltıyı bırakasana!
Sana,
Üç telinde üç sıska bülbül öten
Üç telli saz
yaramaz!

denilmekte, öte yanda

Trrrum,
trurrrum
trrrrrum
trrrrum,
trrrrum!
trak tiki tak!
Makinalaşmak
istiyorum!

denerek ve

"Beynimden, etimden, iskeletimden
geliyor bu!
Her dinamoyu
altıma almak için
çıldırıyorum!
Tükürüklü dilim bakır telleri yalıyor
damarlarımda kovalıyor
oto-drezinler lokomotifleri"

tanımı yapılarak ozan neredeyse *'insan dışı'* bir varlığa, bir yaratığa ulanmaktadır. Kısacası, artık yalnızca şiir değildir değişen. Söz konusu olan artık dünyaya yeni bir bakıştır. Nitekim *'Açların Göz Bebekleri'*, *'öyküsü'* ya da bugün daha çok kullanılan bir kavramla *'gönderileni'* o tarihlerde bilinmediği için hem poetika olarak, hem anlatı (narration) olarak bu özelliği bir kez daha vurgular; ama, yetmez! *'Sanat Telakkisi'* bir manifesto gibidir. Yalnız yeni bir Türk şiirsel duyum ve söyleminin değil, fütürizmin de bir manifestosu gibidir. Ya da, daha doğru bir tanımlamayla, fütürizmden kan alan, konstrüktivit bir dünyagörüşünün manifestosu gibidir. Gene aynı kitapta yer alan *"Berkley"* ise olup bitenin filozofik tartışmasını yapmakta, okura, karşısında duran şiirin bir imgelemin ve bir bireyselliğin öznel tercihi değil de, bir düşünsel yönelimin somut ve nesnel sonucu olduğunu göstermektedir. Nitekim bu gerçeği şairin kendisi de, kitabın son şiirinde vurgular...

Sen sanma ki sanatın
damağımda tadı var
acı bir hıyar
lezzeti gibi...
Mısralarımda yok benim
göz yaşlarının tadı
Şiirlerim içilmez
İngiliz tuzu gibi...

Bu son nokta için şu iki şey söylenebilir. Nazım Hikmet, yapmak istediğini, amacını anlatırken, deyim yerindeyse *'hızını alamamakta'*, yukarıya koyduğum dizelerin belirttiği düşünceleri, birden çok şiirinde, bıkmaksızın, ama, her halde bıkıracak ölçüde yinelemektedir. İkincisi, Nazım Hikmet'in bir yıl sonra yayınlanan öteki kitabı *Sesini Kaybeden Şehir*'i de düşünürsek, bu şiirin

hiç bir tartışmaya yer bırakmayacak ölçüde devrimci bir şiir olduğunu görürüz.

Neden devrimci?

Çünkü, şiiri söylem olarak, yapı olarak, düşünce olarak kendisinden önce var olan hiç bir olguyla ilişkilendirmeden kurmaktadır. Kendisinden önceki şiirle tek ilintisi zaman zaman o şiiri 'yadsıdığını' açıklamasıdır. Dolayısıyla da Nazım Hikmet epistemolojik bir kopmayı gerçekleştirmektedir. Sorun da bence buradadır. Çünkü, bu *'yeni'* şiir, ortaya belli bir filozofik görüş koymakta, belli bir düşüncenin sözcülüğünü yapmakta ve onunla bütünleşen bir yapı geliştirmektedir. Ama, her şeyi eylem-söylem çizgisinde dondurmuş gibidir. Şiir belli bir *'sanat telakkisini'* açıklamakta, o da yalnızca şiirin bağlam sorununa göndermede bulunmaktadır. O günlerde üretilen şiirsel söyleme bunca ters düşmesine karşın, bunca aykırılığına karşın bu poetikanın üstüne ozanın getirdiği önemli ve açımlayıcı bir yorum olmadığı gibi, çevreden getirilmiş tek satır olumsuz eleştiri de yoktur. Bu iki öge üstüste çakıştırıldığında üretim/tüketim ikiliği (dichatomy) ilginç bir belirsizliğe (müphemiyete) işaret etmektedir: Şiirin ne kadar sürdürüleceği belli olmadığı gibi, ne kadar izleneceği sorusu da açıkta bırakılmıştır. Kuşkusuz bu ilginç bir noktadır; çünkü, şiirin poetik ve işlevsel sorunlarını imlemektedir; üstelik de şiire bir *'işlev'* yüklemiş olan sosyalist bir ozan için. Bu nedenle o şiirin oluşturduğu bilinci ve ardından gelen birikimi temellendirmek amacıyla, değindiğim noktayı biraz daha derinleştirmekte yarar var.

Şiirin özel, sanatın da genel olarak *'ne ifade etmesi'* gerektiği, *'işlevinin ne olması'* gerektiği, Marxizm kökenli yaklaşımlar içinde başlı başına bir tartışma ulamı (kategorisi) meydana getirir. Bu soruların en kestirme yanıtı da sanatın *'gerçekleri'* yansıtmasıdır. Bugün bakıldığında çoktan aşılmış olan bu yaklaşım, o günlerde belirleyici tek görüştü. Nazım Hikmet'in de yapıtına daha farklı bir yönelimle yaklaşmadığı açıktır. Ne var ki, Nazım'ın gerek yapı, gerek söylem, gerekse işlev olarak temellendirdiği poetikanın o dönemde ilginç karşılanıp eleştiri almaması galiba Gramsci'nin sanat yapıtına getirdiği yorumla açıklanabilir.

Gramsci, Pirandello'yla ilgili olarak yaptığı çalışmalarda, yazdığı o erken tarihte bile, sanat yapıtını ayrı bir ulama yerleştirir ve onu, *'gerçekleri yansıtmak'* ya da *'kitleleri bilinçlendirmek'* gibisinden katı ve dar sınırların ötesine taşır. Sanat yapıtı, Gramsci'ye

göre, politikayla içli dışlı olan bir şeydir; ama, politikadan dizgesel (sistematik) olarak ayrılır.[6]

Politik söylem ve onun belirleyici etkisi, Gramsci'nin çözümlemelerinde politikacının hiç bir şeyle kayıtlı olmayan *(nonfixed)*, akıcı imgeler *(fluid images)* ve kılgısal politik taktiklerle *(practical political tactics)* düşünmesinden kaynaklanır. Oysa sanatçı, bütün etkinliğine, tüm devrimciliğine karşın, dünyaya daha kararlı *(stable)* bir açıdan bakar ve o bakış açısının da zamandan kopuk, ya da zamanötesi olmasını ister. Bu nedenle de politik eylem ve etkinlik, şiirsel eylemden ve etkinlikten daha fazla belirleyicidir; kitleleri çok daha çabuk yönlendirir.[7] Ancak, şiirin belli bir politik işlev yüklenmesi durumunda bu engel aşılır, aradaki çatışma ortadan kaldırılır ve iki kavram üstüste çakışır. Şiirsel söylem kendi özelliklerini ve özgüllüklerini korumakla birlikte politik bir nitelik de kazanır ve bu aşamada şiirin etkileme, belirleme gücü yükselir. Şiire yönelik eleştiriler, şiiri hedef almazlar, onun içerdiği politik söyleme ve yaklaşıma yönelirler.

Nazım Hikmet'in 1928-1938 arasında geliştirdiği şiirin izlerçevrede bulduğu yankı tam da budur. Özellikle *'Putları Yıkıyoruz'* kampanyası başlatılana kadar ve Nazım Hikmet, Hamdullah Suphi, Yakup Kadri ve Peyami Safa'yla onların yer aldıkları çevreyi öznel nedenlerden ötürü rahatsız eden çıkışlarını yapana kadar, şiir tümüyle politik bir söylemin uzantısı olarak görülmüştür. Bu durumda o söylemin, o bakış açısının (sosyalizm/Marxizm) o tarihlerde onunla hiç ilgisi bulunmayan bir politik ortam içinde de tepki uyandırmamasının nedenleri ne olabilir?

Nazım Hikmet'in o dönemde etkisi altında bulunduğu ve ürettiği şiiri doğrudan belirleyen en temel öge fütürizmdi. Fütürizm, Marinetti'nin *"İtalya'yı dünyada en güçlü ve önder ülke kılmak"* türünden yaklaşımlarını bir yana çıkarsak, gerçeğini gene Marinetti'nin 1900'lerin ilk on yılında yaşanan her şeye karşı baş kaldırmasına borçludur. O'nun, yoğun, fakat, hiç bir zaman nihilizme kaymayan tepkiselliği 20 Şubat 1909'da *Le Figaro* dergisinde yayınladığı ilk *Manifesto*'da somutlanıyor. Marinetti orada enerjiye, tehlikeye, şirrete, savaşa, militarizme övgüler yağdırıyordu. Ardından 11 Şubat 1911'de *"Fütürist Ressamlar Manifestosu"* geliyor, onu da aynı yılın 11 Nisan'ında *"Ressamların Teknik Manifestosu"* izliyordu...[8] İzleyen dönemde özellikle fütürist ressam Boccioni çıkış yaparak, *"bünyesinde yırtıcılık taşımayan hiç bir yapıt, başyapıt olamaz"* diyordu. 1911 yılında, Boccioni, ardarda yaptığı iki

resimle, kendi fütürist görüşlerini daha da uç bir noktaya taşıyordu. Kübizmin olanaklarından yararlanarak gerçekleştirdiği çalışmalarında, Boccioni, bireyin duyarlılığını, bir tren istasyonundaki fiziksel devinimle bütünleştirerek adeta fütürist sanat anlayışını özetliyordu.[9]

Belki çok ayrıntıya girmek anlamsız gelecektir; ama, fütüristlerin tam o yıllarda, kübizmi bile yavaş yavaş eleştirmeye koyulduklarına değinmek yararlı olabilir. Çünkü, kübizmin eleştirisinde hareket noktasını, o yönelimin *'mekan'* anlayışı oluşturuyordu. Özellikle 19. yüzyılın bilimselliğine 20. yüzyılın hemen başında karşı çıkan, Freud, Einstein, Max Planck, Bergson, Rutherford gibi düşünür/bilim adamları gerçeğin adeta fiziksel *'öte boyutunu'* bulgulamışlardı ve daha da ilginci, artık enerjinin ve gerçekliğin yalnızca çıplak gözle görülebilen ve duyu organlarıyla algılanabilen bir şey olmadığını ortaya koymuşlardı. Mekan ve zaman kavramları, bu bağlamda da *'boşluk'* kavramı, kendiliğinden dönüştürülmüş ve aşılmıştı. Dolayısıyla, fütürist ressamlar 1910'da yayınladıkları manifestoda

> artık boşluk diye bir şey yoktur. Yağmurla yıkanmış ve lambalarla aydınlatılmış bir cadde yerkürenin çekirdeğine doğru batmaktadır. Güneş bizden milyonlarca kilometre uzaklıktadır; ama, önünde durduğumuz şu ev de güneşin çemberi içinde hapsolmuş değil midir?..[10]

diyerek bir başka ressamın Carra'nın yapıtlarına yol açıyorlardı.

Carra, *Yükselen Kent* gibi tablolarında modern inşaat ve emeğin devasa gücünü vurguluyor, resmine eklediği tüten bacalar, bir tünelin ağzından fırlamış trenin bacasından saldığı *'duman ağaçları'*, kalabalık caddeler, devinen araçlar, elektrikli tramvaylarla fütürizmin ne olduğunu bir kez daha dile getiriyordu.[11]

Kuşkusuz fütürizm daha sonraları, özellikle Sovyet devriminin ardından bir hayli eleştirilmiş, ideolojik boşlukları nedeniyle yerilmiştir; fakat bu, devrimin ertesinde Rusya'da yeni bir fütürist dalganın gelişmesini engellemiştir. İşte Nazım Hikmet, değindiğim bu ögelere kendisini yabancı değil, çok yakın hisseden Mayakovski'den aldığı esinle ve içinde yaşadığı Rus toplumunun o dönemde yöneldiği doğrultudan edindiği izlenimlerle, fütürizme yakınlık duymuş, ondan etkilenmişti. Şiirini de o ögelerle bütünleştirdi. Bir şey daha vardı. Marxizm, modernizmin ideolojilerin-

den birisiydi. Bünyesinde barındırdığı ve onu öne iten temel ögeler, kentleşme, sanayileşme, makinalaşmaydı. Akılcılık ve pozitivizm/determinizm, Marxist felsefenin, hele bir devlet yönetim yöntemi olduğu yerde, tartışılmaz bir kesinlik kazanmıştı. Dolayısıyla, işçileşme, sermaye-emek çatışması, işçinin içinde bulunduğu düzene yabancılaşması, yeni bir dünya ütapyası, Marxizmin, *'modernist'* gerçeğini vurgulayan temel ögelerdi.[12]

2- Nazım Hikmet ve Türkiye

Ne var ki, Sovyetler Birliği, devrimin gerçekleştiği anda, Marx'ın öylesi bir eylem için öngördüğü koşullara sahip değildi. Ne kapitalist bir ulustu, ne de işçileşme sürecini tamamlamıştı. Bu nedenle de, devrim, işçi sınıfının önderliğinde değil, işçi sınıfının da bir bölümünü oluşturduğu tarihsel bir blokla gerçekleştirilmişti. Devrim sonrasının en temel hedefi de, bu yüzden, devrimin *'aktarılacağı'* bir işçi sınıfını yaratmak, bu amaçla da sanayileşmeyi mümkün olduğunca hızlandırmak ve güçlendirmekti... Nazım'ın epistemine önemli bir yer tutan makina, sanayi tutkusu buradan kaynaklanır. Üstelik, Nazım, Türkiye'ye döndüğünde burada da ilginç bir görüntüyle karşılaşıyordu: Türkiye de, Sovyetler Birliği gibi, ama sosyalist olmayan bir devrim yaşamıştı. Türkiye de önüne, farklı nedenlerden kaynaklansa bile, Sovyetler'dekiyle aynı bir hedef yerleştirmişti: Sanayileşmek... Üstelik, Türkiye, başardığı toplumsal dönüşümde Sovyetler Birliği'yle yalnızca *'teknik'* düzeyde bir ilişkide bulunmamış, aynı zamanda, orada üretilen modeli de gözlemlemişti. Hele, bir süre sonra Sovyetler'in uygulamaya koyacağı *'Büyük Plan'* aynen Türkiye'de de uygulanacaktı... Kısacası, Türkiye, yalnızca bir söylem olarak değil, bir gerçeklik olarak da modernizmi yakalamaya çalışıyordu; bütün kurum ve kavramlarıyla...

Nazım'ın da, O'nun yaşadıklarını hiç yaşamamış öteki Türk sanatçı ve düşünürlerin de, bu olup bitenlerden etkilenmemesi olanaksızdı. Ne var ki, Nazım, yaşadıklarını belli görüngülerden (perspektiflerden) bakarak yorumlayabiliyor, onlara ideolojik bir içerik kazandırabiliyordu. Fakat, özellikle 1928-1934/35 arasında toplumun yaşadıkları ve onlardan duyulan heyecanla, Nazım'ın geliştirdiği şiirsel söylem ve şiirine yüklediği işlev ve poetikasını oluşturan ögeler arasında bir karşılıklılık (tekabüliyet) söz konusuydu. Nazım, endüstrileşmeden söz açıyor, toplum bir endüst-

rileşme yaşıyordu, Nazım, demiryollarını anlatıyor, toplum *'on yılda anayurdu demirağlarla ördüğünü'* övünçle, kıvançla dile getiriyordu. Nazım, yenileşmeyi bir ülkü katına yükseltiyor, toplum içinde yaşadığı dönmeden öncesini yok saymak istiyordu. Kısacası, toplumun silinen ve yeniden oluşturulan belleğiyle Nazım'ın şiirsel gerçekliği biribirini tamamlıyordu ve böylelikle Nazım, bir süre sonra, belli çekingelere karşın, "*devrimin ozanı*" katına da yükseliyordu. O dönemde ders kitaplarına girmesi, şiirlerinin rahatça basılıp okunması biraz da bu bütünleşmeden ötürüdür. Dolayısıyla da, Nazım Hikmet'in şiiri, 1930'lu yıllarda izlerçevrede tepki görmemişse, bu, o şiirin yükselttiği politik söylemle ve bakış açısıyla, bir gerçeklik olarak yaşanan politik söylemin örtüşmesinden, bu gelişmenin de Gramsci'nin vurguladığı özellikleri temellendirmesindendir. Bununla birlikte, Nazım Hikmet şiirinin tüm aykırılığına karşın, bir episteme olarak, üretildiği dönemde, üretildiği ortamda tepki görmemesi, kabul edilmesi sunduğum gerekçelerin dışında belki bir de Mukarovski'nin geliştirdiği bir kavramla, "*şiirsel adlandırma*" kavramıyla irdelenebilir.[13]

Mukarovski'ye göre,

> şiirsel adlandırmadan anladığımız her metinde yalnızca eğretilemeli olarak değil, estetik bir değer taşıyabilen adlandırmadır... *Hem bildirişim eyleminde bir yapı taşı, hem de şiirsel bir metindeki aykırı öge* (vurgulama benim) olarak tanımlayabiliriz onu...[14]

Dolayısıyla, şiirsel adlandırma ilkin şiirsel bir aykırılığı gereksinmektedir ve bu da şiirsel dilin bildirişim boyutuyla etkileşime giren bir gerçekliktir. Çünkü,

> bildirişim söyleminin söz konusu olduğu durumlarda, dikkat, adlandırmayla gerçek arasındaki ilişkide toplanacaktır. Diğer taraftan şiirsel dilde, adlandırmayla bağlam arasındaki ilişki öne çıkar...[15]

Hemen bu noktada yeniden Nazım Hikmet şiirine dönelim. Gerçekten de, Nazım Hikmet şiirinin temel ögesinin, *gerçekle* kurduğu ilişki olmaktan öte, *bağlamla* kurduğu ilişki olduğunu

belirtebiliriz. Nazım'ın şiirinde gerçek verili bir olgu değildir ve kendiliğinden de var olmaz. Aksine, gerçek, o şiirde belli bir ideolojiyle temellenir; ancak o ideolojik çerçeve içinde 'gerçek' bir anlam kazanır. Nitekim, Nazım'ın şiirinde kurduğu evrenin, gerçeği kendisiyle ele almadığı için ve ona saltık bir anlam yüklemediği için, gerçeğe hiyerarşik bir anlam yüklediğini de öne sürebiliriz. Gerçek, Nazım'ın şiirinde, *'önceliklerine'* göre önemsenen bir olgudur. Bu nedenle de Nazım'ın şiiri, makinalardan, elektrikten, enerjiden, kentlerden söz ederken onları saltık değerler olarak sunmaz; onları insanla kurduğu tekabüliyet ve ilişki içinde tanımlar. Bu da, onların soyut bir biçimde tanımlanırlarken bir tür üstdille (metalanguage) sunulmalarını getirir. Bir başka değişle, o sunum, bildirişimsel bir yaklaşımı içermez. Ama

> bildirişimsel adlandırmanın bağlamdan ayrı, şiirsel adlandırmanın da gerçekten uzak olduğu anlamı çıkarılmamalıdır yukarıda ortaya konulanlara bakılarak... Gerçekle adlandırma arasındaki ilişkinin gizli olması, şiirsel bir gereç ortaya çıkaracaktır...[16]

Nazım'ın şiirinin bu tanıma uygunluğunu ayrıca belirtmek gereksizdir. Nitekim, biraz daha ileride, Mukarovski, sorunu tümüyle yerli yerine oturtan son bir noktaya değinir: *"Şiirsel söylem -şiirsel olarak algılandığı sürece- gerçeğe olan uygunluğu ya da aykırılığıyla değerlendirilemez..."*[17] Gerçekten de, Nazım'ın o dönemde kimi çevrelere göre oldukça aykırı *'görüşlerine'* karşın ilgiyle izlenmesi, onun, gerçeği, çıplak gerçeği aşan bir şiirsel adlandırmayı dilsel olarak başarması, giderek de poetikasını hiç bir tartışmaya yer bırakmayacak bir kesinlikle temellendirmesidir. Daha yalın bir söyleyişle, Nazım'ın şiiri, ilk gününden itibaren *'şiir'* olarak görülmüştür. Üstelik de, aykırılığından ötürü değil, doğrudan doğruya o aykırılığına yüklenmiş saflığı (purity) nedeniyle... Nazım'ın şiiri, o dönemde bile, bir çok *'şiir'* olduğu öne sürülen yapıttan çok daha fazla, *'saf şiir'* tanımına kayıtsız-koşulsuz uyuyordu ve bu da şiirin yapısal özellikleriyle hazmedilmesine olanak sağlıyordu.

Öte yanda, bu şiire, olumsuz değil ama, şaşkınlıktan ve şiirin çarpıcılığından kaynaklanan bir tepki de gösterilmiyor değildi. Gösteriliyordu ve Nazım Hikmet'in şiirini, bir aşamadan sonra, *'saf şiir'* konumuna yerleştiren de aldığı o tepkiydi. Çünkü

yaşam deneylerini, şiir yapıtına gösterdiği tepkiyle ölçmeye çalışan okur, şairin gerçeğe olan yaklaşımıyla bir hesaplaşmaya girişecek ve bu hesaplaşma sonucunda bir tepki oluşacaktır. Bu tepki ne kadar güçlü ise, yapıtın, okuyucunun dünyagörüşünde yaptığı etki de o kadar güçlü olacaktır..."[18]

Nazım, bunu başarmış ender ozanlardan birisiydi ve bunu sağlayan gücü bir Marxist olmasından, dolayısıyla da bütüncül bir dünyagörüşüne sahip bulunmasından alıyordu.

Ortaya koyduğum iki olgudan ilkini bu önesürmelerle aştığımı umuyorum. İkinci soruya gelince, o, bu şiirin nereye kadar izleneceğini araştıracaktı.

Aslında, o yanıt bir ölçüde tarihsel gelişmeler içinde verilmiştir. Nazım Hikmet şiiri, bir süre sonra toplumcu gerçekçi bir şiire doğru evrilmiştir. Fakat, sorun, toplumcu gerçekçi şiirin Nazım Hikmet şiirinden ne ölçüde etkilendiği ya da etkilenmediği, dolayısıyla da onu oluşturan özgül koşulların neler olduğudur. Bu nedenle, sorunu, bu noktadan başlayarak, toplumcu gerçekçiliği, gerek Nazım Hikmet şiiriyle kurduğu ilişki açısından, gerekse o dönemde o şiiri belirleyen öteki ögeler açısından ele alarak tartışabiliriz.

II. Toplumcu Gerçekçi Şiir ve Genel Koşullar

1- Genel Görünüm

Bu şiirin irdelemesini yapabilmek ve gövdesini ortaya koyabilmek için işe 1940'lı yıllarda yayınlanmış şiir kitaplarının kaba ve eksik olabilecek bir dökümünü yaparak başlamak gerekir. Fakat bu arada da sorunu iyice temellendirebilmek amacıyla, döküm 1935'ten başlatılmalıdır. Yalnız, bu arada bir başka şeyi daha belirtmekte yarar var: Madem ki, 1940 dönemi toplumcu Türk ozanlarının şiirsel söylemini tartışıyoruz ve o şiirin özgül niteliklerini gözden geçiriyoruz, o takdirde, sorunu bir bütün içinde ele alabilmek, gerekli göndermeleri yapabilmek ve zorunlu ilişkileri de kurabilmek için bu listeye yalnızca 1935-1950 arasında yayınlanmış şiir kitaplarını değil, o arada yayınlanmalarıyla önemli yankılar yapmış şiirleri de eklemek yararlı olacaktır.

Yılı	Şiirin/Kitabın Adı	Şairi
1933	*Ömrümde Sükut*	Cahit Sıtkı Tarancı
1933	*Safahat (son kitap)*	Mehmet Akif Ersoy
1934	*Allo Allo*	Mümtaz Zeki Taşkın
1935	*Havaya Çizilen Dünya*	Fazıl Hüsnü Dağlarca
1935	*Güneşi Yakanların Selamı*	İlhan Berk
1936	*Şeyh Bedrettin Destanı*	Nazım Hikmet
1940	*Çocuk ve Allah*	Fazıl Hüsnü Dağlarca
194	*Açıl Kilidim Açıl*	Ercüment Behzat Lav
1940	*Kovan*	Orhan Murat Arıburnu
1940	*Garip*	Orhan Veli
		Oktay Rifat
		Melih Cevdet Anday
1941	*İnsanlar*	Ömer Faruk Toprak
1943	*Daha*	Fazıl Hüsnü Dağlarca
1943	*Tebliğ*	A. Kadir
1943	*Yarenlik*	Rıfat Ilgaz
1943	*'Bursa'*	Niyazi Akıncıoğlu
1944	*Sınıf*	Rıfat Ilgaz
1945	*Çakırın Destanı*	Fazıl Hüsnü Dağlarca
1945	*Bu Şehrin Çocukları*	Cahit Irgat
1945	*Güzelleme*	Oktay Rifat
1945	*Vazgeçemediğim*	Orhan Veli Kanık
1945	*Kapalı Çarşı*	Behçet Necatigil
1945	*Hürriyet*	Ömer Faruk Toprak
1945	*'Edirne'*	Niyazi Akıncıoğlu
1946	*Rahatı Kaçan Ağaç*	Melih Cevdet Anday
1946	*Yaşayıp Ölmek,Aşk ve...*	Oktay Rifat
1947	*'Olvido'*	Ahmet Muhip Dıranas
1947	*İkindi Üstü*	Edip Cansever
1947	*'İstanbul'*	İlhan Berk
1947	*Rüzgarlarım Konuşuyor*	Cahit Irgat
1948	*Yaşadıkça*	Rıfat Ilgaz
1948	*Duvar*	Attila İlhan
1949	*Üç Şehitler Destanı*	Fazıl Hüsnü Dağlarca
1949	*Arzı Hal*	Turgut uyar
1949	*Kar*	Ahmet Muhip Dıranas
1950	*Toprak Ana*	Fazıl Hüsnü Dağlarca

Bu listeyi biraz daha daraltır ve özellikle toplumcu gerçekçi ozanlara yönelik olarak özetlersek şöyle bir liste daha elde ediyoruz

Ömer Faruk Toprak	1943, 1945
Rıfat Ilgaz	1943, 1944, 1947
Niyazi Akıncıoğlu	1940-1950 arası dergilerde
Cahit Irgat	1945, 1947
A. Kadir	1943 ve daha sonra dergilerde
Enver Gökçe	1943-1950 arası dergilerde
Attila İlhan	1948 (ayrıca 1941-1950 arası dergilerde)

Topluca bakıldığında görüldüğü gibi, toplumcu gerçekçi ozanlar birbirlerinden kopuk, birbirlerinden farklı şiirlerin yazıldığı, şiir kitaplarının yayınladığı bir ortamda 1943'ten başlayarak kitaplaşmaya doğru gitmişlerdir ama, bu arada elbette 1940'tan itibaren de ürünlerini dergilerde yayınlamışlardır ve aşağı yukarı da on dolayında kitap ortaya koymuşlardır. Nedir bu kitapların ortak paydası ve ortak sorunsalları? Bu kitapları toplumcu gerçekçi bir ulama yerleştiren ögeler olarak neleri aramamız, nelere bakmamız gerekmektedir?

2- Toplumcu Gerçekçiliğin 'Resmi' İlkeleri ve 40 Toplumcu Gerçekçi Şiiri'nin Temel ögeleri

Bu değerlendirmeyi yapabilmek için önce ayrıntılarına girmeden, yalnızca 1934'te, Moskova'da toplanan Yazarlar Birliği Kongre'sinde saptanan ve bir yapıtın toplumcu gerçekçi olup olmadığını anlamakta kullanılacak ölçütler diye adlandırılan ilkeleri koymak gerekir. O kongrede Maksim Gorki tarafından özetlenen bu dört ilkeye göre:

a) Toplumcu gerçekçilik daha önceki eleştirel gerçeklikten farklı olarak programatik bir edebiyattır ve bir tezi vardır.
b) Bu edebiyatta insanı belirleyen en temel öge kollektivizmdir: "*Sosyalist bireysellik ancak kollektif emek içinde gelişebilir.*"
c) Toplumcu gerçekçi edebiyatta iyimser bir bakış açısı egemendir: "*Yaşam eylemdir ve yaratmaktır. Yeryüzünde yaşayan insanın ulaşmak isteyeceği en son erek yeryüzünde yaşamak mutluluğudur.*"
d) Bu edebiyat eğitsel bir işlevle yüklüdür: "*Sosyalist bireyselliğin geliştirilmesi bu edebiyatın ana amacıdır.*"[19]

Daha sonra çok tartışılan ve bir çok açıdan yorumlanan bu ilkelerin ışığında ve belirleyici etkisi altında üretilen bir soru, toplumcu gerçekçi edebiyat acaba bir biçem midir, yoksa, bir yöntem midir sorusu, Fischer tarafından ortaya atıldıktan[20] sonra yaşamsal önemini bugün de korumaktadır. Fakat, 1940'ların Türk edebiyatındaki toplumcu gerçekçi eğilimleri tartışırken elimizde, o edebiyatı sınayabilmek için, bu dört ilkeden daha somut ve nesnel, hatta *'resmi'* başka ölçütler bulunmadığını biliyoruz. Bu nedenle o edebiyatı değerlendirdiğimizde karşılaştığımız ürünlerin de, en az onlar kadar o ürünleri önceleyen düşünsel yaklaşımların da, bu ilkeleri karşılayacak ve doyuracak bir görüntü sergilediklerini söylemek olanağımız var.

Gerçekten de o dönemin kitapları karşılaştırıldığında ve şiirleri okunduğunda göze çarpan ana temaların, başta savaş olmak üzere, hürriyet, yoksulluk, baskı, gelecek güzel günler, umut, yarına yönelik iyimserlik olduğu görülüyor. Bir kaç şiirde faşizme karşı bir tepki geliştirilirse de, esasen, şiirlerin politik yönsemelerinin olduğunu söylemek son derece güçtür. Ayrıca metaforik bir anlatımın varlığından, simgesel bir söylemin etkinliğinden söz açılabilir. Belli ki, o dönemin yazınsal ortamında, şimdi Attila İlhan'ın yapıtlarının arkasına eklediği notlardan öğrendiğimize göre, belli simgelerin belli göndermeleri vardı ve ozan o sözcükleri kullanarak politik çizgisini ve eğilimini belirliyordu. Bu *'naif'* yaklaşımın ötesinde politik bir tavır alıştan söz açmak olanağı yoktur.

Andığımız dört ögenin etkilerini o dönemin yapıtlarında aramayı sürdürürsek, yazılmış hemen tüm şiirlerin belli birer *'tez'* içerdiğini rahatlıkla savlayabiliriz. Nitekim az önce değindiğim temalar yeniden izlenirse, onların belli bir tezle bütünleşmeden şiire girmesininin olanaksız olduğu görülecektir. Kollektivizm, *"birlikte üretip birlikte yemek"* düşüncesi yazılmış şiirlerin omurgaları arasındadır. Üstelik bu anlayış dönemin egemen ideolojisinin *'halkçı'* ve *'korporatist'* boyutundan da güçlü bir biçimde beslenmektedir. Fakat o şiir kültü içinde toplumcu gerçekçiliğin 'resmi' mihenk taşları arasında bulunan dördüncü ögenin yeterince temellendirilmediği söylenebilir. Biraz daha soyut bir düzlemde yer alan *'bireysellik'* kavramı o arada da *'sosyalist bireysellik'* kavramı doğallıkla öne çıkarılamamıştır. Bunun yapılmamış olması, daha sonra değineceğim üzere, toplumcu gerçekçi ozanların ve sanatçıların filozofik ve kültürel bilgi birikimlerinin yetersizliğin-

den kaynaklanmaktadır. Bununla birlikte sosyalizan sayılabilecek tek açılım olan halkçılık, üzerinde durulmayı gerektirecek bir görüntüye sahiptir. Çünkü, bu, yalnızca bir toplumsal kavram değil aynı zamanda üslupla ilgili bir gerçekliktir. Kitapların toplumcu gerçekçi eğilimlerini vurgulayan bir başka özellikleri de, halk şiirinden, halk ağzından yararlanmış olmaları, serbest vezinden (zaman zaman hececi yaklaşımlardan ve uyaktan vazgeçmemekle birlikte) ödün vermemeleri ve göreli *'diri'* bir sesi ayakta tutmaya çalışmalarıdır. Bir de Akıncıoğlu ve az çok da Gökçe ve Arif yayınlayabildikleri şiirlerde Divan edebiyatı sesini duyumsatmaya çalışmışlardır. Halk şiirinden, dilinden yararlanarak *'toplumcu gerçekçilik'* yapmak ve iki kavramı özdeşleştirmek üstünde biraz durmak gerekir. Fakat önce bu açısının dayanağı olan halkçılık kavramına kısaca bakılmalıdır.

i. Halkçılık

Şiirlerin temellendirmeye çalıştıkları bir kaç yazınsal/yazınbilimsel ögeden birisi olan *'halk şiiri'* ve genel olarak *'halkçılık'* kavramı üretilmek istenen söyleme ve onu belirleyen bakış açısına taban tabana ters düşen bir oluşumun altını çizer ve bu nokta, o şiirin yeterince açılıp, gerçekten *'toplumcu'* bir şiire yönelememesinin de baş nedenidir.

Halkçılık ve köycülük kavramı iki nedenden ötürü yanlıştır. İlki, o dönemde ilgili kesimin kesinlikle reddettiği, karşı çıktığı Tek Parti yönetiminin 1930'larda geliştirdiği Kemalist ideolojinin, hatta doktrinin bir bölümüdür. Üstelik de popülist bir yönelimle ele alınmıştır. Belki daha da önemlisi, halkçılık kavramının o yıllarda temellendirilmek ve kabul ettirilmek istenen toplum tanımıyla bütünleşmiş olmasıdır. Toplum, o yıllarda *"imtiyazsız, sınıfsız, kaynaşmış bir kitle"* olarak tanımlanmıştır. Sınıf gerçeği toplum bünyesinden ve toplum tanımından dışlandığında da yaratılan boşluk belirsiz, çok geniş kapsamlı bir *'halk'* kavramıyla doldurulmak istenmiştir.[21]

Özünde, kökü Jön Türkler'e kadar, İttihat ve Terakki'ye kadar inen ve o dönemlerde Rusya'da da yaşanmış olan narodnizmden etkilenmiş bulunan halkçılık kavramı, Kemalizmin parlamentoyu mesleki temsil esasına göre oluşturmak isteyen koproratist zihniyetiyle ve toplumu birbirine bağlı meslek örgütlerinin oluşturduğu bir solidarizm (dayanışma) içinde gör-

mek isteyen bakış açısıyla bütünleşmiştir. Koproratizmin, özellikle sınıf kavramını reddeden faşist yönetimlerin 1930'larda yükselttiği bir toplumsal/yönetsel tercih olması durumun *'vahametini'* daha da artırmıştır.[22]

Öte yanda yer alan ve 1940'larda gene Tek Parti tarafından uygulamaya koyulan Köy Enstitüleri projesi de oluşması istenen toplumun özelliklerini vurgulaması açısından ilginçtir.

Köy Enstitüleri de, toplumun sanayileşme, kentleşme gibi modernist gelişme doğrultusunda ivme kazanmasını engelleyen bir bakış açısının ürünüdür. Gerçekleştirilemeyen toprak reformunun yarattığı sancının bir ölçüde de olsun giderilmesi için özellikle önem verilen bu uygulama kısa bir süre sonra bizzat devletin kendisi tarafından terk edilmiştir. Ayrıca da Köy Enstitüleri projesinin, oralarda verilecek eğitimin toplumda kayıtsızkoşulsuz bir Batıcılığı gerçekleştirmek isteyen bir aydın grubu tarafından ele alınması sorunun bir başka yanını oluşturmuştur. Toplumcu kesimden kimsenin görevlendirilmediği, *'onların'* sakıncalı sayıldığı bir dönemde Tonguç'un, Eyüboğlu'nun önderliğinde yürütülen proje, eğitsel niteliği nedeniyle de bir süre sonra aksamaya başlamıştır. Köy Enstitüleri, son yıllarına doğru, yalnız teknik nedenler yüzünden değil, kavramsal nedenler yüzünden de boşluğa bırakılmıştır.[23]

Bütün bu olup bitenlerle birlikte, öyle sanıyorum ki, başka bir olgu daha o dönemde toplumcu gerçekçiler üzerinde etkili olmuştur. O da, Cumhuriyet Halk Partisi'nin bazı ozanları ve ressamları Anadolu'ya göndermesidir. Ozanlar, yeni halk şiirleri derleyecek, yeni halk ozanlarını bulup, ortaya çıkaracaklar, ressamlar da *'Anadolu resimleri'* yapacaklardır.[24] Daha işin başlangıcında ütopik bir *'halk'* kavramıyla kendisini bütünleştirmiş olan toplumcu gerçekçi kesim, ozanların derledikleri şiirlerden ve Anadolu'dan aldıkları *'ilhamla'* yazdıkları şiirlerden de etkilenmiş, ressamların taşıdığı görsel duyarlılığa da kapalı kalmamıştır. Aksine, daha başlangıçta hem halkçılık ilkesini, hem de halk şiirini kendilerine başlangıç noktası olarak aldıklarından olup biten bu kesimin haklılığını gene bu kesime kanıtlayan, tuttukları yolun doğruluğunu onlara bir kez daha gösteren bir nitelik kazanmıştır. Toplumcu gerçekçiler, CHP'nin *'atağıyla'* kendi doğrultularındaki ivmelerini artırmışlardır.

3- Dışsal Ögeler

1940'larda tartışılan ve belli bir birikim oluşturan toplumcu gerçekçi şiir 40'ların hemen başında oluşmamıştı. En azından tarihsellik açıdan bunu savlamak mümkün değildir. Çünkü, toplumcu gerçekçiliğin *'resmen'* kabulü 1934 yılına rastlamaktadır. Dolayısıyla 1940'a gelinceye değin oluşturulan ve ondan sonra da sürdürülen şiir, 1934-40 arasındaki altı yılda temelleri atılmış bir yaklaşımın tartışılmasıyla, iç sorunlarının deşifre edilmesiyle mi oluşmuştu, yoksa yaşanan yönelimler, ortaya koyulan eğilimler tümüyle öznel tepkilerden mi kaynaklanıyordu? Bu soru, o şiir kültünü oluşturan insanların birikimini saptayabilmek açısından yaşamsal bir önemdedir. Yalnız onların değil, ülkenin bilgi birikimini ve düzeyini göstermesi açısından da önemli olan bu sorunun yanıtı, aynı zamanda üretilen şiirin yapısal özelliklerini irdelememizi de, ip uçlarını salarak, mümkün kılacaktır. Çünkü, öyle görünüyor ki, 1940 kuşağının toplumcu gerçekçi şiiri, bu özelliğini, şiirsel söylemindeki özellikler kadar şiiri üreten kişinin temel politik yaklaşımlarından almıştır. O şiiri üreten kişilerin *'parti'*yle ilişkilerinin bulunması, zaman zaman yapılan *'tevfikiyatlarda'* tutuklanmaları, şiirin önceden ve kategorik olarak belirlenmesine yol açmıştır. Şiirin, toplumcu gerçekçi boyutunun biraz da bu özelliğinden kaynaklandığını söyleyebiliriz. Şiiri üreten kişinin siyasal angajmanı, giderek şiirin de o angajman doğrultusunda üretilmesine olanak vermiştir. Bir başka değişle, o dönemde, bildiğimiz kadarıyla, partili olup da partinin resmi görüşlerine karşı çıkan, onlara direnen ve sözünü ve söylemini o direnme doğrultusunda örgütleyen kimse yotur. Öyleyse, ozanın politik tercihleri ve bağımlılığı bir, bir de o kişinin yazdığı şiirin ancak toplumcu gerçekçi olabileceğine yönelik inanç 1940 kuşağının şiirini bu ulama yerleştirimektedir. Şiir bir kez ve öncelikle o noktaya oturtulduktan sonra da yukarda değindiğim simgelerle bütünleşerek bulunduğu yeri pekiştirmektedir.

Oysa, toplumcu gerçekçilik tartışmalarının evrensel bir düzey kazanması 1930'lu yıllarda, andığım *1. Yazarlar Birliği Kongresi*'nden hemen sonradır. Lukacs'ın tezlerini geliştirmesi, Benjamin, Adorno ve Brecht arasındaki tartışmaların yaşanması hep bu on yıla tekabül eder. Sol'da ve Batı'da 1930'lu yıllarda, 1940'larda sürdürülen tartışmalar Lukacs, Bloch, Adorno, Benjamin, Brecht arasında gelişen çekişmeler[25] hiç kuşkusuz *'toplumcu gerçekçi'*liğin niteliği üzerinedir ama bu tartışmaların modernizm

ve aynı ölçüde de Marxist estetik çevresinde yoğunlaştığını vurgulamak gerekir. Hatta sorunun bu yanının çok daha önemli olduğu da ortadadır. Ve gene bu tartışmalar, 1930'ların kapitalizmi içinde cereyen etmektedir. 30'lara, 40'lara da Batı'nın *'sol'* ve *'Marxist'* düşünce ve toplumsal eylem birikiminden gelinmiştir. Bir diğer taraftan denebilir ki, bu tartışmaların arkasında1850'lerde başlatılan erken modernizmin verileri, öte yanda 1905'le birlikte kendisini gösteren Kübizm, 1918'de yayınlanan ilk Dada manifestosu, 1925'de Breton'un sunduğu Sürrealist manifesto yer almaktadır. Joyce'un romanı Baudelaire'in şiiri kadar önemlidir. Kafka'nın yapıtından Mann'ın romanları kadar söz edilir. Benjamin, Baudelaire'i okumakta ve Paris'in pasajlarını yazmakta, Adorno Beethoven'ın sonatlarını yorumlamakta, atonal müzik üstünde düşünmektedir. Toplumların günlük yaşamlarına giren teknolojik olgular da, teknolojizmin kendisi de, metropol kavramının çevresinde yoğun bir biçimde irdelenmektedir. Kısacası, yaşananlar, Batı'nın kültür birikimine yeni bir taş koyma çabasıdır ve bu da başarılır.

Toplumcu gerçekçilik, dünyada, bu çerçeve içinde algılanır, bu mercekten bakılarak taranırken, Türkiye'ye ulaşan serpintiler arasında kesinlikle Batı kaynaklı veriler yoktur. Tartışılanlar, varsa yoksa, öz/biçim olguları, onların birbirlerini belirleme güçleri ve nihayet sanatın bağlanım sorunlarıdır. Üstelik de, kapitalizm, ulaşılan teknolojik düzey, metropol gerçekleri de tartışmalarda sorgulanmamaktadır. Bunun bir nedeni, Türkiye'nin özgül koşullarıdır. Dünyada savaş vardır ve savaşa girmemesine karşın Türkiye de onu etinde kemiğinde duymaktadır. Ülke yoksuldur. Bütün harcamalar savaşa yöneltilmiştir. Daha da önemlisi ülkenin önünde savaşı atlatmaktan, savaşa girmemekten başka hedef yoktur. Sanayileşme unutulmuş, onun ivmesi ve coşkusu söz konusu olmaktan çıkmıştır. Yaşananların tümü üstyapısal düzenlemelerdir ve orada da tek bir partinin kayıtsız koşulsuz hükümranlığı söz konusudur. Toplumun üstünde yoğun bir baskı ve bir o kadar da yoğun bir basınç vardır. Şiir bu koşullarda üretilecektir.Yanısıra, bir başka temel sorun da şudur: Yazılan, üretilen şiirin Marxist bir şiir olabilmesi için öncelikle, Marxizmi, felsefi, düşünsel bir kategori olarak hazmetmesi gerekir. Oysa, 1940'ların Türkiye'sinde böyle bir şeyden söz açmak olanaksızdır. Gerçi, 1930'lu yıllarda bazı metinler Türkçe'ye çevrilmiştir ama, onların da kapsamlı şeyler olmadığı ortadadır. Kaldı ki, o

dönemde Batı felsefesinin temel metinleri de Türkçede bulunmamaktadır. Modernizm dediğimiz kavramlaştırmayı yapan düşüncenin etkilendiği, arkasına aldığı felsefeler hiç mi hiç bilinmemektedir. Bütün bu yoksulluk ve yoksunluk içinde, Türkiye'de, üstelik de bir baskı ortamında, Marxist bir yönelimin ortaya çıkması olanaksızdır. Yaşanan tek şey, Sovyetik bir ülkücülüktür. Genel ve ütopik bir dünyagörüşüdür. Sosyalizmin "*gelecek güzel günler*" şeklinde *'şairane'* bir ifadeyle tanımlanmasıdır.

Bu durumda, toplumcu gerçekçiliğin kendisine bir çıkış noktası olarak alabileceği bir tek şey kalıyor: Nazım Hikmet şiiri. Şimdi bu olgunun olanakları üstünde duralım.

4- Nazım Hikmet Şiiri Toplumcu Gerçekçi Bir Şiir midir?

Nazım Hikmet yapıtlarını 1920'lerin ortalarından başlayarak vermiştir ve o dönemde sosyalist olduğunu söyleyen sanatsal üretime hem Sovyetler Birliği'nde, devlet katında göreli bir özgürlük tanınıyordu, hem de belki bu özgürlüğün bir sonucu olarak, ortaya konan yapıtlar daha çok deneysel-araştırmacı bir kimlik sergiliyorlardı. Nitekim 1920'de geliştirilen ve yeni rejimin dünyagörüşüyle bütünleşen sanatsal yönelim *'proletkult'* kavramıyla tanımlanıyor ama, gene *'resmi'* yaklaşım olmasına karşın proletkulta, o dönemde örneğin fütürizmin karşı çıkmasına göz yumuluyordu.

Lenin'in yönetimde bulunduğu 1917-1924 döneminde sanatın belli kalıplar içinde yoğrulması ve belli mesajlarla yüklü bulunması belki yalnızca sanatçıların *'öznel'* tercihlerinden kaynaklanan, o tercihler tarafından belirlenen bir olguydu. Hatta, o noktada bile sanatın ve sanatsal üretimin *'özgül'* bir gerçeklik olduğu yadsınmıyordu. Örneğin Mayakovski'nin sanatının, Sovyetler Birliği'nde yaşanan gelişmelerden uzak ya da kopuk olduğu söylenemez ama, gene Mayakovski'nin bir parti üyesi olduğu, sosyalist eyleme etkin bir biçimde katıldığı da söylenemez. Bu gerçek, o dönemlerde evrensel bir güç de kazanan tüm konstrüktivist, fütürist ve süprematist üretim için geçerlidir. Tatlin, Lizitski, Kandinski, toplumsallığı yapıtlarının derinliğinde saklamışlar, yapıtlarını yaşanan gerçeklikle bütünleştirmişler fakat, bu, yapıtlarının araştırıcı, deneysel boyutlarını etkilememiştir.[26] Aynı şey, LEF grubu için de, OPOYAZ için de, Tartu Okulu için de geçerli olmuştur. Hatta, özellikle dilbilime yönelik çalışmaların Sovyetik sosyalist uygumalardan hemen hiç etkilenmediği, en özgürlükçü dönemini yaşadığı, en özgün yapıtlarını verdiği söylenebilir.[27]

Bu koşullar altında, Nazım Hikmet'in şiiri, temel yönelimleri ve tercihleri nedeniyle, toplumcu gerçekçi çizgide değildi denebilir. Belki daha önce, böyle bir kurum henüz resmileştirilmemişken, Nazım, kendi duyumsamalarıyla, şiire, toplumcu gerçekçilerin de yadırgamayacağı bir takım işlevler yüklemişti ama, bunu salt kendi benliğinin ve içinde yer aldığı paydanın genel ilkeleriyle temellendirmişti. Hatta, o açılardan bakılırsa, yani sanat yapıtına yüklediği işlev ve onu 'adlandırması' açılarından bakılırsa Nazım'ın başlangıçta koyduğu ilkelere sonuna kadar bağlı kaldığını söylemek mümkündür. Belki, 1950'lerde Rusya'ya kaçtıktan sonra içinde yaşadığı Stalinist dönemde bu çizgisini, bilinen nedenlerden ötürü, keskinleştirdiği de doğrudur. Fakat *İvan İvanoviç Yaşadı mı* oyununun başına gelenlerden sonra Nazım'ın iç sorgulamalarına yöneldiği ve Jdanovcu ilkelere asla yakınlık duymadığı, bu nedenle de izleyen hiç bir döneminde, toplumcu gerçekçi olmadığı açıktır. Nazım Hikmet'in toplumcu gerçekçilerin yadsımayacağı yaklaşımları onların kendi ilkelerinden kaynaklanan ve *'duygusal'*lık içeren bir tavrın uzantısıdır. Bu koşullar altında aynı soru bir kez daha sorulabilir: Öteki dış ve iç etkiler, etkenler bir yana, Nazım Hikmet şiri 1940'ların toplumcu gerçekçi şiirini nasıl etkilemişti? Toplumcu gerçekçi şiiren doğrudan doğruya Nazım Hikmet şiirinden türemiş bir şiirdir denilebilir mi?

III. 1940 Toplumcu Gerçekçi Şiiri ve Nazım Hikmet Etkisi

1- 1920-1936 Arasındaki Nazım Hikmet Şiiri Açısından

Bu soruyu yanıtlamak ve böyle bir gelişmenin (olumlu-olumsuz) ne ölçüde mümkün olduğunu irdelemek için işe, Ahmet Oktay'dan bir alıntı yaparak başlamakta yararlı olacaktır. Çünkü, Oktay, soruya, alıntılayacağımız bölümde *'zımnî'* bir yanıt da vermektedir:

> Nazım'ın susturulmasından sonra onun çizgsini sürdürmek isteyen şairlerin hemen hiç biri o şiiri sürdürememiş, dolayısıyla ufalanıp gitmişlerdir. Ancak burada çok önemli bir vurgulama gerekiyor: Türk şiirinin gelişiminde birer dönemeç olamamış bulunsalar bile, Nazım'ı izlemek isteyen şairler, yine de farklı bir çizgi oluşturmuşlar, bu çizgiyi 1960'lara kadar, hatta sonra titizlikle korumuşlardır. Bu herkesin bildiği gibi, ilerici/gerçekçi şiir çizgisidir.[28]

Bu söylediklerine karşın, Ahmet Oktay, kitabının daha sonraki bir bölümünde *"toplumcu söylemin egemen olması olası mıydı?"* sorusunu yeniden sorduktan sonra, yanıtını tez elden verir, *"olası değildi"* der ve niçin *'olası'* olmadığını ilkin üç, sonra da bir dördüncü gerekçe öne sürerek açıklar:

> "1/Rejimin yerleştirilmesinin doğal ve zorunlu aracı olarak baskı; 2/toplumun üst sınıf ve tabakalarıncaı benimsenmiş ideolojik onaşmaya (consensus) ters düşen bir söylemeye karşın aydın ve yarı aydın çevrelerde duyulan tepki; 3/ Yazınsal üretimin merkezinde yaşayan şairlerin büyük çoğunluğu Marxist değildi, tek parti yönetimine karşı kurulmuş bulunan bilinçli ya da kendiliğinden bağdaşma sona erdiğinde asıl kimliklerine sahip çıkmış, liberal ya da sosyal demokrat olmakla yetinmişlerdi; 4/ Toplumcu şiir, Nazım'dan başka tek yetenekli şair çıkarmamıştır ki, yaygınlaşması söz konusu olabilsin..."[29]

Üstünde düşündüğümüz soruyu daha açmadan önce, bir noktanın altını çizip, gerçekten de 1940 toplumcu gerçekçi şiiriyle, Ahmet Oktay'ın yaptığı karşılaştırmaya esas aldığı 1920-30 dönemindeki Nazım Hikmet şiiri arasındaki temel farkın, ilk şiirsel söylemin Marxist olmasına karşın, daha sonra geliştirilen anlayışın Marxist olmamasından kaynaklandığını vurgulamak gerekir. Bu nedenle de fütürizmden, konstrüktivizmden, onların önünde ve arkasında yer alan Marxist ve modernist birikimden güç alan bir şiirle, 1940'lı yılların özgül koşullarında yazılan şiirin bağdaşması neredeyse olanaksızdı. Çünkü, 1940'lı yılların şiiri kapsadığı ögeler itibariyle daha farklı, farklılaşmış bir şiirdi. Nazım Hikmet şiiri, her şeyiyle modernist ve Marxist, toplumcu gerçekçi şiir ise, belki Marxist yönsemeleri bulunan, belki onu içkin bir gerçeklik olarak yaşayan ama, temel ögeleri itibariyle Marxist olmayan, modernist olmayan bir şiirdi.

Soruna ayrıca bir de Jakobson'un geliştirdiği *'ikili bireşim'* (simultaneous synthesis) kavramı açısından bakabiliriz.

Jakobson'a göre bir resim fiziksel varolana göndermede bulunduğunda ve onunla tekabüliyet kurduğunda var oluyorsa (ikili bireşimi gerçekleştirdiğinde) şiir o tekabüliyeti kurduğu zaman (ikili bireşimi kurduğu zaman) yok olacaktır. Resim, fiziksel gerçeklikle dolaysız, şiirse dolaylı bir ilişki içindedir. Tıpkı Mukarovski'nin gösterdiği gibi, Jakobson da şiirsel gerçekliğin bir *'somut nesnellik'* içinde değil, bir *'soyut öznellik'* içinde oluştuğunu söyler.[30]

Şiirsellik, Jakobson'a göre, *gerçekleştirdiği* göndermeyle değil, tersine *gerçekleştirmediği* göndermeyle oluşur. Nesnel ve somut bir gerçekliği de şiirsel dil, bir üstdille imler. Bu nedenle de, şiirsel dil, gönderildiği kişi tarafından, gerçeğin somutluğunu bir kez daha belirlediği için değil, o somutluğu aşkınlaştırdığı için alımlanır. Bu aşamada, şiirsel dil, dolayısıyla da şiir, tamamlanmış bir bilincin değil, henüz oluşmakta olan bir bilincin ve duyumun eşiğindedir.[31]

Bu tanımlama, 1940 toplumcu gerçekçi şiiriyle Nazım Hikmet şiiri arasındaki çatışmanın ve farklılığın odak noktasını oluşturur. Çünkü, 1940 şiiri, Nazım Hikmet şiirinden, onun özellikle 1920-1930 döneminde geliştirdiği söylemden farklı olarak ve gene Mukarovski'nin ve Jakobson'un şiirsel dil için ortaya attıkları görüşten ötede bir yerde oluşur. Temel amacı, Nazım'ın andığım dönemde yaptığı gibi, şiiri gerçeğe olan uygunluk ya da aykırılığıyla değerlendirilmeyeceği bir noktaya itmek değildir; öylesi bir gerilim (tansiyon) yaratmak amacını gütmez, 40 şiiri, Aksine, amacı, *'gerçeği', 'mümkün olduğunca çok gerçeği'* vermek, onu imlemek, onu anlatmak, onu temellendirmektir. Bunu sağlarken öykülemeye de baş vurur, yaşanmış olayları anlatmaya da kalkar. Her şey *'somut'*tur o şiirde. Ne var ki, somutluk, *'soyut'*un karşıtı bir kavram olarak alınmamıştır. Somut, gerçeğin dönüştürülmeden, nesnel tekabüliyetiyle şiirsel dil içine yerleştirilmesidir. Dolayısıyla da bu yaklaşım, şiiri, Nazım Hikmet şiirinden koparır. Çünkü, O'nun şiirinde, tüm somutluklara karşın varolan değil, olacak olan anlatılır. Ütopyalardan söz açılır. Şiirde dönüştürülen somut gerçeklik de değildir. Olacak olanın getirdiği bir düşselliktir. Gerek nesne, gerekse onun imgesi, tümü belli ve yoğun bir soyutlanmışlık içindedir, o şiirde. Bu nedenle de şiir, alımlanırken, nesnelle ve gerçekle kurduğu bağ yönünden değil, şiirsel dilinin olanakları ve boyutları açısından tartılır.

Kısacası, toplumcu gerçekçi şiir, 1920-1935 arasındaki Nazım şiirinden etkilenmiştir: Fakat, o etkileniş, Nazım Hikmet şiirinin poetik boyutlarının alımlanmasını ve dönüştürülmesini mümkün kılmamıştır. Duygusal ve yatay bir ilişki söz konusudur. Diyalektik ve düşey bir sınama ve çözümleme ortada yoktur. Böylece 1920-35 yılları arasındaki Nazım Hikmet şiiri, Türk toplumcu şiirini belki kurar, bir noktaya kadar etkiler, fakat ondan kesin çizgilerle ayrılırken, acaba Nazım Hikmet şiirinin 1936 yılında yayınladığı *Şeyh Bedrettin Destanı*'yla içine girdiği yeni dönem bu şiiri nasıl etkilemiştir? Toplumcu gerçekçi şiirde görülen *'halk şi-*

irinden yararlanma', yüzünü o kaynağa dönme yaklaşımı acaba Nazım'ın bu döneminden türemiştir denilebilir mi?

2- 1936 Sonrası Nazım Hikmet Şiiri Açısından Toplumcu Gerçekçi Şiir

Nazım Hikmet, *Şeyh Bedrettin Destanı*'nı 1936 yılında yayınlar. O güne değin geliştirdiği poetikanın tümüyle dışında bir yeni dönemdir bu kitabın açtığı dönem. Nazım, sert, keskin söylemini bırakmış, halk şiirinin ama daha çok da divan şiirinin olanaklarını dönüştürmeye başlamıştır. Neydi Nazım Hikmet'i bulunduğu çizgiden başka bir noktaya götüren etki? Bu soruyu 1920'leri de göz önünde bulundurarak tartışmak gerekir.

Nazım'ın o dönemindeki yapıtını belirleyen temel sorunsallar bellidir. Nazım, şiirini, sanatın bağlam/bağlanım sorununa verdiği yanıttan yola çıkarak kurmuştur. Sanat yapıtının işlevinin ve gerçekliğinin ne olduğu, ne olması gerektiği Nazım'ın kafasında yanıtı belli bir sorudur; dolayısıyla da yapıtını o sorunun yanıtı oluşturur.[32] Sanat yapıtı, Nazım Hikmet için, sonuçta, belli bir mesajın iletilmesi için, belli bir dünyagörüşünün ya da düşüncenin temellendirilmesi için kullanılacak bir *'araçtır'* Fakat, her şeyin bu kadar olmadığını, sanat yapıtının *'esoterik'* bir boyutunun da bulunduğunu, sanat yapıtının özgül yanlarının üretim aşamasında mutlaka irdelenmesi gerektiğini Nazım, kısa sürede anlamıştır ve çalışmalarını bu doğrultuya kaydırmıştır.

Bu durumda ortaya şu çıkıyor: Nazım Hikmet, kendi şiirine göreli bir bağımsızlık ortamında başlamış, şiirini deneysel bir çizgide götürmüş ve hatta denebilir ki, şiirinin varlık nedenini biraz da o şiirin *'bağımsız'* yapısından ve özelliklerinden türetmiştir. Nazım Hikmet'in şiirini 1920 ve 30'larda yazın dünyasında etkin kılan şey, gerçekten de onun içsel özgürlüğü ve bağımsızlığıdır; kendisine kadar gelmiş olan çizgiyi tümüyle bir yana itmesidir. Bu *'ontolojik'* denebilecek özelliğin yanısıra 1930'ların ortasında Nazım Hikmet, şiirini kendi iç sorunları açısından da yenileştirmeye başlamıştır. Hatta, bunu bir ölçüde de şiirinin şu ya da bu düzeydeki bağımlılığını bir yana bırakarak sağlamıştır. Adeta şiirini ikinci bir kez daha özgürlüğe kavuşturmuştur.

Bütün bunlar olup biterken 1930'ların ortalarında sanat yapıtının belli bir resmi görüşün içine sokulmak istenmesi, o görüşün belirleyici dar kalıpları içinde tanımlanması, hiç kuşkusuz Nazım Hikmet'in önsel olarak (a priori) reddedeceği bir yaklaşımdı. Nitekim öyle olmuştur ve 1930'ların ortasından başlayarak geliştir-

diği şiirde Nazım'ın *'parti'* çizgisini hiç mi hiç izlemediği rahatlıkla söylenebilir. Belki bunda tutuklanmasının ve dış dünyayı yeterince izleyememesinin de payı vardı. Ayrıca, gelişme doğrultusuna ve iç dinamiklerine baktığımızda, koşullar farklı olsaydı şiirinin belli bir çizgiye çekilmesine Nazım'ın razı olacağını söylemek olanağımız yok. Elimizde bu görüşün tersini bir varsayım olarak ileri sürmemizi mümkün kılan gösterge ya da kanıt bulunmamaktadır. Bu çerçeve içine yerleştirerek baktığımızda toplumcu gerçekçi şiiri acaba bu dönemin şiiri etkilemiş midir? Genel duygusal açıdan ele alınırsa etkilemiştir denebilir. Fakat bu kez de, toplumcu gerçekçi şiirin, nesnel bağlılaşığının (objective correlative) Nazım'ın 1936 şiiri olduğunu söylememiz güç.

İlişkinin böylesi bir boyutta kalmasına neden olarak, sıkça, Nazım'ın 1938'de tutuklanması ve yapıtlarının yer altına inmesi gösterilir. Elbette, Nazım, şiirlerini rahatça yayınlayamamakta, tartışmalarda yer alamamaktadır. Ama, bu, eğer toplumcu gerçekçi şiir o tarihte kendisine daha farklı bir yönelim arasaydı da önemli bir eksiklik oluşturmazdı. Çünkü, 1940'ların toplumcu dergileri, sayılan hiç de fazla olmayan *Ses, Gün, Yürüyüş, Yeni Edebiyat, Başak* vb'leridir ve Nazım Hikmet'in şiiri, bazen kendi imzasıyla, bazen takma isimlerle o dergilerde yayınlanmakta ve izler çevrede yankısını bulmaktadır. Bu noktayı biraz daha açmak, ve Nazım Hikmet'in özellikle 1938 sonrasında, 40'lı yıllarda dergilerde ne ölçüde göründüğünü ortaya koyabilmek için küçük bir döküm yapmak ve aşağıdaki tablo/listeye bakmak gerekmektedir.

	Yayınlandığı Dergi	**Yılı**
Kıyamet Sureleri	Yeni Ses	Oc '40
Fevkalade Memnunum		
Dünyaya Geldiğime	Yürüyüş	Oc '41
Memleketimi Seviyorum	Y. Edebiyat	Ey '41
Zafere Dair	Y. Edebiyat	Ek '41
Yirminci Asra Dair	Yürüyüş	Mt '43
Bir Akşam Üstü	Yürüyüş	Ns '43
Şaban Oğlu Selim ile Kitabı	Başak	Hz '46
Ölüme Dair	Yığın	Ek '46
Onlar	Ses	Ks '46
Türk Köylüsü	Yeni Ses	Ks '46
3. Bap	Yığın	Ks '46
Ceviz Ağacı ile Topal		
Yunus'un Hikayesi	N. Hikmet Dergisi	Ms '50
1. Bap	N. Hikmet Dergisi	Hz '50

Görüldüğü gibi belki yaygın bir yayın değil, ama hiç değilse Nazım Hikmet'in sesini, şiirinin iç arayışlarını gösteren bir ortamdır bu. Hatta bu şiirlerin önemli bir bölümünü, onun en çok benimsenmiş şiirlerinin oluşturduğu söylenirse ortaya atılan sorunun neden yanıtlanması gereken bir soru olduğu da biraz daha açıklık kazanır.

Öyle sanıyorum ki, burada yaşanan temel sorun *'bilgiyle'* (epistemе) ilgilidir. 1940 ozanları şiirlerini ürettikleri tarihte, Nazım'ın şiirde yapmak istediğini kavrayacak ve yeniden üretecek bir bakış açısına sahip değillerdi. 40 ozanları Nazım'dan etkilenmişler fakat, bu etkilenme, biçimsel bir boyutta kalmıştır. O tarihte üretilen şiirin poetikası, arka planı üstüne yapılmış bir tek çalışma gösterilemez. Şiir, bilinen bir kaç kavramın çevresinde dönmüştür. Aşılması için gerekli kuramsal yoğunlaşma gerçekleşmemiştir. Gerçekleşmeyince de Nazım'ın 1936 dönüşümüyle ne yapmak istediği yeterince anlaşılmamış, sorun halk şiirinden yararlanmak olarak görülmüştür. Oysa, Nazım Hikmet'in 1936'dan sonra içine girdiği dönemde şiirini oluşturan unsurun yalnızca halk şiiri olduğunu söylemek son derece güçtür. Hatta halk şiirinden etkilenmesinin ve onu yeniden üretmesinin dolaysız olduğunu da görmüyoruz, Nazım'ın. Aksine, o, halk şiirini, şiirin içsel sorunlarıyla uğraşırken ele almıştır ve *'halk ağzıyla söylemek'* gibi tavra, çok küçük bir kaç denemeden sonra hemen hiç yaklaşmamıştır. Halk şiirinden yararlanma, Nazım Hikmet için, yeni bir şiir kurarken kullanılacak dayanak noktalarından birisidir ama, o da ancak belli bir *'dönüştürme'* işleminden sonra ele alınabilir. Nitekim gerek Bedreddin'de, gerekse daha sonra yayınladığı *'Kıyamet Sureleri'*nde halk şiirinden yararlanıyormuş izlenimi vermesine karşın asıl yararlandığı ve kullandığı söylem Divan şiiridir; onun tınısı ve vurgularıdır. Oysa bu nokta 1940 kuşağında Akıncıoğlu bir yana bırakılırsa hemen hemen hiç görülmemektedir. Kaldı ki, o dönemde toplumcu gerçekçiler, Divan şiirini yoz bir saray kültürünün kalıntısı olarak değerlendirmektedirler ve Nazım'dan da bu noktada ayrılmaktadırlar. Çünkü, Nazım Hikmet, yalnızca Divan edebiyatına şu ya da bu ölçüde yönelmekle kalmamakta, aynı zamanda *'halk'* kavramını da sınıfsal bir yönelimle ele almaktadır. Bedrettin'e yönelmesi ve onu irdelemesi tümüyle bu çerçeve içindedir. Nazım, Bedrettin'i belki Marx'ın imlediği *'Köylü Savaşları'* yaklaşımıyla temellendirmek isterken, 1940 kuşağının da, daha sonra Türk yazınında gelişecek olan Köy Edebiyatı'nın da böyle bir eğilimi hiç olmamıştır.

Buna karşın, 40 kuşağının toplumcu gerçekçilerinin halk şiirinden yararlandıkları kesindir. O yararlanmayı doğuran nedenler de, yukarda saydıklarımın hiç birisi değil, toplumcuların *'halktan'* yararlanarak *'halkçı'* olacaklarına inanmaları ve şiirin *'gönderme'* işlevini bu yoldan geçerse daha güçlü bir biçimde gerçekleştireceğini düşünmeleridir. Toplumcuların, daha önce de değindiğim ütopik ve aynı zamanda da *'yanlış'* halkçılık eğilimleri bu aşamada bir kez daha karşılarına çıkmış ve onların şiirini belirlemiştir. Kısacası, halk şiirlerinden yararlanmalarını zorlayan belki de *bilinçleri* değil, bir noktadan sonra *eksik bilinçleridir.*

Sonuç Yerine

Bütün bu ögelerle birlikte değerlendirdiğimiz zaman, 1940 toplumcu gerçekçi şiirinin gerçekten de dar koşullarda ve sınırlı bir bilgi birikimiyle üretildiği söylenebilir. Toplumcu gerçekçi şiir, biraz *'resmi'* yönelimin ve *'buyrukçuluğun'* etkisiyle, biraz duygusal bir sosyalizm eğilimiyle ürünlerini vermiştir. Zaman zaman, toplumcu gerçekçi şiirin yalnızca kendi içinde ayrışan, yalnızca Nazım Hikmet şiiriyle (olumlu ve olumsuz anlamda) çekişen bir şiir olduğu düşünülür. Oysa bu doğru değildir: Çünkü, toplumcu gerçekçi şiirin kitaplaşmaya başladığı yıllarda, Türkiye'de yeni bir şiir anlayışı daha gelişiyordu. *'Garip'* akımı olarak tanımlanan ve Orhan Veli/Oktay Rifat/Melih Cevdet tarafından başı çekilen bu anlayış Batı'da 1920'lerin ilk döneminde üretilen dadacı ve gerçeküstü şiirden etkilenmiş bir bilincin ürünüydü.

Tartışma, o dönemde gelişmedi fakat, daha sonra su yüzüne vurduğunda toplumcu gerçekçiler 1. Yeni de denilen *'Garipçiler'i'* toplumsal olmamakla, 1940'la yıllarda yaşanan toplumsal sorunlardan kopuklukla suçladılar. Bunda haklıydılar! 1. Yeni'cilerin böyle bir kaygısı yoktu. Çünkü onlar Batı'da geliştirilmiş modernist şiiri, onun arkasında duran düşünsel ve politik yönelimlerden habersiz olarak almış ve kullanmışlardı. Yaptıkları şiiri biçimsel olarak dönüştürmekti. Çıkışları sert ve hırçın olmuştu ama yeteri kadar berrak olamamıştı. *Garip*'in *'Önsöz'*ü bugün okunduğunda karışık bir bilincin, ne aradığını yeterince bilemeyen bir mantığın saçmalarıyla karşılaşılmaktadır. Oysa o dönemde, toplumcu gerçekçiler, bütün birikim eksikliklerine karşın, şiirlerinin tüm *'sekter'* boyutlarına karşın bir şeyle, politikayla ve toplumsallıkla çok içli dışlıydılar. Yaşanan somut ve nesnel gerçekliğe yabancı kalamazlardı. Hatta sorun da bu noktada doğuyordu. Çün-

kü, toplumcular, bir süre sonra, ürünlerini de toplumsalın *'hizmetine'* sunuyorlardı. Böylece de şiirin boğulmasına ve kendi içinde tükenmesine göz yumuyorlardı, olanak veriyorlardı.

Toplumcu gerçekçi şiirle, belki ondan önce başlamış olan Garip şiiri arasındaki tartışma daha sonraları 1950'li yıllarda patlak verecekti. Ve bu tartışmanın başını çeken, 40 kuşağının çocuk yaştaki ozanı Attila İlhan, hem toplumcu gerçekçi şiire, hem modernist şiire yeni bir soluk getirecek, yaşanması gereken bireşimi gerçekleştirecekti. Fakat, onun için Garip'in ortaya çıkması ve bir sonraki bölümde ele alınacak temel parametrelerini sergilemesi gerekiyordu.

NOTLAR

Hasan Bülent Kahraman, *Yahya Kemal Rimbeaud'yu Okudu mu?*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları,1997.

[2] Frederic R. Karl, *Modern and Modernism: The Sovereignity of the Artists 1885-1925*, New York: Atheneum, 1988.
Christina Lodder, *Russian Constructivisim*, New Have: Yale University Press, 1983.
Davit Elliott, *New Worlds: Russian Art and Society, 1900-1937*, London: Thames and Hudson, 1986.
Nazım Hikmet, "Mayakovski", *Sanat ve Edebiyat Üstüne*, yay. haz., Aziz Çalışlar, İstanbul: Bilim ve Sanat Kitapları, 1989.

[6] Antonoio Gramsci, *Selections From Cultural Writings*, ed. by D. Forgacs, G. Nowell, Smith. Tr.by W. Boelhower, London: Lawrence and Wishart, 77-86, 136-146.
Ibid., 131, vd.
Umbro Apollonio, ed., *Futurist Manifestos* (London: Thames and Hudson, 1973); Anna Lawton, ed., *Russian Futurism Through its Manifestos, 1912-1928*, tr.by A.Lawton, H.Eagle; with an intro.by A.Lawtan and a afterword by H.Eagle (Ithaca: Cornell University Press, 1988).

[9] Andrew Hewitt, *Fascist Modernism: Aesthtetics, politics and the avantgarde* (Stanford, Calif.: Stanford University Press, 1993)

[10] Rosa Clough, *Futurism: The Story of a Modern Art Movement:A New Appraisal* (New York: Greenwood Prees, 1969).
Caroline Tisdall, *Futurism* (London: Thames and Hudson, 1977)

[12] Peter J.MacCormick, *Modernity, Aesthtetics and the Bounds of Art* (Ithaca: Cornell University Press, 1990)

[13] J. Mukarovskiy, '*Şiirsel Adlandırma ve Dilin Estetik İşlevi*', Isveççeden çev., Y. Çekirge in *Yazko Çeviri*, no.6, Mayıs-Haziran 1982.
Mukarovski, çalışmaları Türkçede hemen hemen hiç bulunmayan bir dilbilimcidir. Bir başka yazısı için bknz. "*Göstergebilimsel Bir Olgu Olarak Sanat*", İngilizceden çev. Yurdanur Salman, in *Yazko Çeviri*, no.9, Kasım-Aralık 1982. Yapıtlarının gene çok az ve güç bulunduğu İngilizcede ise gerek düşüncelerinin irdelendiği gerekse ona dönük kaynakların ele alındığı ve verildiği iki çalışma olarak bknz., Victor Erlich, *Russian Formalism: history-doctrine*. (London, The Hague, Paris: Mouton, second, revised edition, 1965); Ewa M. Thompson, *Russian Formalism and Anglo-American New Criticism* (The Hague, Paris: Mouton, 1971).

[14] Mukarovsiky, passim 13, 149

[15] Ibid., 149.

[16] Ibid., 149.

[17] Ibid., 149.

[18] Ibid., 149.

[19] Regine Robin, *Socialist Realism: An Impossible Aesthtetics*, tr.by C.Porter;

forword by L.Robel, Stanford, Calif.: Stanford University Press, 1992.

[20] Ernst Fischer, *Sanatın Gerekliliği*, çev. C. Çapan, Ankara: Verso, 1990.

[21] Hasan Bülent Kahraman, *Yeni Bir Sosyal Demokrasi İçin*, Ankara: İmge Kitabevi, 1991

[22] Taha Parla, Ziya Gökalp, *Kemalizm ve Türkiye'de Korporatizm*, yay. haz., F. Üstel, S.Yücesoy, İstanbul: İletişim Yayınları, 1989.

[23] Köy Enstitüleri, *Amaçlar, İlkeler, Uygulamalar*, Ankara:Köy Enstitüleri ve Çağdaş Eğitim Vakfı, 1995.

[24] Kıymet Giray, "Yurdu Gezen Türk Ressamlan-1; 1939-1944 Yurt Sergileri", *Türkiye'de Sanat*, No,18, Mart/Nisan 1995, 34-37; Kıymet Giray, "Yurdu Gezen Türk Ressamlan-2", *Türkiye'de Sanat*, No. 19, Mayıs/Ağustos 1995, 38-45.

[25] Eugene Lunn, *Marxism ve Modernizm: Lukacs, Brecht, Benjamin ve Adorno Üzerine Bir Tarihsel İnceleme*, çev., Y.Alogan, İstanbul: Alan Yayınlan, 1995.

[26] John E. Bowlt, ed., *Russian Art of the Avant-Garde: Theory and Criticism, 1902-1934*, tr.by, J.E.Bowlt, London: Thames and Hudson, 1988.

[27] Margarita Tupitsyn, *Margins of Soviet Art: Socialist Realism to the Present* Milan: Giancarlo Politi Editore, 1989.

[28] Ahmet Oktay, *Toplumcu Gerçekçiliğin Kaynaklan*, Istanbul: Bilim, Felsefe, Sanat Yayınlan, 1986.

[29] Ibid., 266.

[30] Roman Jakobson, *Language in Literature*, ed.by K.Pomorska, S.Rudy Cambridge, Mass.: Belknap Press, 1987

[31] Ibid., 318.

[32] Nazım Hikmet'in sanat ve edebiyat konusundaki görüşlerinin genel bir toplamı olarak bknz., Nazım Hikmet, *Sanat ve Edebiyat Üstüne*, yay. haz., A. Çalışlar, İstanbul: Bilim ve Sanat Kitapları, 1987.

'Garip' Şiiri

Erken Modernist Bir Şiiri Üstgerçekçi Şiir Bağlamında Yeniden Değerlendirme Denemesi

I

Garip ve *'Önsöz'*ü 1941 yılında yayınlanır.

Memet Fuat'ın da belirttiğine göre[1], kitabın başına konmuş açıklamaya bakılırsa, önsözün temel savlarındaki ve o şiiri belli bir bakış açısına oturtma çabasındaki sorumluluk Orhan Veli'ye aittir. Gerçekten de o günlerde gelişen tartışmalarda kitabın öteki iki ozanı Melih Cevdet ve Oktay Rıfat, Orhan Veli kadar yer almazlar. Kitabın 1945 yılında yapılan ikinci baskısı da yalnızca Orhan Veli'nin şiirleriyle yayınlanır.

Garip şiiri bugüne değin çok tartışılmış olmasına karşın, o şiirin çıkış noktasında yer alan temel savları içeren önsöz yeterince irdelenmemiştir ve çözümlemeci bir yaklaşımla ele alınarak okunmamıştır. Oysa, o şiirin temel dayanaklarının bulunabilmesi için ilkin 'Önsöz'ün ve orada geliştirilen bakış açısının yerli yerine oturtulması gerekir.

Garip üzerine yapılan hemen her tartışmada, bu şiir anlayışının *'modern Türk şiirini'* kurduğu söylenmiş,[2] fakat, Batı'da yaşanan *'modernist'* düşüncenin bu şiiri nasıl etkilediği, iki yaklaşım arasındaki farkın ya da benzerliğin ne olduğu sorgulanmamıştır. Bu bağlamda yapılan tek şey, zaman zaman Gerçeküstücülük ve dadaizmle *Garip* arasında kimi bağların bulunduğuna değinmek olmuştur. Hatta, yeri geldiğinde bu ilişki *Garip*'i *'yermek'*[3] için bir gerekçe olarak bile kullanılmış fakat, gerçeküstücü ve dadaist şiirin temel ögeleriyle ve onları hazırlayan düşünsel tabanla Orhan Veli ve arkadaşlarının getirdiği şiir arasındaki temel karşıtlıklara, kopukluklara ya da bütünleşmelere bakılmamıştır. Bu, *'modernite'* ve modernizm kavramları arasındaki ilişkinin bilgibilimsel (epistemolojik) açıdan yeterince temellendirilmemesinden kaynaklanan bir sorundur ve modernizm kavramını oluşturan ögelerin neler olduklarını kapsamlı bir biçimde *'bilmemek'* bu yaklaşıma içkindir.

Oysa, Önsöz'de ve başka bir kaç yerde daha, bizzat Orhan Veli gerçeküstücüleri kendilerine yakın bulduklarını söylemiş, bunun nedenlerini açıklamaya çalışmıştır. Gerçi, daha sonra ulaştığı bilinç düzeyinde ve geliştirdiği şiir anlayışında bu yaklaşımına karşı çıkmıştır ama, başlangıçta gerçeküstücülükle sınırlı kalmadıkları, ondan önce de bilinçli ya da bilinçsiz bir biçimde onu dadaizmle aşmaya çalıştıkları ortadadır. Üstelik de *'aşma'* dediğim şeyin içinde yaşamsal bir edim de vardır.Yaşamsal edim derken belirtmek istediğim şey ise Orhan Veli'nin bir döneminde *'bobstil'* diye adlandırılan bir giyim-kuşam tarzı sergilemesidir.[4] Açıkça *'dandysme'* (züppelik/snobluk) olarak adlandırılabilecek bu yaklaşımın gerçeküstücülerde, bir ölçüde de dadacılarda kendisini gösteren bir tavır olduğunu biliyoruz.[5]

Buna karşılık Önsöz'de Orhan Veli'nin de işaret ettiği gibi gerçeküstücülük kurulan yeni şiire dadaizme oranla yakındır. Bunun ilk nedeni, gerçeküstücülüğün, Orhan Veli ve arkadaşlarına göre, daha *'kuramsal'* bir tabana yaslanmasıdır. Gerçi Orhan Veli'nin hemen hemen hiç bir yazısında gerçeküstücülüğün temel ve kuramsal sorunsallarına değinilmez. Gerçeküstücülerin de tartıştığı bazı kavramların iyi -kötü, az-çok ele alındığı tek metin Önsöz'dür.

Orhan Veli'nin irdelemesinin o aşamasında çıkış ve varış noktası olarak *'şairanelik'* görülür ve onun yaratılmasında etkili olduğu düşünülen *'ahenk, vezin, kafiye, eda'* gibi ögelere değinilir.[6] Orhan Veli'nin geliştirdiği bakış açısının kökenlerini ve düğüm noktalarını birazdan ele alacağım. Bununla birlikte şuracıkta belirtmek istediğim şey, yapılan tartışmanın, gerçeküstücülerin geliştirdiği temel kavramları kullanmasına karşılık, bir *'leitmotiv'* olarak dadacıların ortaya koyduğu tepkisel yönsemeyi içermesidir. Bir başka değişle, 1. Yeni şiirinin çıkış noktasında, tavır olarak dadacılık, kuramsal 'derin yapı' olarak da gerçeküstücülük vardır ve bu tartışma, sonunda iki büyük ve diyalektik çelişkinin yörüngesine oturur.

1- Yeni Bir Siire Doğru ve Şiirin Yeni Bağlamı

Bir yandan *"şiir bütün hususiyeti edasında olan bir söz sanatıdır. Yani tamamıyla manadan ibarettir"* ve *"şiiri şiir yapan, sadece, edasındaki hususiyettir: O da manaya aittir"*[7] denilmekte, öte yandan da şiir bilinçaltı (tahteşşur) kavramıyla içiçe geçirilmek istenmektedir. Öyle anlaşılıyor ki, bilinçaltı kavramına gerçeküstücülerin kazan-

dırdığı yeni açılımlar ve yeni boyutlar Orhan Veli ve arkadaşlarına ilginç görünmüştür. Hatta daha da ileriye gidilmiş ve ilkin bilinçaltıyla *'şiir'* değil, *'şiir yazma edimi'* arasında, sonra da *'şiirin varoluşsal gerçekliği'* arasında bir bağ kurulmuştur: *"Bizim tarafımızdan olduğu gibi onlar (gerçeküstücüler-hbk) tarafından da şiirin esas işçiliği diye kabul edilen 'tahteşşuru boşaltma' ameliyesinin..."*[8] Böylelikle şiir *'bilinçaltını boşaltma'* diye bir kavramla bütünleştirilmiştir ve bu tanımın gerçeklenebilmesi için de *'otomatizm'* kavramı devreye sokulmuştur.

'Otomatizm' kavramı ve edimi, Orhan Veli'ye göre, Önsöz'de yazdığı kadarıyla, şiirin vezin ve kafiyeden kurtarılması için neredeyse kaçınılmaz bir olanaktır: *"Ruhi otomatizmi fikir sistemlerinin ve sanat anlayışlarının çıkış noktası yapan bu insanlar (gerçeküstücüler-hbk) vezni ve kafiyeyi atmak mecburiyetinde kaldılar..."*[9] Orhan Veli, bu yaklaşımını biraz daha derinleştirmekte ve sanat yapıtının varoluş gerçekliğini *'taklit-tahteşşur'* kavramları arasında kalarak açıklamaya çalışmaktadır;

> Mümareselerle elde edilmiş bir şuurun insana, tahteşşur dediğimiz kuyuyu kazabilecek kudreti getirdiğini... Breton bundan senelerce evvel söylemiş. Bu kudret nedir? Ruhi hayatın yazılaşmış faaliyetlerinde şuurun kontrolü her zaman mevcuttur. Yani tabii halinde *tahteşşuru yazı haline getirmemiz imkansızdır* (abç-hbk). O halde imkansız olan bu hali melekeleştirmeye kalkmak büsbütün lüzumsuz bir gayret sayılmaz mı? Muhakkak ki bu meleke tahteşşuru boşaltmak melekesi değildir. Olsa olsa tahteşşuru taklit etme melekesidir. (abç-hbk).[10]

Orhan Veli, otomatizm-taklit-sanat yapıtı-bilinçaltı arasında kurduğu bağı yaptığı son sıçramayla tamamlar: *"Surrealiste şairler şiire taklit yolu ile sokacakları tahteşşuru hakikatmiş gibi göstermek isteyeceklerdi. İşte bu yüzden vezinle kafiyeyi kullanmamak mecburiyetinde idiler..."*[11]

Buradan çıkan ilk sonuç, Orhan Veli'nin *'vezne-kafiyeye'* ve onların belirlediği bir *'ahenge'* karşı gelmesi, bu kavramların şiiri yapaylaştırdığını, şiirsel duyumu başka bir noktaya çektiğini söylemesidir. Şiir, bunların dışında kaldığında varolan şeydir, *"manadan ibarettir..."*[12] Ayrıca da

> Nazım dilindeki nahiv acaiplikleri vezinle kafiye zaruretinden doğmuş (...) Fakat bu kuruluş bazılarının kafalarına *'şiir dilinin kendine has yapısı'* diye dar bir telakki getirmiş. Bu çeşit insanlar bir takım şiirleri reddederlerken *'konuşma diline benzemiş'* diyorlar. Köklerini vezinle kafiyeden alan bu telakki, hakiki mecrasını arayan şiirde hep aynı izafi garabeti bulacak, onu kabul etmek istemeyecektir.[13]

Orhan Veli, buraya ilginç bir eklem yerleştiriyor ve şiirin vezinle kafiyeden arındırılması ve neredeyse *'saltık'* (absolute) denebilecek bir *'mana'*ya oturtulmasını onun *'doğallaştırılmasına'* bağlıyor. Bu doğallaştırma işlemi, ya da boyutu, Türk şiirinde çok tartışılmıştır ve *'şiirin gündelik dille yazılması'* diye özetlenmiştir. Orhan Veli, değinmekle birlikte, yazısında bu kavramı daha fazla derinleştirmiyor ama, o anlama gelebilecek bir yaklaşımı başka bir koldan yürüyerek geliştiriyor.

Orhan Veli'ye göre,

> bugüne kadar burjuvazinin malı olmaktan, yüksek sanayi devrinin başlamısndan evvel de dinin ve feodal zümrenin köleliğini yapmaktan başka hiç bir işe yaramamış olan şiirde, bu değişmeyen taraf: *Müreffeh sınıfların zevkine hitap etmiş olmak* (vurgu O.V.'nin) şeklinde tecelli ediyor...[14]

Bu sınıflar, yaşamak için çalışmaya gereksinmesi olmayan sınıflardır. Onlar geçmiş devirlerin hakimidirler. Kurdukları şiir anlayışı da en yüksek noktasına ulaşmıştır. Ama yeni şiirin dayanacağı beğeni artık o sınıfın beğenisi değildir:

> Bugünkü dünyayı dolduran insanlar yaşamak hakkını mütemadi bir didişmenin sonunda buluyorlar. Her şey gibi, şiir de onların hakkıdır, onların zevkine hitap edecektir. Bu mevzuubahis kitlenin istediklerini eski edebiyatların aletleriyle anlatmaya çalışmak demek de değildir...[15]

Öyleyse, *'yeni şiir'* yaşamını çalışarak kazanan *'yeni sınıfların'* beğenisini yansıtacaksa ve eski duyumların *'aletleriyle'* yazılmayacaksa, bu, yeni *'aletlerin'* devreye girmesi demek olacaktır. O da, o sınıfların dilinin, bakış açılarının şiire egemenliğidir.

1. Yeni Şiiri'nin görüngüsünden (perspektifinden) bakılınca *'konuşma dili'* kavramının temeli, çıkış noktası budur. Orhan Veli, bu uslamlamasını daha da öteye taşımakta ve *"mesele bir sınıfın ihtiyaçlarının müdafaasını yapmak olmayıp sadece zevkini aramak, bulmak ve sanata onu hakim kılmaktır"*[16] demektedir. Bu tavır, oldukça ilginçtir; çünkü, böylelikle Orhan Veli, şiirin bir sanatsal üretim olarak kendi olanaklarıyla gelişmeyeceğini söylüyor ve onu önceden belirleyerek adeta bir boyunduruk altına sokuyor. Şiiri, *'bağlı'* (angaje) şiir konumuna yerleştiriyor. Böylelikle şiirin hemen hiç bir *'organik'* yanı olmayacaktır; şiir, önceden *'karar verilerek'* yazılacaktır ki, Orhan Veli şiirinin, Önsöz'de tartışıldığı kadarıyla yaşadığı ikinci diyalektik çelişki de budur. Şiiri belli kalıplardan arındırır, boyunduruklardan kurtarırken öte yandan yeni çerçevelerin içine sokarak dondurmak... Bundan sonra üstünde durulacak şey, bütün bu savlara, bu yaklaşımlara karşın Orhan Veli şiirinin üstgerçekçi estetikle, kendi tercihlerinin ötesinde, ontolojik olarak kurduğu beraberliğin derecesidir. Fakat, ilkin, üstgerçekçiliğin ve ondan da önce gelişen dadaizmin modernizm bağlamında nasıl bir konuma sahip bulunduğuna değinmek gerekir.

2- Dadacılık ve Modernizm

Modernizm, Phillipson'a bakarsak, aslında *'modernite'* denilen ve belki kökenleri Alexis de Tocquiville'e kadar geriletilebilen, Ortaega y Gasset tarafından ilk kez dizgesel bir bakış açısına ulaştırılan bir düşünce modelinin, gündelik yaşam içinde temellendirilmesi, ya da gündelik yaşam edimselliğiyle (praksisiyle) bütünleştirilmesidir.[17] Bir başka değişle, modernite geniş kapsamlı, tıpkı *'gerçek'* gibi, her varolan düzen içinde başka bir anlam ifade eden ama görelilik boyutu da içeren bir kavramdır. Oysa modernizm, o kavramın belli bir ortamda, belli bir tarihsel kesitte, belli bir yaşama biçimine dönüştürülmesidir. Dolayısıyla da modernizm daha kısıtlı ve kapalı uçlu bir kavramdır.[18]

Dadaizm, bir noktadan bakılınca, modernitenin daraltılarak modernizme dönüştürüldüğü bir sırada ona tepki olarak doğmuştur; fakat, gene bir başka bakış açısına göre de, dadaizm, modernite kavramının ilk kez yaşamsallaştırılması, yaşamla ilk kez içiçe geçirilmesidir.[19] Bu nedenle, gene kimilerine göre, dadacılığın *"eski değerleri yıkmak"* olarak tanımlanması belki anlamlı ve onun ne olduğunu temellendirebilen fakat onun yalnızca bir boyutunu dile getiren, bu nedenle de eksik bir tanımdır. Da-

dacılık, dünyanın ve içinde yaşanılan toplumun verili değerlerinin belli bir bakış açısından yorumlanması, bu kez o yorumlar sonucunda ulaşılmış yargıların veri alınarak onların dönüştürülmesi işlemidir. Bu nedenle dadacılık bir yanıyla verili değerlerle, bir yanıyla da o değerlerin ötesindeki gerçekliklere dayanır. Dadacılığın anlamlı ya da anlamsız olmasının altında yatan temel gerçek budur.[20] Bu nedenle de örneğin Berlin Dada'sı, *'yaratılmış Alman ideolojisini çökertmeyi, ezmeyi'* hedefleyen bir kültürel etkinlik olarak görülmüştür.[21]

Böyle bir yaklaşım ve onun içinde yer alan bireylik, ister istemez, politikayla ve toplumsal gerçeklikle doğrudan ilişkiler kurmayı gerektirmiştir.[22] Gündelik siyasayla kurulan ilişkiler, dadacılar için kaçınamayacakları bir sorumluluğa dönüşürken, içinde yaşadıkları 1914-1915'li yılların getirdiği oluşumlar o kişilerin gerçek ve nedensellik gibi kavramları yoğun bir biçimde sorgulamasına yol açmıştır.[23] Kaldı ki, aklın ve nedenselliğin sonunda ulaşılan şey eğer savaşsa, neden bu iki kavram sorgulanmayacaktır? Buna karşılık da dadacıların amacı hiç bir zaman mantığı yıkmak ve yerine mantıksız olanı koymak değildir. Temel savları, kişioğlunun yaşamının yalnızca mantıksallığa ve onun kısırlığına tutsak edilemeyecek kadar geniş ve varsıl olduğudur. Dadacı *'putkırıcılık' (iconoclasm),* tersine, bireyin, varolan değerleri belli bir mantık çerçevesi içinde sınamasını, oradan hareketle sorgulamasını ve o çerçeve içinde de kendisine yeni bir edip-eyleme biçimini geliştirmesini öngörür.[24]

Greenberg'in saptamasına göre, dadacılar, bu bakış açılarını, bu eylemlerini toplumda temellendirmekte yeteri kadar başanlı olamamışlardır.[25] Bu başarısızlık ya da yeterince etkin olamama sonucunda varolan değerler dizgesi büyük kitleler tarafından sorgulanıp, tartışılıp, dönüştürülmeyince, o dönüştürme işlemini de Dadacılar gerçekleştirmek zorunda kalmış, yapıtlarında görülen *'simgesel'* boyut bu yaklaşımdan türemiştir. Dönüştürme, simgeselleştirmeyi getirmiş, bu da bir tür *'yıkıcılık'* olarak görülmüş ve tanımlanmıştır. Kamuoyu ve izlerçevre tarafından geliştirilen bu yargıyı Dadacıların kendileri de paylaşmışlardır.[26] Böyle bir oluşumu hazırlayan diğer neden ya da koşul, Dadacıların gülmeceyle, giderek de yergicilikle içiçe geçmeleridir: Yaşamı *'saçma'* ve *'anlamsız'* olara nitelendirmedikçe ve onunla alay etmeye başlamadıkça yıkıcılığın gerçekleşmesi de olanaksızdır.[27] Ne var ki, bir süre sonra, varolan sistem kendi mantığını daha da sağlamlaştırmış, kendisini

ayakta tutan temelleri daha da pekiştirmiş, bununla da kalmayarak Dadacılan *'düzen dışı sulular'* diye tanımlamıştır.[28] Oysa aynı dönemde Dadacılarını, hiç değilse Almanya'da gerçekleştirmek istediği şey, özgürlüğü bir gerçeklik konumuna yükseltmekti. Bunun için sosyalist örgütlerle, komünistlerle sıkı ilişkiler kuruyor, ortak eylemler düzenliyorlardı. Özgürlük ise, belirsizliğin kabul edilmesi, bireyselliğin ve kendiliğindenliğin vazgeçilmez olgular olarak tanımlanmasıydı.[29] Sonuçta Dadacı vurgu *öz*'den çok, *varoluş* kavramına yöneliyor, giderek de eylem öne çıkıyordu.

Ne var ki, varoluşçu yaklaşım denecek şey hem o günlerin terminolojisinde yoktur doğallıkla hem de Dadacılar öyle bir şeyi bilinçli olarak geliştirmemiştir. Gene de varoluşçuluğun bir edim olarak belirmesindeki en önemli etmen, Dadacıların *'dünyanın tümel bir saçmalık olduğu'* ve *'insanlığın varolan konumunun daha da iyileştirilmesinin tümden anlamsız olduğu'* yolundaki görüşleriydi.[30] Dadacılara göre, *'amaçlar'* kişinin yaşamını ne oluşturmuş ne de doğrulamıştır; ama, eylem her iki sonucu da elde edebilir. Bu nedenle, eylemin doğru ya da yanlış olması önemli değildir. Eylem saltık bir gerçekliktir ve bir varoluş sorunudur. Bireyliğin doğrulanması, bireyin eylemcilik özelliğine bağlıdır.[31] Öte yandan da, eylem bir sanatçı için yaratmak demektir. Fakat, bu anlamdaki yaratma, varolan düzene bir şey eklemek değildir. Yaratmak, düzenden kopmak ve onu aşmaktır. Dadacıların *'yaratıcı kayıtsızlık' (creative indifference)* dedikleri bu oluşum içinde üretilen yapıtın anlamlı olması gerekmez.[32] Dadacıların iç çelişkilerini yaşamaya başladıkları nokta da budur. Bir yandan varolan düzenin ve koşulların anlamsızlığını ilan ederek ona karşı çıkmanın, karşı koymanın yollarını aramak, onu dönüştürecek olanakların sınırlarını zorlamak, hatta bunu yaparken anlamdan değil, anlamsızdan yana olmak, kayıtsız kalmayı benimsemek, öte yandan da o eylemlerin getireceği düzenin de bir başka *'anlamlı'* düzen olduğunu ayrımsamak...[33] Bu, farklı bir biçimde söylemek gerekirse bir düzeni gene bir başka düzen adına yıkmaktır.

1. Yeni Şiiri'nin Dadacılıkla bu bağlamda ilişkilendirilmesi belki bir noktaya kadar olanaklıdır fakat, Orhan Veli ve arkadaşlarının şiirlerini kurarken onu bir dünyagörüşü olarak sunmadıkları da ortadadır. Hatta, kendi kurdukları şiiri, belli anlambilim *(semantik)* ve şiirbilim *(poetic)* sorunlarının üstünde bir parça oyalandıktan sonra gene kendilerinin aşmalarındaki, aşmadan önce

de yadsımalarındaki temel neden de budur: Şiirin bir ideolojik içeriğinin bulunmaması, şiiri üreten kişilerin de dilsel, söylemsel bir yaklaşımı aşan eylemlerinin söz konusu olmaması.[34] Kaldı ki, ozanların toplumsal ve siyasal eylemlere hiç bulaşmamış olmalarına bakarak söylenecekse Dadacılıkla 1. Yeni şiiri arasında bağ kurmak son derecede güçtür. Buna karşılık 1. Yeni'nin, temel atılımlarında dadacılıktan dolaylı olsa da etkilendiği ve *'eylemini'* o bağlamda geliştirdiği bir gerçektir ve eğer kurulu düzenin tersyüz edilmesi diye bakılırsa bunda bir ölçüde başarılı olduğu da söylenebilir. Bu aşamadan sonra karşılaştırılması gereken iki olgudan birisi *Garip*'in gerçeküstücülükle kurduğu ilişkinin, *'öteki'* boyutu ve tüm bu ağın *'modernizm'* gerçeğiyle yaşadığı etkileşimdir.

II

1- Gerçeküstücülük ve Modernizm

Gerçeküstücülük, bir zihinsel idrak (biraz zorlamayla söylersek de bir felsefi yönelim) olan modernizmin erken döneminde doğmuştur ve genel eğilimleriyle de modernizme, onun getidiklerine bir tepki olarak belirmiştir. Modernizmi oluşturan usçuluk (rasyonalizm), pozitivizm, sanayileşme ve düzen gibi kavramlar, gerçeküstücülük ve onun temel yaklaşımları tarafından bazen açık, bazen de dolaylı olarak eleştirilmiştir. Hatta, greçeküstücülük, varoluşunu biraz da o kavramlara bir baş kaldırı olarak ortaya çıkışına ve o doğrultuda gelişmesine borçludur. Ne var ki, diyalektik bir yaklaşımla değerlendirilirse, modernizmi oluşturan temel ögelerin gerçeküstücülüğü hazırlayan koşulları da belirlediği söylenebilir. Gerçekten de, modernizmin araştırmacı, irdeleyici, çözümleyici tavrı, çok farklı biçimlerde tezahür etse bile, gerçeküstücülükte de içkindir. Örneğin, bir noktadan sonra modernizmi belirleyen en kapsamlı epistemolojilerden birisi olan psikanalizin ve onun ideolojisi olan bilinçaltı kavramının gerçeküstücülük için yaşamsal bir önem taşıması, gene modernist bir ideoloji olan Marxizmin, geç döneminde ve farlı bir çerçeve içinde değerlendirilse bile bu akımın evrimlenmesinde önem taşıması temellendirilecek imlerdir.

Breton'un, biraz da *'doktor'* olmasından kaynaklanan olanaklarla ve tavırlarla sorunlara bakması bu gelişmede önemli bir yer

tutar. Ayrıca, gerçeküstücülük, zaman zaman *'doğal olana dönmenin'* önemini vurgularken ve bu nedenle *'ilkellerden'* yararlanırken, teknolojinin kendisine sunduğu olanakları derinlemesine kullanmaktan kaçınmamıştır.[35] Büyü, spiritualizm gibi olgular gerçeküstücülükte etkin olmuş, fakat, bu, teknolojik verilerin de *'büyü'* yaratmak için kullanılmasını engellememiştir. Ne var ki, gerçeküstücüler modernizmle bir ideoloji olarak örtüşmemişlerdir. Beraberlikleri, ilintileri doğal tepkimeler biçiminde ortaya çıkmıştır. Gershman'ın, *"gerçeküstücüler arayanlar olmaktan çok bulanlardır"*[36] tanımlaması bu bağlamda son derecede önemli bir tanım ve yorumdur. Belki hiç bir zaman *'gerçeküstücü'* olmamış, fakat erken modernizmin sanatsal gelişimini hazırlayan çok önemli bir kişilik sıfatıyla, Picasso'nun, daha sonra ve farklı bir bağlamda söylemiş de olsa, *"ben aramam, bulurum"*[37] sözü gene bu açıdan son derecede ilginç bir çıkışı ve gelişimi imler. Bir başka değişle, gerçeküstücülük, modernizmin yöntemlerini *'bilinçli'* ve *'doğmatik'* bir biçimde değerlendirme çabası içinde olmamıştır. Dolayısıyla, gerçeküstücülük modernizmi benimsemez. Benimsemediği gibi, onun karşısında eleştirel bir yergicidir.

Gerçeküstücülüğün, modernizmden epistemolojik kopuşu, bu yönelimin bir yandan romantisist, bir yandan da *'neo-platonist'* tavrına bağlanmıştır.[38] Ne var ki, romantisist olmaktan daha çok neo-platonist ağırlık taşıyan bu oluşumun temel tepkimeleri kendisini *"bir yeryüzü cenneti"* yaratma çabasında gösterir. Bu nedenle, gerçeküstücülüğü çözümlerken *"bu yığınsal (cumulative) şiirsel/sanatsal eğilimin, maddesel dünyanın ulaşamayacağı bir yerde, bir 'yeryüzü cenneti' yaratma çabasına sıklıkla tanık oluyoruz."* Bu cennet, *"şiirsel olduğu kadar da, tutkusaldır..."*[39] Modernizmin getirdiği bakış açısını aşmak gibi duran bu çaba, öte yandan, *'bilimsel bilgiyi'* de kapsar ve içerir. Yani, aynı zamanda da *'maddesel'*dir: *"Bu çaba, yalnızca din gibi doğa-ötesi ve aşkın gerçekliklere tekabül etmez; aynı zamanda, kimyaya, fiziğe, fizyolojiye ve Aragon'un 'psikolojiler' diye tanımladığı bilimsel bilginin öteki alanlarına gider..."*[40]

Ne var ki, aşkın gerçekliklerin *'keşfi'* olsun, bilimsel bilginin irdelenmesi olsun, gerçeküstücüler tarafından modernistlerin ideolojik tavırları içinde ele alınmazlar. Aksine, bunlar, *"üstgerçekliğin ele geçirilmesini engelleyen, dolayısıyla aşılması gereken olgular olarak görüldükleri için, nasıl yok edilebileceklerini bulgulamak, öğrenmek, o gizleri ele geçirebilmek amacıyla irdelenirler..."*[41] Kısacası, gerçeküstü-

cülerin bilimsel bilgiye yaklaşımlarıyla modernistlerin bilimsel bilgiye yaklaşımları arasında köktenci (radikal) ve temelli bir fark vardır. Bilimsel bilgi modernistlerde bir amaç iken, gerçeküstücülerde kesinlikle bir araç, sonul (nihai) ereğin elde edilmesine giden yolda aşılması gereken, ama bir süre de eylenilmesi gereken bir *'ara konak'* konumundadır. Balakyan'ın, *'şiirsel-bilimsel inceleme'* dediği şeyle varılmak istenen, sonul amaç dediğim şey de; greçeküstücülerin *"zihni, evrensel 'düzensizliği' anlamaya da, ifade etmeye de yetmesi olanaksız olan mantıksal düşünceden kurtarma ve kendisini özgürleştirme çabasıdır."*[42] Bu anlamda, gerçeküstücülere göre, akıl-mantık -nedensellik zinciri zihni sapkınlaştırmıştır; dolayısıyla, zihin, şimdi, ussallıktan arınacağı yolları bulmak zorundadır. Bu amaç ve onun uzantısı olan arayışlar, sonuçta gerçeküstücüleri içiçe geçmiş iki kavramla, *'gizemcilik'* ve *'düzendışılık'* ve *'delilik'* kavramlarıyla yüzyüze getirir: *"Aklın sınırlamalarıyla gizemciliğin duyarlı çağrısı arasında sıkışıp kalan gerçeküstücüler"*, *'varlıkla-hiçlik'* arasında yaşadıkları bir uçuştan sonra, deliliğe ellerini dokunarak yeni bir kavşağa, *'düzendışılık'* kavramına ulaşırlar.[43]

Yalnız, burada bir noktayı bir kez daha vurgulamak gerekir: Gerçeküstücülerin gizemciliği de, *'şiirsel-bilimsel'* yaklaşımlarının bir sonucu olarak, Davie'nin değişiyle bir *'maddesel gizemcilik'*tir.[44] Kuşkusuz, *'düzen-düzendışı'* kavramlarıyla, maddeci gizemcilik kavramları arasında, başka noktalara da sıçrayan, başka kavramları da kuşatan bir ilinti var ve bu kavramlar, aynı zamanda da *'akıl-ussallık'* ikilisiyle içiçe geçmektedir fakat *'gizem'* kavramı, burada bir yanılgıya yol açmamalıdır. Geçerken saptamaya çalıştığım üzere, gerçeküstücülükteki *'aşkın gerçeklik'* kavramı, kesin bir *'Tanrı'* kavramına gönderme yapmaz. Yapmadığı gibi, *'aşkın'* kavramların nasıl *'dünyevi'* olgularla içiçe geçmiş olduğunu da vurgular. Aynı anlama gelmek üzere, gerçeküstücü kült içinde yer alan gizem olgusu, düzen-düzendışılık tartışmasıyla da içiçedir: *"Gerçeküstücülerin tapındıkları tek tanrı kendi yarattıkları 'anlaşılmazlık' imgesidir. İnsanlık, yeryüzünde bir arada bulunan tüm olguları, 'düzen' (metinde çizili-hbk) ölçütlerine göre değerlendirmekte ve 'gizemli olan'ı da bu çerçevede tanımlamaktadır. Bu 'gizemlilik' tanımı doğal bir basitleştirmeyi (simplification) ve sadeleştirmeyi (cancellation) içerir. Bu nedenle, gerçeküstücülere göre, anlaşılmazlık,* 'düzendışı olmaktır' *(metinde çizili-hbk.)."*[45]

2- 1.Yeni'nin Bazı Kavramları ve Gerçeküstücülük

1. Yeni ya da *Garip* şiirinin başlangıcını oluşturan ve o şiiri Dadaizmle birlikte ele alıp değerlendirirken değindiğim bu *'düzendışılık'* olgusu, gerçekten de Orhan Veli ve arkadaşlarının her iki akımla da kurdukları bilinçsiz ama doğal ve ilginç bir yaklaşımdır. Bir çok yerde, bir çok kez saptanmış olduğu üzere, *Garip* şiirinin başlangıcında rol oynayan belki de en yaşamsal nokta, o şiirin, bugün, *'yalın'*, *'basit'* ve *'sade'* bir şiir olarak görülmesine ve tanımlanmasına karşın, o günlerde çarpıcılığını *'anlaşılmaz'* olmasından kaldırmasıydı. Çok etki uyandıran *Kitabe-i Seng-i Mezar* şiirine gelene dek yazılmış şiirlerde bu özellik çok açık, çok çarpıcı bir biçimde görülür. Oktay Rifat'la birlikte imzaladıkları, dolayısıyla da yapmak istedikleri şeyin *'örgütlü'* ve bilinçli bir arayışa yönelik olduğunu göstermesi nedeniyle ayrı bir önem taşıyan *Ağaç* şiiri, söylediklerimi somutlayacak önemli bir örnektir, sanırım:

Ağaca bir taş attım:
Düşmedi taşım.
Düşmedi taşım.
Taşımı ağaç yedi;
Taşımı isterim.
Taşımı isterim.[46]

Orhan Veli, daha sonra yazdığı şiirlerde de benzeri tutumunu sürdürür. Örneğin, *Garip*'in, 1945'de yapılan 2. baskısında bulunan *Gözlerim*, ya da *Kaside* şiiri, bütün yan anlamlarının ötesinde böyle bir çabayla yüklüdür:

Elinde Bursa çakısı,
Boynunda kırmızı yazma;
Değnek soyarsın akşamlara kadar,
Filya tarlasında.
Ben sana hayran,
Sen cama turman.[47]

Orhan Veli, bu tutumunu neredeyse hiç bırakmayacakmış gibi görünür. *Vazgeçemediğim* isimli kitabında, daha önce çok karşı çıktığı, çok eleştirdiği ve çok yerdiği *'şaireneliği'* anımsatan, hiç değilse çağrıştıran bir dizi şiirinin yanısıra, Eskiler Alıyorum da vardır:

Eskiler alıyorum
Alıp yıldız yapıyorum
Musiki ruhun gıdasıdır
Musikiye bayılıyorum
Şiir Yazıyorum
Şiir yazıp eskiler alıyorum
Eskiler verip Musikiler alıyorum
Bir de rakı şişesinde balık olsam.[48]

Üstelik, bu şiir, Orhan Veli'nin, gerçekten de, *Garip* 'Önsöz'ünde öne çıkardığı düşüncelerini artık eskisi kadar taşımadığını açıkca yazdığı, yayınladığı bir sırada, yeni görüşleriyle bütünleşmiş kitabında sunduğu bir şiirdir. Dolayısıyla, bu örnekler ve onların somutlaştırdığı, dışavurduğu *'anlaşılmazlık'* kavramı ve onun imgesi, Orhan Veli'nin şiirleri dolayında ele aldığım 1. Yeni Şiiri'nin, hiç değilse salt bu ozanın şiirsel söyleminin, gerçeküstücü eğilimlerinin bir bölümünü ya da belli bir yaklaşım biçimini yansıtması nedeniyle önemlidir. Bu gerçeküstü yönelim, doğrudan doğruya Orhan Veli ve arkadaşlarının, 1935-40 arasındaki tavırları düşünüldüğünde belki çok bilinçli değildi; fakat, sonunda, ortaya, *'ontolojik'* denebilecek bir oluşum çıkmıştır.

Gerçeküstücülüğün doğal *'paradigması'*, 1. Yeni şiirini de adeta *'kendiliğinden'* belirlemiş ve *'anlaşılmazlık'* gibi bir kavramı, bu şiirin başlangıç noktasına yerleştirmiştir. *'Anlaşılmazlık'* ve onunla içiçe geçmiş olan *'gizem'* ögeleri, ister istemez *'düzen'* tartışmalarına yeni bir çizgi çekmiştir. Aslında bu noktada da modernizme yönelik bir *'gizli'* ya da *'açık'* eleştiri söz konusudur. Modernizmin *'ussal düzen yaratma'* kaygısı ve onun bilimsel bilgiyle, mekanizasyonla içiçe geçmiş olması karşısında, örneğin Le Corbusier'nin çatıların bile kullanılmasını öngören *'düzenli-planlı kent'* tasarımları karşısında, gerçeküstücülerin belli bir tepki geliştirmesi ister istemez kavramlar arasındaki etkileşimi, içiçe geçmeyi doğurmuştur. Nitekim,

> "ozanın düzensizliğe tapınmasını getiren gizemsellik kavramı yalnızca somut yapılara ve özelliklere sahip imgeler ve nesneler yaratmak, böylece insan zihninde, başka hiç bir öte dünya izlenimi uyandırmadan, sonsuz ve 'ebedi' olana bir gönderme yapmak amacını taşır..."[49]

Tam da bu noktada kimi gerçeküstücülere göre, işin içine yeni bir kavram, *'harikulade'* kavramı girer.

Gerçekten de, sonsuz ve ebedi olandan söz edilen bir yerde, düzensizliğin tartışıldığı bir yerde, düzensizliğin belki bir başka yansıması olan bu kavramı irdelememek olanaksızdır. Nitekim, kimi gerçeküstücülere göre, *"yıkılması, yok edilmesi gereken gerçeklik (reality), çelişkinin olmamasından kaynaklanan bir olgudur..."*[50] Öyleyse, Aragon'a göre, *"harikulade, gerçeğin içinde açığa çıkan çelişkidir."*[51] Bu 'harikulade'ye, *"dilde yaşanan çelişkiler ya da zihnin akıl ötesi nitelikleriyle algılanan doğal düzensizliklerin ifade edilmesiyle, dışa vurulmasıyla ulaşılır..."*[52] Gerçeküstücülüğün, bütün bu tartışmaları özetleyen temel kavramı, temel nitemi olan, *'saçma'* (absurd) da işin içine bu aşamada karışır.

Breton'a göre, böyle bir çerçeve içinde tanımlanmış olan *'harikulade'*nin kökleri, *'saçma'*dadır.[53] Bu anlama gelen bir *'harikulade'* tanımı, elbette daha önceki dönemlerin geliştirdiği tanımları aşacaktır ve onlardan farklı bir noktada berraklaşacaktır. Anlatmak istediğim şöyle de dile getirilebilir sanırım: Modernizmin temel savlarını ve kavramlarını kullanmasına karşılık o kavramları, nasıl içerik olarak farklı epistemlerle bütünlüyorsa, gerçeküstücülük, aynı şekilde, *'harikulade'* kavramını da romantizm gibi, daha önceki anlayıştan kaldırarak benimsememiş, fakat, onu da bir tür *'karşı- kavram'* olarak geliştirmiştir:

> Gerçeküstücülük, bilinmeyen bir gücün oluşturduğu, tanımlanamayan şeyler karşısında kullanılan *'harikulade'* (metinde çizili-hbk) kavramına, hatta, onu yaratan etkenler arasında olduğu kabul edilen *'ilham'* kavramına da karşı çıkarak var olmuştur.[54]

Öyleyse, harikulade ilhamla, bilinmeyenle elde edilen, sağlanan şey değildir; Aragon'un tanımladığı nendir ve Aragon'un bu tanımı oldukça tartışılmıştır. Nedeni de, gerçeküstücü yaklaşımın düşünsel boyutunda da, biçimsel boyutunda da önemli yer tutan *'saçma'* kavramının *'mutlak'* kavramıyla kurduğu ilişkidir.

Başlangıçta, gerçeküstücülüğün neo-platonist eğilimler taşıdığını söylemiştim. Platonizmin ülküselliği, gerçeküstücülüğü daha işin başında, *'mutlak'*a dayanan bir noktaya yerleştirir. Neoplatonizmde, *'mutlak'*, *"yalnızca, insanoğlunun, kusursuzluğa ulaşmış deneyimlerinin ölümden sonra da öznel sürdürümü diye alımlanmayıp, başlıbaşına ve ayrıksı bir varoluş diye görüldüğünden"*, sorun, sanatçının bunu nasıl yansıtacağıdır.[55] Gerçeküstücülerin bu soruya ya-

nıtı da *"saçma aracılığıyla"* olmaktadır. Çünkü, sonlu dünya ile sonsuz dünya arasındaki farkı oluşturan karşıtların bir araya, üstüste gelmesi, *'saçma'* diye nitelendirilmektedir. Fakat, *'rastlantı'* kavramı ve onun gücü bir yandan nesneler arasındaki çelişkiyi açıklar ve dolayısıyla *'giderirken'*, bir yandan da *'saçma'*nın ne olduğunu belirtmektedir. Böylelikle *'saçma'* da bir süre sonra *'açıklanabilen'*, *'tanımlanabilen'* bir gerçekliğe dönüşmektedir. Öyleyse, *'saçma'*, mutlak olanı aşmalı, *'rastlantısal'* olanı bile ötelemelidir. *'Harikulade'* olan da, bu durumda, rastlantısalın dışında ama ancak onunla bütünleşerek gerçekleşebilen bir olgudur. Bu noktayı biraz daha derinleştirmekte ve tartışmakta yarar var.

Güzel olan eğer *'harikulade'* olansa ve onu yaratmanın yolu *'karmaşa'*dan, *'düzendışılık'*tan geçiyorsa ya da bir şey ancak karmaşayla bütünlendiğinde ve *'düzendışılığa'* ulaştığında *'harikulade'* oluyorsa, o takdirde Ades'in değimiyle söylersek, gerçeküstücülük, daha başlangıçtan itibaren *'yazın-ötesi'*[56] bir yazınsallık geliştirmektedir. Gerçeküstücülüğün, yazınsal değerlere ve uzunca bir dönem yazını belirlemiş olan biçimsel ögelere temelden karşı çıkması, böylece, iki nedene bağlanabilir: Kurulu düzene gösterilen tepki, *'harikulade'*nin buradan hareketle oluşturulması ve nihayet yazının içereceği *'harikulade'*nin ancak verili değerleri aşmakla olanak kazanabilmesi... Orhan Veli'nin Garip önsözünde *"vezne, kafiyeye, şaireneye"* karşı çıkmasının nasıl bir tepkimeden kaynaklandığı böylece anlaşılabiliyor.

Buna karşılık, gerçeküstücülüğün, romantizmle hiç bir bağının bulunmadığını ifade etmek de söz konusu değil. Yalnız, ele alınan hemen her kavramda olduğu gibi, romantizm gerçeğinde de, gene, bir hesaplaşmanın, diyalektik bir çelişkinin bulunduğunu söylemek gerekir. Nitekim, bizzat Breton'un kendisi, ilhamı, *"romantisizmin maymunların dolanıp, tutunma yeteneği olan kuyruklarına"* benzetmiş, gerçeküstücülüğün amacını da *"ilhamdan kurtulmak"*[57] diye saptamıştır. Gene de, gerçeküstücülüğün, belli bir aşkınlık yaratma çabası içinde romantizme açık bir kapı bıraktığı birden çok yerde gösterilmiş ve saptanmıştır. Kaldı ki, *'harikulade'*yi belli ölçülerde bir çıkış noktası olarak alan ve onu kavramsallaştıran bir yaklaşımın böylesi bir özelliğe hiç sahip olmadığını söylemek oldukça güçtür. Nitekim, Orhan Veli'nin ilk dönem ve gerçeküstücü yönsemelere daha açık duran şiirlerinde bu tavır da kendisini alttan alta sezdirir. *'Sert'* denebilecek ve *'yüklü'* (loaded) şiirleri bir yana bırakılırsa, geliştirmeye çalıştığı yeni

'söylem' içinde Orhan Veli, zaman zaman şaşırtıcı ölçülerde *'ozansı'* (şairane) şiir yazan, elini romantizme dokunduran bir kimlik gösterir.

Daha, *Garip* isimli kitabının 2. baskısının başına aldığı o çok iyi bilinen

> Gemliğe doğru
> Denizi göreceksin;
> Sakın şaşırma[58]

dizelerinde bile, böylesi bir tavır vardır ve bu dizeler, onun *'Garip'* şiiriyle yapmak istediklerinin tümünü kapsayan bir söylemi ve tavrı içerir. Bu dizelerle Orhan Veli, bir yandan *'bilinen ve verili'* ozansılığa karşı çıkar bir yandan daha önceden tanımlamış *'harikulade'* kavramını aşıp, dolayısıyla da *'güzel'*i *'düzen-dışı'* bir yapının içinde ararken belli bir coşumculuk çizgisi çeker... Gemlik'e doğru, deniz *'nasıl olsa'* görülecektir ve bu bilinen bir şeydir. Orhan Veli, bu *'gerçeği'* şiirleştirmekle, şiirsel gerçekliğin bir *'öte'* boyutunun olmadığını vurgular gibidir. Somut bir gerçeği şiirinin çıkış noktası olarak almakla, şiirselliğin *'ilham'* gibi aşkın niteliklere sahip olmadığını, adeta bir bilinç işi olduğunu göstermeye çalışmaktadır.

Burada ilginç olan iki nokta vardır: İlki, Orhan Veli'nin bu şiiri, Garip'in, yeni baskısına koymuş olmasıdır.

O kitabı yayınladığında, ozan, ilk basımının önsöz'ündeki görüşlerini önemli ölçüde değiştirmişti. Ne var ki, görüşlerinin bir bölümünü aşmış olmasına karşılık, yeni ulaştığı noktada şiirin biraz da *'hüner işi'* olduğunu kabul ettiğini vurguluyor daha fazla bir şey söylemiyordu. Bu nedenle, *'ozansılık'* konusunda o aşamadaki görüşlerini tam olarak bilmiyoruz.

Dolayısıyla, O'nun bu şiirini ve tavrını ilk anlayışının, yani gerçeküstücülüğe daha yakın duran yaklaşımının bir uzantısı olarak değerlendirmek doğru olacaktır. O noktada da işin içine Orhan Veli şiirinin, Garip- 1. Yeni Şiiri'nin iç çelişkileri ve kısıtlamaları girmektedir.

Şiir, belli bir ağırlığı varolan değerler dizgesinin aşılmasına verirken, belli bir ağırlığı da yoğun bir duyarlılığa vermektedir. Belki gizli, belki açık bir coşumculuktan izler sunmaktadır. *Harbe Giden*'de, *Böcekler*'de, *Davet*'de, *Ne Kadar Güzel*'de, *Anlatamıyorum*'da bu tavır egemendir.

Böylece, şiir kendisini kuşatan ağırlıklardan kurtulmaya çalışırken, kendi ağırlığının altında ezilmeye başlamıştır. Nitekim, Nurullah Ataç'ın, gerçek bir *'modernist'* olan bu eleştirmenin 1. Yeni Şiiri'ni onca benimsemesinin nedeni budur. Şiir, duyarlılıklardan, verili dizgelerden arınacak, duyarlılığını, pırıltısını kendi içinden alan bir fosfor gibi kendisinden alacaktır.

III

1- Ataç ve Garip'in Çelişkili Alımlanması

Nurullah Ataç'ın modernist bir eleştirmen olarak 1. Yeni'yi olumlamasını sağlayan nedenlerle, Orhan Veli ve arkadaşlarının 1. Yeni şiirini oluşturmalarını olanaklı kılan, hatta gerektiren nedenler arasında bir çelişkinin bulunduğu görülüyor.

Ataç, bir *'Aydınlanmacı'*, bir *'usçu'*, bir kuşkucu (septik) olarak bilinir. Kısacası modernizmi belirleyen temel özdeklerle tam bir örtüşme ve bütünleşme yaşadığından 1. Yeni şiirini de, bu açıdan bakarak tartışmıştır. O'na göre, şiirin *'şairane'*den kurtulması, şiirin payandalarını atması, dayanak noktalarını, tutamaklarını bırakması *'olması gereken'* şeydir. Ataç'a göre şiir, modernist bir yaklaşımın sonucu olarak, duygularla, onların yarattığı koşullanmaların etkisiyle değerlendirilmeyecek, duygularla değil akılla algılanacaktır.

Şiir, *'anımır'* ve *'saflaşırken'*, aynı zamanda da akla yaklaşacaktır.

Bu anlayışın, 1. Yeni'ye başlangıç döneminde egemen olan gerçeküstü yaklaşımla uzaktan yakından bir ilgisi yoktur. Tersine, onunla çelişen bir uslamlamadır. Hatta, bu tavrın *Garip* şiirini oluşturan temel etmenleri hiç anlamamış olduğunu söylemek bile mümkündür.

Bu çelişkinin biraz daha açıklanması modernizmin iç meselelerine dönmekle mümkündür. Çünkü, gerçeküstücülük ve onun bir serpintisi olarak alındığı zaman 1. Yeni Şiiri, modernizme, dolayısıyla da usçuluğa karşı çıkarken, Ataç'ın o şiiri usçuluk bağlamında değerlendirmesi ilginç bir çelişkidir. Bununla birlikte, usçuluk bağlamında ele alır ve olumlarken de, Ataç'ın 1. Yeni Şiiri'nin *'duyarlılığını'* birden çok yerde vurguladığını söylemek gerekir. Aslında, Ataç gibi, Divan Şiiri'ni son derecede seven ve

onunla derin bağlar kurmuş olan bir eleştirmenin herhangi bir şiirde bir *'öte gerçeklik'* anlamına gelebilecek duyarlılıklar aramaması olanaksızdır.

Bu yaklaşım, bir *'öznel'* değerlendirme olarak görülmemelidir. Çünkü, Abdülbaki Gölpınarlı'nın, *Divan Edebiyat Beyanındadır* isimli yapıtıyla ilgili olarak yazdığı yazıda, Ataç, bu şiirden aldığı *'hazzı'* somut, nesnel kavramlarla açıklamaz. Hatta, o şiiri temellendirmeye çalışırken getirdiği kanıtlar son derecede 'naif'tir ve değim yerindeyse, *'aşkın'* gerçekliklere göndermeler içerir. Divan şiirinde *"insan vardır-yoktur"* tartışmasına girmesi ve Baki'nin bir dizesinden neden zevk aldığını açıklarken geliştirdiği söylem bu açıdan ilginçtir.[59] Nitekim, Ataç, aynı sorunu 1. Yeni şiirinde de sürekli olarak yaşamıştır. Bu şiirin *'kişioğlu sevgisi'*ni dile getirdiğini, *'yaşama sevincini'* öne çıkardığını söyler durur. O şiirleri sevmesinin nedeni budur. İçinde yaşadığı gerçekliği algılamasını, belki de farklı bir boyutta kavramasını sağladığı için beğenir o şiirleri. Dolayısıyla, 1. Yeni şiiri, Ataç'ın gözünde yalınlaşmış, arınmış, fakat 'zımnen' gelenekselci şiirin tüm ögelerini, duyarlılıklarını bünyesinde tersinden giderek barındıran bir şiir olmuştur.

İşin ilginç yanı, *'yalınlık'* kavramı ve *'yaşama sevinci'* türünden yaklaşımlar ve yorumlar gerek bu şiir için gerek yapılan değerlendirmelerde gerekse onu üreten ozanların gözünde önemli birer kavram olarak kalmışlardır.

Nitekim, 1. Yeni şiiri, gerçeküstücü eğilimleriyle, modernist şiire *'ekleketik'* bir biçimde yönelir ve hatta ona karşı bir yaklaşım geliştirirken, bir başka açıdan da gelenekle bütünleşmesi hem bu şiirin daha öteye gitmesini engellemiş hem de ozanların tavırlarını uç noktalara götürmelerine ket vurmuştur. 1. Yeni ozanları, çıkış noktasında kimi bağlar kursalar da kavramadıkları ve kuşatmadıkları için gerçeküstücü akımın dolayısıyla da modernizmin yaşadığı öteki gelişmeleri ancak doğalcı (naturalist) bir tavırla ele almışlar, bu nedenle de o yönelimin evrensel planda ulaştığı sonul noktalara gidememişlerdir. Bu tıkanmanın başını da 'karşı düzen' oluşturma çabasındaki yetersizlik çeker. Ne Orhan Veli ve arkadaşlarının ve ne de 1. Yeni'ye dahil edilen öteki ozanların herhangi birisinin adı koyulmuş ve yeterli bir berraklıkla saptanmış 'yeni bir düzen' yaratma kaygısı ve girişimi olmuştur.

2- 1.Yeni, 'Düzen' ve 'Aşk'

Oysa, Gershman'ın yaptığı özete dönersek, gerçeküstücülük, *"yeni imgesel söylenceler oluşturmaya çalışmış, bu söylencelerin toplumsallaştığı noktalarda da dünyayı ve toplumu köktenci (radikal) Marxist yorumlarla ele almıştır..."*[60] Burada asıl can alıcı noktayı, Gershman, biraz ileride vurgular ve gerçeküstücülerin bu eğilimlerinde politik bir ağırlığın o kadar da fazla olmadığını söyler. Çünkü, gerçeküstücülerin proleteryayla olan ilişkileri daha başlangıçta kısıtlı ve sınırlıdır. Dolayısıyla yapmaya çalıştıkları tümüyle *"entellektüel kaygılardan kaynaklanmaktadır ve burjuvazinin yerleşik değerlerinin eleştirilmesidir."*[61] Her şeye karşın gerçeküstücüler Marxizmle içtenlikle ve önemli sayılabilecek bir ilişki çerçevesinde ilgilenmişlerdir. Kendilerini proletaryayı, *"burjuvaları cehenneme gönderecek ve (gerçeküstücüleri) onlardan kurtaracak tek güç"* olarak tanımlamaktan çekinmemişlerdir. Öte yandan gerçeküstücülerin önde gelen isimlerinin Sovyetler Birliği'nde 1930'larda başlayan Stalinist dönemde Marxizme ve onun sovyetik uygulamalarına karşı yeni(den) bir ilgi duydukları da bilinmektedir. Stalin-Troçki çatışması ve kamplaşması içinde Breton'un Troçki'ye yakın durduğu, hatta birlikte çalıştığı ve düşünce ürettiği ortadadır. *1938 Bildirisi*'ni Breton Troçki'yle birlikte hazırlamıştır. Çalışma, Breton'un ve Diego Rivera'nın adıyla yayınlanmıştır. Rivera'nın adının koyulmasını bizzat Troçki istemiştir. Yapılan bir çok yorumda da gerçeküstücülüğün sona ermesinde Stalin-Troçki çatışmasını Stalin'in kazanmasının büyük etkisi olduğu vurgulanmıştır.[62] Kısacası, gerçeküstücüler, Marxizmi toplumsal düzenin değerlendirilmesinde ve aşılmasında bir etkinlik olarak görürlerken, Türkiye'de gerçeküstücüler böyle bir yaklaşımı uzaktan-yakından benimsememişlerdir. Hatta bu gelişmelerden ne ölçüde haberdar oldukları başlı başına bir sorundur.

1. Yeni şiirinin bir modernist şiir olarak gerçeküstücü şiirle tam bir beraberlik sağlayamadığını ve onu yeterince üretemediğini gösteren bir diğer öge de *'delice/çılgın aşk' (amour fou)* kavramıdır. Aslına bakılırsa, gerçeküstücülükle aşk kavramı arasında yoğun bir ilişki vardır ve bu başlı başına bir inceleme konusu olacak kertede karmaşık bir ilişkidir.[63] Fakat, her şey bir yana, *'aşk'* kavramı, gerçeküstücü yazında gerçekten de çok önemli bir yer tutar. Bu kavram, zaman zaman gerçeküstücü yazının tüm

biçimsel özelliklerini geliştirmesine olanak veren bir öge olarak değerlendirilirken, zaman zaman da onu romantisizmle içiçe geçirecek boyutlarda yoğunluk kazanır. Aşk da, tıpkı Marxizm gibi, burjuvazinin yerleşik değerlerine karşı çıkılırken kullanılan bir olgudur. Bu nedenle, gerçeküstücülük aşk kavramını, kimi yerde bir yüceltme *(sublimation)* ile ele alır, kimi yerde bir kaçış yolu olarak görür, kimi yerde de onu gerçeküstücü ozanların yaşamla ödeştikleri bir gerçekliğe dönüştürür. Bu aşkın, neo-platonik bir yaklaşımdan tümüyle uzak olduğu, dünyaya yönelik ülküselleştirmelerden tümüyle kopuk olduğu daha ilk bakışta göze çarpar. Sevilen kişi *'ten ve tırnak'*tır; kanlı-canlı birisidir. Ama, bu aşk, Stendhalyen anlamda bir tutkusal aşk *(amour passion)* da değildir. Kristalleşmiş bir tutkunun çok ötesinde, bir *'gerçektir'* Bu nedenle, gerçeküstücülük-aşk ilişkisini tanımlar ve çözümlerken bir çok incelemeci onun bu *'toplumsal'* yanına değinmiştir:

> "Grubun eğilimlerini belirleyen bağlam içinde ele alınırsa, 'yüceltilmiş aşk' kavramını, daha başlangıçta, bireye, kendisine ait iç dünyayı gitgide daha sıradanlaşan bir topluma karşı koruması için bir silah, bu arada da topluma, kendisini yenilemesi ve özgürleştirmesi için kullanabileceği bir olanak olarak sunulduğu görülür..."[64]

Dolayısıyla, bu aşk, Breton'un yaptığı tanıma bakılırsa bu *'çılgın aşk' (amour fou),* gündelik sıradanlığı aşan bir gerçekliktir ve bu özelliğiyle de, bireye, yaşama anlam katan bir mutluluğun geleneksel aile, iş ve toplum ilişkilerinin ötesinde bir yerde bulunduğunu duyumsatarak onu özgürleştiren bir olgudur.[65] Bu nedenle, gerçeküstücü sanatçıların bireysel yaşamlarında öne çıkan yoğun bir aşk dünyası söz konusudur. Bu aşk sanatçılar arasında da yaşanır: Eluard-Nusch tutkusu,[66] Breton'un hayatına giren dört kadın için dört kitap yazmış olması bunların en iyi bilinenleri arasındadır ama, genç yaşta yaşamına son veren Vache'nin[67] yaşadığı bir ilişki de aşkın gerçeküstücüler tarafından nasıl alımlandığını ve yorumlandığını gösteren çarpıcı bir örnektir.

Bu açılardan bakınca gerçeküstücülüğün verili ve kurulu düzenin temel ilkelerine karşı çıkarak kendisini gerçekleştirdiğini görmek ve anlamak mümkündür. Belki aynı amacı gerçeklemeye çalışan bir dizi etkinlik, Türkiye'de 1940'lı yıllarda yaşanan 1.

Yeni hareketinin içindeki sanatçılar tarafından da temellendirilmek istenmemiş değildir. Daha önce de değinmiş olduğum üzere, *'bobstil'* kavramı, belli sanatçıların gündelik giyim-kuşamlarına yönelik bir yorum olarak geliştirilmiştir. Bununla birlikte o *'bobstillik'* yaklaşımı daha çok o dönemdeki sanatçıların *'yaşlarından'*, yaşlarının oldukça genç olmasından kaynaklanmıştır. O hareketlerin denetimli, amaçlı bir eylemin bir parçası olduğunu söylemek imkansızdır. Kaldı ki, 1. Yeni'cilerin gündelik edimleri içinde, gerçeküstücülerin geliştirdikleri *'çılgın aşık'* tanımına uyacak bir davranış biçiminin yer almadığı da görülüyor.* Bu anlamda 1. Yeni'ciler gerçeküstücülerin kuramsal yaklaşımlarından çok Dadacıların tepkisel ve kılgısal yaklaşımlarından etkilenerek ve esinlenerek belli tavırlar geliştirmişlerdir denilebilir. Örneğin gene gerçeküstücülerin *'çılgın aşık'* tipiyle bütünleştirdikleri *'çocuk-kadın (sevgili)'* kavramı da 1. Yeni şiirindeki *'tematikler'* arasında yoktur.

Gene de 1. Yeni'cilerin temel adımlarını izleyerek, gerçeküstücülere nereden ve nasıl yaklaştıklarına bakarak bir tür karşımodern olarak tanımlamamızı mümkün hale getiren bir eğilim yok değildir. Bu eğilim, bir tür *'kendiliğindenlik'* içinde gelişse de böyledir. Üstelik bu *'kendiliğindenlik'* kavramı, gerçeküstücülerle 1. Yeni'cileri karşılaştırınca adeta matematik bir gerçeklik de kazanmaktadır.

Nasıl fizik bilimlerde standart koşullar altında verili bir değer her yerde aynı sonuca ulaşırsa, burada da benzeri bir durum söz konusudur. Belli adımlar beraberinde belli sonuçları getirmektedir. 1. Yeni'cilerin biraz gerçeküstücülerden esinlenerek, biraz kendi yapmak istediklerini gerçekleştirmek için attıkları adımlar, öyle bir niyetleri olmasa da, yeterli birikimleri ve donanımları bulunmasa da onları, beklediklerinin, tasarladıklarının ötesinde gerçeküstücülere yaklaştırmaktadır. Bu özellik kendisini 1. Yeni şiirinde de etkili olmuş *'otomatik yazım'* (ecriture otomatique) ve *'oyun'* (play) kavramlarında da göstermiştir.

---

* Belki O. Veli'nin yaşadığı, zaman içinde efsaneleşerek anlatılan aşkları, belki, bir şiirinde Melih Cevdet'le aynı kızı sevdiklerini yazması, belki N. Ataç-O. Veli küsüşmesine, söylendiği kadarıyla, bir kadın ilişkisinin yol açması bu çerçevede görülebilir ama tümü bu kadardır.

3- 'Oyun' ve Garip

Aslında gerçeküstücü edebiyatın neredeyse belkemiğini oluşturan bu otomatik yazım kavramının 1. Yeni şiirinde çok belirgin olduğunu dile getiremeyiz ama, özellikle *'oyun'* kavramının 1. Yeni şiirinde belli bir rol oynadığını söyleyebiliriz.[68]

Nedir gerçeküstücü şiirdeki *'oyun'* kavramının işlevi ve etkinliği? Son derecede kapsamlı olan bu tartışmayı burada tüm boyutlarıyla açmak olanağı elbette yok ama, genel çizgilerine değinmek gerekirse, gerçeküstücülerin *'kullandığı'* bu kavramın Huizinga'nın geliştirdiği *'model'*le ve gene O'nun yaptığı açıklamalarla örtüştüğü söylenebilir.

Homo Ludens isimli kitabında yazdığına göre, oyun, yaşayan canlının bir işlevidir. Ne var ki, bu işlevin mantıksal, biyolojik ya da estetik açılardan bir kesinlik içinde tanımlanması olanaksızdır.[69] Bu açıklamasından sonra, Huizinga, oyun kavramının yaşamda kapsadığı yeri ve önemi açıklamaya girişir ve çok önemli olan şu saptamayı yapar: Kurallar, katılanlar değişik kimseler olsa da oyuna katılanlar tarafından tartışmasız bir biçimde kabul edilir. Oyun, toplumsal öbeklenmeleri (social gruopings) oluşturur ve daha da önemlisi her öbeğin bir başka öbekten ayrılmasına olanak sağlar.

Bir çok araştırmacıya göre, Breton ve arkadaşları bu profile oldukça uyuyorlardı. Bir yandan geliştirdikleri yaklaşımlarla ilginç bir toplumsal öbeklenme yaratıyorlar, öte yandan da kendilerini öteki toplumsal öbeklerden kesin çizgilerle ayırabiliyorlardı.[70] Diğer bir çok araştırmacıya göre de oyun, başkaldırının *'sanatsal'* bir yolu ve aynı zamanda da bir *'estetin'* katı maskesiydi. Oyun, bir özgürleşme yolu, gerçek dünyanın belki yansıtıldığı ama kesinlikle bünyesine işleyemediği bir gerçeklikti.[71] Bu nedenlerle olsa gerektir, gerçeküstücüler oyun kavramını hem sanatsal üretimlerinde son derecede önemsemiş, etkinliklerini bir tür oyun olarak sunmuşlardır, hem de kendi yaşamlarını (tıpkı daha önce *'çılgın aşk'* kavramında olduğu gibi) oyunla özdeşleştirmişlerdir.

Oyun, hangi türden olursa olsun gerçeküstücülerin gerçek yaşamlarında belli nedenlerden ötürü son derecede önemli bir yer tutmuştur. Çünkü, bu yoldan geçerek, *'günlük ve sıradan'* yaşamın içinde hiç bir anlama gelmeyen bir etkinliğin peşine takılarak, kitleleri de onun peşinden sürükleyerek, dünyadan ve onun verili düzeninden uzaklaşacaklarını, bunun da ötesinde,

toplumsal bir kopma noktası elde edeceklerini düşünmüşlerdir. Gerçeküstücülerin çoğu kez bilinçaltı kavramlarını da kullanarak kendilerini çocuklukla özdeşleştirmeleri, onun dokunulmamış, berrak dünyasına özenmeleri de bu yüzdendir. Gene bir çok araştırmacı, gerçeküstücülerin çok önemsedikleri otomatik yazım kavramını da onların bu eğilimlerine bağlamıştır. Otomatik yazımın dokunulmamışlığı, bir tür saflık göstermekte, bu da içinde yaşanılan toplumun kirlerinden arınmak, hiç değilse uzak kalmak anlamına gelmektedir.[72]

Bu eğilimlerin kendilerini 1. Yeni şiirinde olanca ağırlıklarıyla gösterdiğini ayrıca belirtmeye gerek bile olmadığı kanısındayım.

1. Yeni şiirinin daha ilk ürünlerinde bile çocukça bir söyleyiş, naif bir yapı ve eğilim, nihayet oyunla içiçe geçmiş, düşsellikle örtüşmüş, gerçeğin nerede bitip düşselin nerede başladığını yeterli bir aydınlıkla göstermeyen bir yaklaşım vardır. Çoğu şiir neredeyse bir çocuğun elinden çıkmış gibidir ve bu da ikili (dual) bir yapı gösterir. Hem şiir sanki bir çocuk tarafından yazılmıştır hem de bir çocuğun duyarlılığını yansıtmaktadır:

> Kargalar, sakın anneme söylemeyin!
> Bugün toplar atılırken evden kaçıp
> Harbiye Nezaretine gideceğim
> Söylemezseniz size macun alırım,
> Simit alırım, horoz şekeri alırım;
> Sizi kayık salıncağıma bindiririm kargalar,
> Bütün zıpzıplarımı size veririm.
> Kargalar ne olur anneme söylemeyin.[73]

Ağaç böyledir, *Kuş ve Bulut* böyledir, hatta *Rüya* bile biraz böyledir: Tümünde çocukluk *'naifliğiyle'*, oyun kavramının içiçe geçmişliği vardır.

Oyun, Orhan Veli şiirinde de gerçeküstücülerde olduğu üzere iki anlama gelir. Bir yandan Orhan Veli yazdığı şiir aracılığıyla toplumla *'oynuyormuş'* izlenimini uyandırır, oyun kavramını şiirinde bu bağlam içinde anımsatır, duyumsatır bir yandan da, şiirini bir oyun olarak kurar. Burada, daha önce tartıştığımız bir kavrama göndermeyle söyleyecek olursak, oyun kavramının geliştirilmesinde, üretilen yapıtın oyun gerçeğiyle içiçe geçmesinde ve o izlenimi uyandırmasında yararlanılan gerçeklerden birisi *'rastlantı'* kavramıdır.

Rastlantı, gerçeküstücü yazında otomatik yazımla birlikte gelişmiştir. Ona bunca önemin yüklenmesinin en önemli nedeni *'mutlak'* olgsunun karşısına dikilebilme gücünü gösteren neredeyse tek kavram olmasıdır. İşin ilginç yanı bu ilişkinin gerçeküstücülerden önce Mallarmé tarafından yakalanmasıdır[74] ve bu yaklaşım kendisini Orhan Veli şiirinde de gösterir.

Orhan Veli şiiri bir yandan *'otomatik yazımı'* anımsatacak, çağrışımcı eğilimler içinde rastlantıya yer verir, bir yandan da yazılan şiirin *'tematiğinin'* neredeyse bir rastlantıyla doğmuş olduğu izlenimini uyandırmaya çalışır. Bunu doğal karşılamak gerekir. Çünkü, Orhan Veli, daha Garip önsözünde şiirin kurallardan arındırılmasına değinmekteydi. Öyleyse, kuralın dışına çıkan ve bu arada da yeni bir kurala tutsak düşmeyen şiir rastlantının, özgür yazımın içinde gelişmelidir. Şiir önceden düşünüldüğü, tasarlandığı izlenimini uyandırmamalıdır. Bu nedenle olacak, Orhan Veli, *Garip*'e aldığı *Sol Elim* isimli şiirde böyle bir eğilim içindedir. Gene, biraz daha farklı olmasına karşın *Gözlerim* böyle bir modeli benimsemektedir. Ayrıca *Güzel* ve *Kızılcık* da böyle bir tavrı geliştirmektedir. Bunlar Orhan Veli'nin *Garip*'e aldığı şiirlerdir. Almadıkları arasında bu türe girebilecek çalışmaları ise sayılamayacak kadar çoktur. *Ağaç, Asfalt Üzerine Şiirler, Seyahat* vb şiirler düşünüldüğünde ve özellikle de *Oktay'a Mektuplar* anımsandığında göze çarpan şey şudur: Bu şiirlerin *'böyle'* oluşturulmalarının nedeni, Orhan Veli'nin biraz kuramsal bir tabana oturtarak da yapmaya çalışığı şeye, yani şiiri *'lafız ve mana oyunlarından'* arındırma çabasına bağlanabilir. Ne var ki, o anlama gelebilecek bir eğilimi içermekle birlikte, *'rastlantı'* ve *'oyun'* kavramları çerçevesi içinde ele alınmaları daha doğrudur

IV

1- Gelenek ve Garip'in 'Eksik' Modernizmi

Bütün bu açıklamalardan sonra ve 1. Yeni şiirini bir *'sonuç'*a bağlamadan önce Türk şiirinin bir temel ögesini tartışmak gerekiyor. Bu nokta, 1. Yeni'nin neden ve hangi koşullar altında gelenekle içiçe geçtiğini ve modernist anlayışını neden bir düzeyin ötesine geçiremediğini saptayacaktır.

Türk şiiri, özü itibariyle *'mısra'*dan türemiş bir şiirdir. Bu, divan edebiyatından, hatta belki ondan da önce Asyatik bir geç-

mişten gelen önemli bir olgudur. Türk şiirinin Divan edebiyatından gerçek bir dil ve söylem çerçevesinde ilk ve en önemli kopuşu sayılabilecek Yahya Kemal çıkışının bile *'mısra haysiyetimdir'* mantığına yaslandığı düşünülürse bu geleneğin gücü daha iyi anlaşılabilir. Dizenin şiirde bir belirleyen olmasının iki yanı vardır. Bunların ilki dizenin şiirin bütününden kopuk olabilecek biçimde ve kendi içinde, öteki ögelerden bağımsız bir bütün sunabilmesidir. Bunu başarabilmiş dize, yalnızca kendisi olarak algılanacağı için şiirin öteki yanları, öge ve boyutları ihmal edilebilecektir. Bu, şiirin birbirini tamamlamayan bir bütünle parça arasında gelişen sürekli bir gerilimde asılı kalması demektir. İkincisi, dizeye dayalı şiir, onun tek başına varolabilmesi için zorunlu koşul olan *'anlatı'*ya *(narration)* dayanacaktır. Bir başka değişle, bütünün içinde kendisine özgü bir *'çıkma'* olarak kalabilmesi için, dizenin, başlıbaşına bir *'şey'* anlatması gerekecektir. Bu, eğer *'mutlak'* bir dizeye yüklenmiş bir işlev değilse, şiirin bütününden beklenmesi gereken bir sonuçtur: Şiir, bir öykü, bir mesel(e) anlatacak, bir tartışma açacak, kısacası, günlük bilincin ve okur öznenin algılayabileceği anlamlı bir bütünlük kuracaktır. Giderek, ya *'anlattığıyla'* tek başına bir dize, doğrudan bir şiir olarak algılanacak ve tanımlanacak ya da dizeyi, *'anlattığıyla'*, onun bütünlüğüyle kendi içinde eritecektir. Ortaya yalnızca anlatığıyla özdeşleşmiş bir şiir çıkacaktır. Bu, şiirin biçim ögelerinin dışlanması, onlardan koparılmasıdır.[75]

Burada, böylesi bir gelişmenin olası bir koşulu üstünde düşünmek gerekiyor. Sanırım, böyle bir açılımın gerçekleşebilmesi öncelikle şiirin içinde üretildiği modern öncesi bilme biçimiyle (epistemolojiyle) yakından ilgilidir. Onu belirleyen de İslam-doğu kültürünün çok temel bir özelliğidir. Grabar'ın ve daha sonraki bir çalışma olan Allen'in yapıtları incelendiği zaman İslam estetiğinin tam da böylesi bir parça-bütün ilişkisine dayandığı görülmektedir.[76] Bu ise, İslam'ın ve onunla tümleşik Doğu algılama biçiminin bir uzantısıdır. Tekil *'parçanın'*, aynen şiirde dizenin tuttuğu işlevde görüldüğü üzere, hem olup hem olmadığı, asıl olanın daima *'bütün'* diye gösterilen şey olduğu yani *'külliye'* mantığının bir uzantısıdır bu anlayış.[77] Geometrik motifin daima bir parçayı bütünde eriten bir sarmalla içiçe geçip örülmesi de bu açılımın bir göstergesidir.[78] Gene aynı şekilde anlamın, yani vurgulanan gerçekliğin merkeze alındığı *'kubbe'* kavramı bu mantığın bir başka boyutuna tekabül etmektedir.[79] Bu gelişmede, Tan-

pınar'ın sürekli olarak vurguladığı *'saray'* ve onunla içiçe geçmiş *'hükümdar'* ve onların simgelediği merkez kavramının da kuşkusuz ihmal edilemeyecek bir etkisi vardır.[80]

Bunlara eklenebilecek belki son bir husus, Doğu kültürünün imgeyle kurduğu ilişkidir. Bir özneye yönelik imge üretiminin, daha somut olarak koymak gerekirse *'porte'*nin, Doğu-İslam görsellik-bilinç ekseninde yerinin olmaması bu gelişmede son derecede önemli bir işlev kazanmaktadır. Portrenin simgelediği bağımsızlık, porte yapanın kendi beninin imgesini öteleme ve onu baktığı nesneden uzak bir gerçeklik olarak zihinselleştirme çabası, nesne(l)leştirme, Batı'da bağımsız özne çıkışlı bir zihniyetin gelişmesinde etkindir.[81] Oysa, evrenin belli bir verilmişlikle, *'aynen'* içkinleştirildiği Doğu sistemiğinde bireyin kendi dışındaki düzene teslim olması/edilmesi bu gelişmenin önünü tıkamıştır.[82]

Öznenin bağımsızlaşamaması dışında bu oluşumu etkileyen bir diğer husus da biçimin temsille ilgili boyutudur. Doğu görsel zihniyetinde biçim de kendi içinde bağımsız, kendisini bir başka gerçekliğin üstüne inşa eden, ona dönük bir düzlem değildir. Aynı şekilde, biçim aslında belli bir özün simgelenmesidir. Bu simgeleme çoğu kez bir *'mimesis'*le de örtüşmez. Daha doğrusu bir mimesis değildir içerilen. Çünkü, mimesisin temel kaynağı olan doğa, Doğu sanatında kendi gerçekliğiyle ve çıplaklığıyla yer almaz. İşlenen, içerilen doğa daha çok dönüştürülmüş ve ondan da öte aslında bir zihniyetin yansıması olan doğadır. Bir başka deyişle Doğu sanatında kendi gerçekliğiyle algılanan ve dışavurulan bir doğa değil de ancak doğayı içkinleştirmiş, onu önsel olarak tanımlayarak belli bir konuma yerleştirmiş, onu belli bir düzgünün *(code)* içinden gören, temsille simgeleştirilmiş bir doğa vardır.[83] Özellikle görselliğin ve daha da önemlisi şiirselin daima bir *'mazmun'*a dayanması bundandır. Kısacası, sanatsal üretimi gerçekleştiren *'episteme'*nin hiç bir aşamasında *'kendisi olan'* bir gerçeklik bulmak mümkün değildir. Gerçek, Doğu zihniyetinde daima kendisinden soyutlanmıştır.[84] Bütün bunların bir bileşkesi olarak da, şiiri üreten bilinç, parçanın bağımsızlaşmasını, biçimin kendisine özgü bir gerçeklik olarak öne çıkmasını, doğanın yansılanmasını ve belki hepsinden önemlisi de salt bir biçimselliğin doğaya dönük özgün bir katkı olduğunu, başlıbaşına bir gerçeklik düzlemi olduğunu algılayamamıştır, parçanın da kendi içinde bir bütün olmasını gözetmiştir.

Bu çerçeve içinde ortaya çıkanlar ve görülenler, modern öncesi dönemin kalıtıdır. Modern sanatsal üretim bu kalıtı devralmıştır. Bu değerlendirmenin çeşitli noktalarında değinildiği gibi modern öncesinden moderne geçen ilk Modernist yaklaşımlarda genel bir yenileme arayışı kendisini göstermişse de aslında sistemin özüne *'sadık'* kalmak gene bir ilke olarak benimsenmiştir.

1. Yeni'nin en önemli destekleyicisi Nurullah Ataç'ın çabasını bu çerçevede görmek gerekir. Şiirin kendisine ait, bağımsız bir alan kazanması, kendisine özgü bir imgeyle tümlenmesi, şiirsel alanın öteki gerçekliklerle ilişkili ama onlardan kopuk bir üstdille üretilmesi Modernizmin yeni bir evreye taşınmasına ciddi bir katkıda bulunmuştur. Ne var ki, bu şiirin modernleştirici girişiminde de imgenin verili, algılanabilir bir gerçeklikle bağının olduğu kesindir. Şiirin, *'sıradan adamın hayatını anlatmak'* diye sıkça dile getirilen bir işlevinin olduğunun düşünülmesi, aslında okur-özneyle şiirselin kendi gerçekliği arasındaki kopukluğu giderme, ikisini yeniden okurun bilincinde bağdaştırma çabasıdır. Aynı şekilde *'şiirin hayatı kuşatıyor'* olması da bu sonucu elde etmede kullanılmış bir diğer girişim olarak nitelendirilmelidir. Kısacası, 1. Yeni, şiirin, kendisine özgü düzlemini, ancak okur-özneden koparak, ona yabancılaşarak, onu kendisine yabancılaştırarak kurabileceğini düşünememiştir. Bu nedenle de 1. Yeni'nin Modernizmi bir ufuk hattı çekmiş fakat onun arkasını görmek istememiştir. Bu yanıyla da onu kısıtlı ve daha çok asıl Modernist kopmayı yaşayacak olan şiirin *'eczasını'* hazırlayan bir ön girişim olarak algılanmak gerekir.

Buradaki son husus şudur: Ataç'ın eğer Türk edebiyatında belli bir *'akılcılık'* çizgisini tuttuğu benimsenip bir genel kabul olduğu anımsansa, Ataç'ın söyleminde etik kavramının (o *'sağlıklı'* demektedir) ağırlığı göz önünde bulundurulsa bile bu kimliğin 1 Yeni'yi desteklemiş olması bir rastlantı değildir. Olmadığı gibi, geçiştirilmemelidir de; çünkü, bu çerçeve, az önce değinilen İslami bilinç, Doğu estetiği-doğa ilişkisinin kırılma iradesine tekabül etmektedir. Dizenin dışına çıkılmasını öngören bilinç Modernist öznenin oluşumunu da ilk kez önermektedir. Artık ön kabullere dayalı bir doğa-evren anlayışından gerçekliğin kendi varlıksallığı içinde kabülüne dönük bir anlayışa geçilmektedir. Şiirin *'kendinde sonlu'* bir *'nesne'* olmasını istemek, aslında öznenin kendinde sonlu olmasını istemektir. Ne var ki, 1. Yeni'nin gündeliğe dönük yüzü ve hatta tutkusu bu gelişmenin sonuna kadar götürülmesini engellemiştir.

1. Yeni şiirinin daha çok siyasal bir sorgulamanın içinden okunmak istemesi gene aynı nedene bağlanabilir. Dilin tam bir kopuşla karşı karşıya gelmemesi, şiirsel dilin gündelik dile göndergelerle kurulması ister istemez onun bir *'anma'* yaşamasına ket vurmuştur. Gündelik yaşamı kucaklamak istemesiyle de şiir, onun üzerine oturduğu siyasal-toplumsal düzeni benisemek ya da benimsememek sorununu şiirin dışında, onu üreten şairin tercihiyle çözmek zorunda kalmıştır. Bu durumda da şairin toplumsal konumu, siyasal tercihi etkinlik kazanmıştır.

Sonuç

Orhan Veli, gerçeküstücülerin şiirlerinde de görülen *'oyun oynama'* yaklaşımından yola çıkmış, aslında onu temellendirmeye çalışmış, bu da ikincil bir sonuç olarak şiirin belli kalıplardan, belli biçimsel özelliklerden arınmasını getirmiştir. Bir başka değişle, eğer oyun kavramına gerçeküstücüler tarafından yüklenen işlevi benimsersek, o işlevin yerleşik kuralları değiştirmek kaygısından kaynaklandığını düşünürsek, Orhan Veli'nin yerleşik düzenin dışına çıkma arayışının dolaylı ve ikincil bir etkinlik olarak geliştiğini görmek, saptamak olanağını da buluruz. Temel amaç yerleşik düzeni ötelemek olunca, bunun şiire *'münhasır'* olması kendiliğinden gelişen bir olgudur. Dolayısıyla, bunun araçları da, günlük olaylar içinde yaşanmış bir şeyin sıradan bir dille anlatılması ve rastlantısal bir söylemin geliştirilmesidir. Hiç bir şey önceden tasarlanmadığı için herhangi bir şeyin o anda *'şiirleştirilebileceğinin'* duyumsatılmasıdır. Bu da, daha sonra Nurullah Ataç'ın değişiyle *'her şeyin şiir olabilmesi'* diye yorumlanmıştır. Kısacası, Orhan Veli şiirinin kuralları yıkan bir şiir olması kuramdan kılgıya doğru değil, kılgıdan kurama giden bir çizgide gerçekleşmiştir. Bu nedenle Orhan Veli ve arkadaşlarının geliştirdikleri Garip ya da 1. Yeni şiirinin belli noktalarda gerçeküstücülerin oluşturdukları karşı modernist çizgiye yer yer, zaman zaman denk düşen eğilimler gösterdiğini vurgulamakta yarar olsa bile, bu şiirin kuramdan kılgıya değil de kılgıdan kurama giden yapısı nedeniyle o çizgiyi tam anlamıyla gerçeklediğini söylemek güçtür. Bu güçlüğün hangi koşullardan kaynaklandığını yeterli bir açıklıkla göstermek için Lautreamont, Rimbaud, Mallarmé'nin başlattığı ve gerçeküstücüler tarafından da kalınlaştırılan çizginin ana özelliklerini Balakyan'ın geliştirdiği *'model'* çerçevesinde ele almak sanırım yeterlidir.

Balakyan, yaptığı irdelemede bu çizginin üç temel dayanak noktası üzerine yükseldiğini ve gerek işlevini, gerekse varoluşunu bu üç dayanak noktasına yaslanarak gerçeklediğini vurguluyor:

a) Doğal olguları yok saymaya yönelik bir eğilim, yanısıra, doğal olguların sanatsal üretimde yansılanmasını (taklid edilmesini) yadsıyan bir yaklaşım. Bu tavrı geliştiren sanatçılar, belirtilen amacı, doğal olguları zaman, uzam ve devinim kavramlarından koparark temellendirmeye çalışmışlardır.

b) İnsan mutsuzluğunu öne çıkartıp, toplumsal olmayan *(anti-social)* ilişkileri yüceltmek ve insansal duygulardan uzaklaşma yoluyla sanatın insansızlaştırılmasına *(dehumanisation)* yönelik bir eğilim. Belirli ruhsal süreçlerin *(mental processes)*, örneğin belleğin, ussal algılamaların yadsınması.

c) Kavramı, kişisel, bireysel ölümsüzlük duygusundan koparark sonsuzluk *(eternity)* olgusunu değiştirmek: Bu anlamda bir yücelik duygusu doğal oluşumların bir kusursuzluk noktasına ulaşması olarak değil, bir tür yozlaşma/çarpıtma *(distortion)* olarak görülmektedir. Bunun sonucunda mutlak olan, maddenin bir antitezi olarak görülmekten çıkarılmakta, giderek maddesel bir gerçeklik içinde aranmaktadır.[85]

Bu çerçeveyi oluşturan ilkeler bağlamında bakıldığında Orhan Veli şiirinin gerçeküstücü çizgisi kendiliğinden ortaya çıkmaktadır. Belki, daha önce söylediğim gibi kuramsal bir düzeyde ve çok katı biçimde geliştirilmemiştir hatta yer yer çelişik tavırlar içine de girilmiştir ama, gene de bu şiirin doğal olgularla ilgili bir iç tartışması yaşadığını, sanatın insansızlaştırılması doğrultusunda bir girişimde bulunduğunu ve sonsuzluk/yücelik kavramı dolaylarında kalarak maddeyle ilgili bir hesaplaşmaya girdiğini söylemek mümkündür. Bu adımların çoğu el yordamıyla atılmıştır. Çoğundan geriye dönülmüştür. Çoğu da bilinçsizce ortaya çıkmıştır. Hatta, özellikle *'madde'* konusunda büsbütün duyarsız kalınmıştır. Fakat bunlar bir şeyden kaçınmak için değil, bilgi yetersizliğindendir. Bir de *Garip* şiirini önceleyen dönemde bu bağlamda hiçbir birikim, deneyim, bilinç ve tartışmanın bulunmadığı anımsanmalıdır. Bir başka deyişle *Garip* bir felsefi kategori oluşturamaz. Çünkü, genel olarak Türk şiirinin dayanabileceği bir kavramsal, felsefi zemin yoktur.

Bir kaç kez değindiğim üzere, Orhan Veli şiiri, sezgilerle ve ilkel etkilenmelerle başlamış bir şiirdir ama, gene de o şiiri erken modernist bir çizgiye oturtmak olanaklıdır. Bu anlamda bu

şiir bir tür karşı modernist şiir olarak da algılanabilir. Fakat, o, modernizmin hangi *'kategorisi'*nin seçildiğiyle ve şiire hangi kategorik ilkelerle yaklaşıldığıyla ilgili bir sorundur. Bu anlamda Orhan Veli şiirinin bir tür *'karşı modernist'* şiir olmasının ana nedeni de onun temellendirdiği ilkeler ve onun iç arayışları değil, biraz ondan önce (Nazım Hikmet şiiri), biraz da ondan sonra gelen (Attila İlhan şiiri) şiirin ortaya koyduğu sorunsalların belirlediği *'göreli'*liktir.

Nazım Hikmet şiirinin *'erken'* modernistlerde, ömeğin fütüristlerde görülen yüksek ve mekanik sesi, Attila İlhan şiirinin gerçeküstücülerden de kan alan ama *'sanayileşmiş kent'*, varoluşçuluk, bireysel trajik dokusunu şiirin arka planına yerleştiren Apollinaireyen yaklaşımı esas alınırsa, Orhan Veli/Garip şiiri bu karşımodernist konuma oturabilir; ama bu gene de o şiirin modernist eğilimlerini otadan kaldırmaz. Sadece ona özgül bir alanda içinde kalma olanağını verir. Bu modernizmin konumunu anlamak, daha önemlisi onun *'erken'* yanını görebilmek ise ancak 2. Yeni'nin yaptıklarını anlamakla mükkündür. Çünkü, Türk şiirinin asıl modernist çıkışı, onunla, 2. Yeni'yle başlamıştır ve galiba orada da kalmıştır. Bu, hem Orhan Veli'nin daha sonra büsbütün *'duygulu'* bir şiire dönmesine hem de 2. Yeni'cilerin geleneğe geri çekilmesine bakarak anlaşılabilir.

NOTLAR

Memet Fuat, *Çağdaş Türk Şiir Antolojisi* (İstanbul:Adam Yayıncılık, 1985).

[2] Geniş bir tartışma demeti için bknz. *Türk Dili*, Aralık 1975.

[3] Attila İlhan, *Gerçekçilik Savaşı*, İstanbul: yazko Yayınları, 1981.

[4] Ibid. s. 62.

[5] David Frisby, *Fragments of Modernity*, Massachussets: MIT Press, 1988.

[6] Orhan Veli, *Denize Doğru: Düzyazıları*, İstanbul: Varlık Yayınları, 2. basılış, 1969.

[7] Ibid.,17

[8] Ibid., 22.

[9] Ibid., 21.

[10] Ibid., 22.

[11] Ibid., 24.

[12] Ibid., 17.

[13] Ibid., 11.

[14] Ibid., 12.

[15] Ibid., 13.

[16] Ibid., 13.

[17] Bruce Fleming, *Modernism and its Discontents,* New York: Peter Lang Publishing, 1995.

[18] Ibid.,198.

[19] Milan C. Greenberg, *Artists and Revolution: Dada and Bauhaus, 1917-1925* (Ann Arbour, Michigan: UMI Research Center, 1979).

[20] Teda Shapiro, *Painters and Politics: The European Avant-garde and Society, 1900-1925* (New York, Oxford: Elsevier Publications, 1976).

[21] Frederic Brown, "The Inhuman Condition: An Essay Around Surrealism", *The Texas Quarterly*, V. 3. Autumn 1986.

[22] Herbert S. Gershman, *The Surrealist Revolution in France* (Ann Arbour: Michigan University Press, 1985).

[23] Shapiro, passim 20, s. 112

[24] Ibid, 114

[25] passim 19, 112.

[26] Ibid., 306.

[27] Jacques Macquet, *Introduction to Aesthetic Antropology* (Malibu, California: Undena Publications, 1979).

[28] W. Laquer and G.L. Mosse, "The Left-Wing Intellectuals Between the Wars 1919-1939", *The Journal of Contemporary History*, No. 2. 1996.

[29] Frederic Aubyn, "The Social Consciousness of Rimbeaud" *Yale French Studies*, No. 8. 1986.

[30] David Riesman, *The Lonely Crowd* (New Haven: Yale University Press, 1950).

Robert S.Short, *"The Politics of Surrealism: 1920-1936",* in Laquer ve Mosse, passim 28, 73.

Anna Balakian, *Literaray Origins of Surrealism: A New Mysticism in French Poetry* (New York:New York University Press, 1947).

[33] Jacques Macquet, "Perennial Modernity:Form as Aesthetic and Symbolic", *Journal of Aesthetic Education*, V.24, No.4, 1990.
[34] Anna Balakian, "Apollinaire and the Modern Mind", *Yale French Studies* No.6. 1985.
[35] Riesman, passim 30,114.
[36] Gershman, passim 22, 201.
[37] John Berger, *Picasso'nun Başarısı ve Başarısızlığı* (İstanbul:Metis Yayınları, 1988).
[38] Shapiro, passim 20,98.
[39] Ibid.,94.
[40] Riesman, passim 30, 61.
[41] Shapiro, passim 20, 83.
[42] Balakian, passim 32, 78.
[43] Walker, passim 24,169.
[44] Preston Davie, *Mysticism in Modernism* (Evanston: Cornell University Press, 1986).
[45] Ibid.,148.
[46] Orhan Veli, *Bütün Şiirleri* (İstanbul:Adam Yayıncılık, 1991).
[47] Ibid., 58.
[48] Ibid., 69.
[49] Balakian, passim 32, 53.
[50] Ibid., 59.
[51] Louis Aragon, *Treiaise on Style,* tr. with an introduction by A. Waters (Lincoln: University of Nebraska Press, 1991), 49-51.
[52] Judi Freeman, *The Dada and Surrealist Word-Image* (Cambridge, Mass.:MIT Press, 1989).
[53] Andre Breton, *What is Surrealism?* ed. and intro by F. Rosemont (London: Pluto Press, 1989).
[54] Balakian, passim 32, 56.
[55] William Plank, *Sartre and Surrealism* (Ann Arbour, Michigan: UMI Research Press, 1981.
[56] Dawn Ades, et.al. *In the Mind's Eye: Dada and Surrealism*, ed.by T Ann, R.Neff (Chicago, New York: Abbeville Press Publications, 1985).
[57] Breton, passim 53, 67.
[58] Orhan Veli, passim 46, 39.
[59] Nurullah Ataç, "Abdülbaki Gölpınarlı'ya Mektup", *Sözden Söze/Ararken*, İstanbul: Varlık Yayınları, 1968, 44-50.
[60] Gershman, passim 22, 74.
[61] Ibid., 76.
[62] Helena Lewis, *Dada Turns Red: The Politics of Surrealism* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 1990).
[63] Rosalind Kraus, *L'amour Fou: Photography and Surrealism* (Washington, D.C.: Corcoran Gallery of Art, 1985).
[64] Mare Dachy, *The Dada Movement 1915-1923* (New York: Rizzoli, 1990)
[65] Patric Haldberg, *The Initiators of Surrealism* (New York: New American Library, 1970).

[66] Ibid., 195.
[67] Ibid., 193.
[68] Freeman, passim 52, 33.
[69] John Huizinga, *Homo Ludens: A Study of Play Element in Culture* (Boston: Beacon Press, 1950).
[70] Breton, passim 53, 46.
Linda Williams, *Figures of Desire: A Theory and Analysis of Surrealist Film* (Urbana:University of Illinois Press, 1981).
Jacqueline Chenieux-Gendron, *Surrealisme*, tr. V.Folkenflik (New York: Columbia University Press, 1990).
Orhan Veli, passim 46, 43.
Ian Higgins, ed., *Surrealism and Language* (Edinburgh: Socittish Academic Press, 1986).
Örneğin Yahya Kemal'in bir tek sözcüğü bulmak için yıllarca uğraştığı çok söylenmiş bir hususdur. Kendisi de, biraz yakınmakla beraber bu gerçeğin altını çizer. Yahya Kemal, şiirin biçim özelliklerine ayrı bir önem vermiştir. Bu, tıpkı Mehmet Akif'in, aruzu kullanmaktaki ustalığına benzetilebilecek bir durumdur. Her iki şair de biçimsel başarıları ne olursa olsun, bunu, o biçimsel özelliği kırmak, yenilemek şiiri ondan türeyen bir gerçekliğe dönüştürmek için ele almazlar. Biçim, 'tanıdık' şiirin daha uç bir noktada üretilmesi için kullanılır.
[76] Oleg Grabar, *The Formation of Islamic Art* (New Haven:Yale University Press, 1987).
Terry Allen: "Aniconism and Figural Representation in Islamic Art", in *Five Essays on Islamic Art* (California:Solipsist Press, 1988).
[77] Oleg Grabar, *The Mediation of Ornament* (New Jersey: Princeton University Press, 1992).
[78] Keith Critchlow, *Islamic Patterns: An Analytical and Cosmological Approach* (London:Thames and Hudson, 1976).
[79] Jan Syed Abas and A.S.Salman, *Symmetries of Islamic Geometrical Patterns* (Singapore, London:world Scientific, 1995).
[80] Ahmet Hamdi Tanpınar, *19. Yüzyıl Edebiyatına Giriş* (Istanbul: Çağlayan Yayınları, 1982).
[81] Richard Brilliant, *Portraiture* (London:Reaktion Books, 1995).
[82] Bu yaklaşımın Batı metafiziğinden nasıl göründüğünü dolaylı olarak sorgulayan ve bu bağlamın gene o metafizikteki iç dönüşümlerini irdeleyen bir çalışma olarak bknz., Sean Kelly and E.L.Smith, *The Self-Portrait: A Modern View* (London: Sarema Press, 1987).
[83] Leo Joseph Kerner, *The Moment of Self-Portraiture in German Renaissance* (Chicago University Press, 1993)
[84] Bassam Tibi:*Islam and the Cultural Accomodation of Cultural Change* (Boulder, Colorado:Westview Press, 1990).
[85] Anna Balakian, *The Fiction of the Poet: From Mallarmé to Post-Symbolist Mode* (Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1992).

İkinci Yeni Şiiri

Bir Kurucu Modernist Şiir

I

1- Bazı Kaynak Sorunları, Dil-İktidar İlişkisi ve 2. Yeni

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. Henüz, yeterli araştırma yapılmadığı için 2. Yeni'yi hazırlayan etmenlerin neler olduğu konusunda doyurucu bir bilgimiz bulunmamaktadır. Dolayısıyla, hangi itkilerin sonucunda bu akımı üreten şairlerin böyle bir konuma geldiği de bilinmemektedir. Oysa, Batı'da ortaya çıkmış ve *'a posteriori'* bir değerlendirmeyle bakılarak bugün 2. Yeni'yle karşılaştırılabilecek kimi akımlar düşünülürse onların arkasında yer alan düşünce sistematiklerinin neler olduğu kolaylıkla bulunabilir. Örneğin Letrizmin ya da *'Somut Şiir'*in hangi aşamalardan geçerek hazırlandığı belliyken aynı şeyi 2. Yeni için söylemek olanaksızdır.

Bununla birlikte özellikle Ece Ayhan'ın ve İlhan Berk'in çıkışları bir çap olarak tayin edilirse, Modernist müziğin anlam-bağlam yapısını çözüp yeniden kuran yaklaşımlarıyla Fransız şiirinin Üstgerçekçi bir dolayımda geliştirdiği kimi sorunsallar bu şiir üstünde etkili olmuştur denilebilir. Özellikle bu noktada bir tarihsel saptama yapmak gerekir. İlhan Berk, kendisini 2. Yeni'ye açan, daha doğrusu karşı olduğu bir şiirden kendisini kurtaran çalışmasının *"St Antoin'ın Güvercinleri"* olduğunu söylemektedir. Bu şiiri İlhan Berk ilk kez 1953 yılında *Yenilik* dergisinde yayınlamıştır. Arkasından *'Sait Faik, Pablo Picasso, İvi Stanali...'* gelmiştir. Bu şiirler daha sonra *Galile Denizi* (1958) isimli yapıtta toplanmıştır. O sıralarda bu şairin ilgilendiği şairler arasında saydığı isimler bu hareketin *'içyüzünü'* ortaya çıkarmak bakımından önemlidir. Kendisi bunu şöyle açıklamaktadır: *"Galile Denizi'nin dış kökenlerinde Mallermé, Rimbaud, Artaud, Cummings vardır."*[1] Berk, şiirin aldığı iç etkiler arasında da Haşim'i ve Divan edebi-

yatını saydıktan sonra bu kaynakçayı "*duyuran şiir kaynakçası*" diye nitelendirmektedir.[2]

Bir 2. Yeni kaynağı arayışında bu isimler son derecede önemlidir. Nitekim, aynı İlhan Berk, sonradan yayınladığı ve şiire çalışırken tuttuğu defterlerinden birisinde "*Çivi Yazısı'nı Mallarmé'nin bir dizesi başlatmış görüyorum birden*"[3] demektedir. Özellikle daha sonra yayınlayacağı Aşıkane'ye çalışırken tuttuğu defterde ise, Türk edebiyatının bugün bile henüz yeterince özümsemediği bir dizi yazarın (deminkilere ek olarak, özellikle, Sade) adını anmaktadır.[4]

Ece Ayhan ise, 2. Yeni içindeki konumunu ve o konumu doğuran koşulları açıklarken şiirden söz açmamayı yeğlemektedir: "*Ben bir kez şiirden gelmedim ve bir bakıma ben kendimi şairden saymam. Kakışma, Bakışımsızlık, Atonallik, Sıkı Şiir, Sivil Şiir, Kötülük Toplumu, vs diyorum işte.*"[5] Biraz daha ileride ise Ayhan, bu doğrultudaki isimleri vermektedir:

> Gerçeküstücülükle doğrudan bir bağınım var mı bilmiyorum? 1952-53 yıllarında Jean Rousselaut'nun o güzel antolojsini elimden düşürmezdim hiç. Lautréamont'a çok düşkündüm, Harrar'lı Rimbeaud'ya da... Bak seninle Atonallik'ten konuşalım biraz ne dersin? Hem Üstgerçekçilik, Atonalliğin bir türevi değil midir? Ya da (tersi) Atonalliğin şiirdeki (ve resimdeki) karşılığı. (O zamanlar "*Şiir, mobildir*" bile diyordum.) Ben, 1953'te İstanbul'dan Ankara'ya Siyasal'a giderken Beethoven'i, Wagner'i, Richard Strauss'u, Bartok'u, Hindemith'i Stravinsky'yi...de tanımıştım, ama müzik eleştirmeni arkadaşım Üner Birkan'la hemen (İlhan Mimaroğlu, Faruk Güvenç, Helikon Derneği gece karatahta dersleri İlhan Usmanbaş, Bülent Arel- aracılığıyla) Mahler, Schoenberg, Alban Berg, Webern, Eric Satie, Ravel, Edgar Varése, Charles Ives,... öğrenmiştik. Bülent Arel'in 'mobil' yontuları, ayrıca.[6]

Ece Ayhan, bu *'sıralamadan'* sonra verdiği isimlerin şiirle olan etkileşimini ve şiiri kırdığı noktaları ayrıca dile getirmek gereksinimini duymaktadır. 2. Yeni'nin, İlhan Berk tarafından, "*şiir serüvenini başladığı gibi sürdür(mesi)...*" nedeniyle *'papaz'*ı olarak tanımlanan[7] Ece Ayhan, atonal müziğin şiire düşürdüğü imi çok önemli bir tartışma aracını gündeme getirerek açıklamaktadır:

Sözdizimi, dilbilgisi: *"[S]chönberg, A.Berg ve Webern, gerçekten de müziğe bir devrim, yeni bir sözdizimi, yeni bir dilbilgisi getirmişlerdir. Mobil yontuları gibi, 12 ton müziği de (rastlantısal) bir 'sıçrama' idi, ('mutation'). Belki de Türçede ilk sıçrama'dır."*[8]

Az sonra değineceğim ve asıl tartışmayı üzerine oturtmaya niyetlendiğim resim-görsellik ilişkisine ve onun açılımlarına değinmeden önce bu bağlamda son bir noktayı vurgulamak istiyorum. Dikkat edilirse, iki şair de birbirine yakın isimlerden fakat farklı alanlardan söz açmaktadır. Bu,tekil bir 2. Yeni şiirinin olmadığını, değişik şairlerin, *'değişik 2. Yeni'*lerin olduğunu göstermektedir. Fakat, üstünde durduğum asıl soru böylesi bir gelişmenin nasıl, hangi koşullara bağlı olarak sağlandığı, yaşandığıydı. Ahmet Oktay, bu soruyu yanıtlarken, şairlerin farklı kimlikleri olduğunu vurgulamaktadır. Ne var ki, Oktay, bu şairleri birbirine bağlayan şeyin *'aynı semantik doğrultu'* olduğunu dile getirmektedir. İkincisi, bunun nedenini de Oktay, *"toplumsal formasyondaki genel dönüşüm süreci"* olarak belirlemektedir. Kristeva'dan hareketle de dili *"toplumsal kodun parçalanıp yenildiği yer"* olarak koyduktan sonra, *'doğrultu'*yla ilgili olarak şu sonuca ulaşmaktadır:

> [D]önüştürücü bir şiir, ancak her zaman/zaten verili bulunan toplumsal süreç içinde bir anlamlandırma olan ve dolayısıyla *"verili dil'e çöreklenmiş olan mistifikasyonu"* (Ü. Oskay) kırabilen bir dille olanaklıdır. Vygotski *"dilin yenilenmesi ile yaşamın yenilenmesi arasındaki ilişkiye"* dikkati çekmiştir.[9]

Burada değinmek istediğim şey, bu gidimli düşüncenin tersine çevrilmesidir. Bir başka değişle, Oktay'ın belirlemelerine katılmakla birlikte, yaşamın değiştirilmesini gerektiren dilsel yenilenmenin kaynak ve koşulları üstünde durmanın gerekli olduğu kanısındayım. İlhan Berk, bunu, andığım yerde şöyle açıklamaktadır: *"[B]enim için şiirin yapısında böyle bir cephe değiştirmenin gerekçesi, 1. Yeni'nin artık işlevini bitirdiği, Nazım'la gelen şiirin de (ki ikisi de söze dayalı şiirdir) ömrünü tamamladığı düşüncesidir."*[10] Bundan daha da önemlisi, Berk'in ikinci saptamasıdır. Berk, ortada 2. Yeni akımıyla ilgili hiçbir belirtinin olmadığını, yalnızca kendisinin *"boğazına kadar söze dayalı şiirle gidip gelmekte"* olduğunu söylemektedir. Buradaki itici güç, daha dışsal bir açılımdan çok, şairin kendi *'irade'*

ve tercihiyle ilgilidir. Asıl üstünde durulması gereken de budur. Dolayısıyla şu söylenebilir: 2. Yeni ve onun getirdiği bağlam dışsal olmaktan çok içseldir. Bu içsel koşullar da o anlamdaki bir Modernizmi doğuran ve henüz tartışılmamış, açılmamış olan bir *'episteme'*yle ilgilidir. O *'episteme'*i ben, daha çok bir tür *'soyutlaşma'* olarak görmekten yanayım.

Soyutlaşma olarak derinleştirmeye çalıştığım kavramın Batı'lı Modernist açılımlarda üzerine oturduğu bir temelden söz edilebilir. Bu temel, özünde *'görelilik'*le (relativity) ilgilidir. Göreliliğin bu derecede etkili olması aslında onun fiziksel bir gerçeklik olarak belirmesiyle birliktedir. Einstein fiziğinin bu bağlamda ortaya koydukları bir metafiziğin yıkılmasına dönüktür. Bu metafizik, Newton mekaniğiyle içiçe geçmiş olan Descartesçı usu ortadan kaldırmıştır. Belki, o dönemde sanatsal üretimi gerçekleştirenler tarafından zihinsel, dolayısıyla da sözel, olarak ifadesini bulmamıştır ama usun yıkımı ve üstgerçekçilerin bir geri dönüşle Rimbeaud ve Lautréamont'u yeniden bulgulamaları bu açılımda çok önemli bir rol oynamıştır. Daha farklı söylemek gerekirse göreliliğin ifade edilmesi ve temellendirilmesi bir tür bilinmezciliğe, onun iktidarına yöneliktir. Bilinmezcilik, beraberinde, verililiğin bir başka ifadesi olan *'somutluğun yitimi'*ni getirmiştir. 2. Yeni'nin üstgerçeklik yoluyla ele geçirdiği yeni olanak budur. Nitekim, Berk'in akla daha o tarihlerde karşı çıkması ve anlamı yok saymaya başlaması bu oluşumun çok önemli bir göstergesidir.

Gene burada çok tartışılmış bir olguyu yeniden ele almak gerekmektedir: 2. Yeni, Attila İlhan-Asım Bezirci çizgisinde bakılırsa, mevcut iktidar baskısından bir kaçıştır. Bu *'gerçeklik'*, aslında daha önemli bir genellemeyle *'iktidar'*dan kaçış olarak yeniden tanımlanabilir. Dilin dışına çıkmak, onun vurguladığı kurulu düzenin *(establishment),* ona eklemlenmiş usun, bunlarla belirlenmiş yetkeci toplumsal düzenin, onunla oluşturulmuş akıl-anlam hattının dışına çıkmak istemidir ve bu çok ciddi bir sonucu imler. Dolayısıyla bu yaklaşım iki şeyi içermektedir: İktidarın, us aracılığıyla yadsınması; öylelikle, soyutun ve bilinmezliğin inşası! Çünkü, unutmamak gerekir ki, her kurumsal yapı bir iktidara, her iktidar bir somutluğa tekabül eder. Bu, dille ilişkilendirildiğinde daha çok böyledir. Dil, hem kendisi doğrudan iktidar olan hem de iktidarın en önemli kurucu aracıdır. Söze, dolayısıyla da dile dayanmayan iktidar olamayacağı gibi günlük dil sıradan erkin en büyük destekçisidir.

Ece Ayhan, yukarıda andığım *'anımsamalarında'* atonal müzikle *'resim'* arasındaki ilişkiye değinmektedir:

> "Atonalliğin şiirle ilişkisi açısından size bir şey söyleceğim: Biliyor musunuz, ünlü besteci Schoenberg... aynı zamanda çok iyi bir ressamdı, yine ünlü ressam Kandinsky de besteci. İkisinin karşılıklı mektuplaşmalarını okumuş muydunuz? Bununla size bir parça karşılık vermiş sayılabilir miyim?"[11]

Ece Ayhan'ın bu ressamlık müzisyenlik tartışmasını başlatması *'boşuna'* ya da *'kendiliğinden'* değildir. İlhan Berk de aynı noktaya çok önem vererek değinir.

Tarihi olmayan fakat büyük bir olasılıkla şairin *Çivi Yazısı* günlerine gönderen bir *'defter saptaması'*nda şu imleme yer almaktadır: "*Her gün biraz daha düşsever bir ozan olmaya doğru gidiyorum: Usu hor görüyorum... Kleè'yi Max Ernest'i, Miro'yu sevişimi böyle açıklıyorum. Figüratif resme bakamaz oldum.*"[12] Berk, aynı yapıtta yer alan ve daha 1957 yılında yaptığı bir konuşmada da benzeri bir gerçekliği kuşatmaya çalışarak 2. Yeni'nin üzerine oturduğu temelleri saptarken *'görüntü'* kavramına başlıbaşına bir yer verir ve "*2. Yeni anlamdan çok görüntüye bağlıdır*" der.[13]

Her iki ozanın da resim-görüntü-soyutluk arasında bir bağ kurması rastlantısal değildir. Kaldı ki, özellikle Berk, görüntüyü, o konuşmasında dille ve anlamla ilişkilendirir:

> "Görüntü çünkü, şiirin gerçekten önemli bir ilkesidir. Sözcükler bu işe yarar. sözcüklerle iki şeyi kolayca yaparız; anlam, görüntü. Anlamla görüntüyü ayırıyorum çünkü anlam kesinliği gösterir, görüntü her zaman, anlamdan anladığımız şekilde bir şey anlatmaz. Kısaca, görüntü anlam değildir."[14]

Şairin bu noktaya gelmesiyle birlikte imge, eğretileme, düzdeğişmece kavramları da işin içine karışmaktadır. Ne var ki, sorun onunla da sınırlı değildir. Çünkü, eğer 2. Yeni dilden bir kopuş, dilin kendi uç sınırlarına doğru bir açılış olarak görülüyorsa, o takdirde bu gelişmeyi Modernizm ve onun çerçevelediği bağlamda ele almak gerekir.

2- Dilsel Modernizm ve Ögeleri Yönünden 2. Yeni

Yukarıda da değinildiği üzere, 2. Yeni, esas itibariyle dile ve onun açılımlarına dayanan bir şiirsel arayıştır. Bu yaklaşımın özünde henüz yirmici yüzyıl Modernizmine gelmeden önce başlatılmış bir atılımın etkisini görmek olanaklıdır. Mallarmé daha başlangıçta şiirlerinde kullandığı sözcüklerin aslında burjuvaların her sabah gazetelerini okurken karşılaştığı sözcükler olduğunu vurguluyor fakat aynı kişilerin bir şiir içinde yüzyüze geldiklerinde aynı sözcükleri anlayamadıklarını söyleyerek gerekçesini şöyle açıklıyordu: *"Çünkü onlar artık bir şair tarafından yazılmıştır."*[15] Bu yeniden yazım, daha sonra yapılan çözümlemelerin gösterdiği üzere, Mallermé'nin, *Littré* sözlüğünü kullanmasından ve geniş ölçüde yarattığı sözcük oyunlarından kaynaklanmaktadır. Ne var ki, *Zar Atımı Şansı Yok Etmeyecektir* başlıklı kitabında yeni bir sayfa düzenlemesine giderek, sözcüğün bağlam içindeki konumunu yeniden saptamayı da öngörmüştür. Fakat, bu kadarıyla da kalmaz ve daha 1876'da yayınladığı ve Simgeci yaklaşımın *'locus classicus'*u sayılan *Bir Fanın Öğleden Sonrası* başlıklı şiirini tartışırken işin kapsamını daha da genişletir. Metni tümüyle biçimsel (figurative) bir çizgiye çekerken, Mallarmé, sözcükle imlediği nesne arasındaki bağları iydiden iyiye koparır: *"Bir nesnenin adlandırılması şiirin doğurduğu hazzın üçte ikisini baskılar. O haz, anlamı parça parça tahmin etmenin mutluluğundan kaynaklanır..."*[16]

Rimbeaud'nun çıkışıyla yeni bir evreye taşınacak olan bu yaklaşım, Steiner'ın vurguladığı üzere, o tarihe kadar *'dille organik bir uyum içinde'* üretilegelmiş şiir ve düzyazının bu özelliğinin ortadan kalkmasıdır ki[17], Modernizmin büyük çıkışını burada aramak kaçınılmazdır.

Bu gelişmenin doğrultusunu ve aşamalarını gözlemleyebilmek ve gene Steiner'ın tanımlamasıyla, dilin *'evindeliğini'* (housedness) kıran bu açılımın Rimbeaud'da nasıl biçimlendiğini görebilmek için onun *Cehennemde Bir Mevsim* başlıklı kitabının *"Sayıklamalar II-Sözün Büyücülüğü"* başlıklı şiirine gidilebilir.[18] Gene yazdığı bir mektupta "bu, bilinmeyene tüm duyuların bozulması yoluyla ulaşmak sorunudur... Düşünüyorum demek yanlıştır. *Kişi, düşünüldüm demelidir.* (abç-hbk)"[19] demekteydi. Bu, düşünce, dil, duyu arasındaki ilişkililiğin ortadan kaldırılmasının ve hatta kaldırılışının bir ifadesidir.

Bu oluşumun tarihsel sıralamasına bakılırsa, 1865 yılındaki mektup bir duyarlılığı dışavurmakta, *Cehennemde Bir Mevsim* ilk kez 1874'de yayınlanmaktadır. Ne var ki, tıpkı ilk kez 1874'te yayınlanan *Illuminations*'un ikinci kez Verlaine tarafından 1886 yılında yayınlanışına kadar pek ilgi çekmemesi gibi o da aynı şair tarafından 1891 yılında yeniden gün ışığına çıkarılana kadar göreli bir karanlık içinde kalmıştır. Mallermé'nin yapıtı ise, ölümünden bir yıl önce 1897'de yayınlanır.

Bu tarihler yirminci yüzyılın hemen başında yaşanan büyük oluşumu belirlerken aslında 1873 yılında Nietzsche'nin *"Bir Üst-Ahlak Duyumu İçinde Gerçek ve Yalan Üstüne"* (On Truth and Lying in an Extra-moral Sense) başlıklı metni yayınlanır.[20] Bütün bir Modernist duyumun üzerine oturtulacağı ana temeller bu yazıda ortaya koyulmuştur: Nietzsche, bu metinde, gerçeği yeniden tanımlama çabasına girer. Gerçeğin Platonik yaklaşımdaki hiyerarşisini ve hedefini ve dili tümüyle başaşağı çevirir. Temel itirazı, dilin yalnızca insanın kullandığı bir araç olduğunu söyleyen Platonik yaklaşımadır. Oldukça köktenci bir yaklaşımla, Nietzsche, gerçeklik kavramının Reform sonrası dönemde yaşadığı sekülarizasyona karşı çıkar ve teoloji, felsefe, bilim ve sanat arasında, daha önce görülmeyen karşılıklı bağımsızlığa karşı bir tavır takınır. Buradan hareketle, gerçeği doğrudan bir insan yaratısı olarak yendien tanımlar. Böylelikle de dil olgusuna o güne dek görülmedik bir gizilgüç (potansiyel) yükler. Bu, aslında sahip olduğu karasızlıklar ve deneysizlikler nedeniyle şiirsel dilde bulunmuş bir olanak gibidir. Dil, hatta şiir, bu haliyle, üstüne, gerçeklik konusundaki bilgilerimizi oturttuğumuz öncüllerin yaratıcısı konumuna yükselir. Dolayısıyla bu yaklaşım, Modernizmin tarihindeki ikinci büyük kopuştur. İlk kopuş, Aydınlanma çağında emprisist felsefeyle birlikte teolojiden bilime kayışken, bu defa maddeci emprisizmin yanlış seçeneklerinden ve idealizmden estetiğe geçilmektedir.

Bu açılımın önemi, belki de ilk kez, nesnel gerçekliğin varlığını öngerektiren yansılamacı (mimetic) yaklaşımdan, gerçeğin yaratılmasında öznenin ayrılmaz etkinliğini öne çıkaran Simgeci yaklaşıma geçiş olmasındadır. Simgeci gerçek, bir özneyle aşkın bir gerçek arasında asılmış gibidir. Ne var ki, özne *'tehlikeye'* atılmaksızın tanımlanamamakta, öte yandan aşkın gerçeklik bir başlangıç noktası olarak gerekliliğini ortaya koymakta fakat ona da bir türlü erişilememektedir.

Dilin, bağıl bir değişken olmasından neredeyse özneyi belirleyen bir gerçekliğe doğru gelişmesi nesnel denilen gerçeğe seçenek oluşturacak yeni dünyaların ortaya çıkarılmasına olanak vermektedir. Heidegger'in geliştirdiği bir tanım olan *'dilsel evren'* (linguistic universe) anlayışı ve Modernizmin tümüyle dilsel kökenli bir gelişme olarak izlenmesi ancak Nietzsche'nin bu çıkışından sonradır.

Nietzsche'nin bu yaklaşımıyla birlikte dilin ve ona bağlı olan Batı metafiziğinin içinde ilk kez ortaya çıkan kırılmalara tanıklık etmek mümkündür. Nietzsche, doğrunun (truth) ve nesnel gerçekliğin (objective reality) varlığını reddederken insanın onlara ulaşma olanağı olarak gösterilen dil, ikili bir işlevle bütünleşmektedir. Bir yandan doğruyu ve nesnel gerçeği yaratmakta, öte yandan onların *'olmaması'* nedeniyle belli bir imkansızlık noktasında kalmaktadır. Bu, Nietzsche'nin, daha sonra Wittgenstein'in ilk döneminde ortaya koyduğu dilin yetersizliğine dönük görüşlerine benzeyen bir yaklaşımı vurgulamasıdır. Bu noktada, Modernist şiirin ana sorunsalı da kendiliğinden belirmektedir. O şiirsel bağlamda da evrensel geçerliliği olan vargılara (statement) ulaşılmalı ne var ki, bu, şiirin temel dürtüsü olarak görülmemelidir. Üstelik, şiir bunu bir dış gerçekliğe dönerek değil doğrudan doğruya kendisi olarak ve yalnızca dile dayanarak gerçekleştirmelidir. Böylelikle şiirin bir *'bilgi nesnesi'* olması, şiirin bir dışsal gerçeklikle ve onunla tümleşik bir dille kurulması süreci sona erdirilmektedir.

Bu bağlam Modernist şiirin, Rimbeaud-Mallermé çizgisinde başlayan ikinci büyük atılımına da temel oluşturmaktadır.

Modernist şiir, aslında imgeden eğretilemeye (metafor) eğretilemeden düzdeğişmeceye (metanomi) nihayet düzdeğişmeceden simgeye geçiş olarak görülebilir. Yansılamanın ortadan kalktığı bir düzlemde, onun yarattığı boşluğu eğretilemenin doldurması doğaldır. Ne var ki, bu gelişme izleği de Nietzsche'nin ortaya koyduğu *'boşluk'* ve *'eksiklik'* (lack) anlayışıyla açıklanabilir. Çünkü, Nietzsche'ye göre insan bilişiminde ortaya çıkan kısıtlamalar, süreksizlikler ve belirlemelerin kuşkulu oluşu sonucunda geriye yalnızca süreklilik kalmaktadır. Nietzsche bu olguyu 'gerçek tutkusu' olarak tanımlamaktadır.[21] Bu da varoluşa anlam verecek eğretilemelerin bulgulanmasından başka bir şey değildir. Böylelikle, Nietzsche, Descartes'ın felsefi insan tanımının temeli olan *'res cogitans'*, düşünen şey, kavramını *'şiirsel hayvan'* (poetic animal) kavramıyla değiştirmektedir. Daha sonra Derrida tarafından *'beyaz*

mitler' diye tanımlanarak eleştirilen Batı metafiziğinin simge, eğretileme, söylen gibi temel olguları gerçeğini bu çıkışta bulur.[22]

Burada bir ayraç açarak düzdeğişmece kavramının bu oluşumudaki işlevine değinmek mümkün.

Metanomi, Emig'in vurguladığı üzere Modernist şiirde ikili bir etkinliğe sahiptir. Bir yandan algılamanın ve görüngünün parçalanmasını gösterir (buna, "*o oluşumu sağlar*" da denilebilir) öte yandan da yeni bir ilişkililik ağı yaratır. Bu yeni oluşum geleneksel anlatının çizgiselliğinden uzaktır ama gene de kendi içinde bir dizi sıralama meydana getirerek bir izlek ortaya çıkarır. Bu noktada yapısökümcü bir kavramla bu olgunun bir *'kök'* (rhizome) olduğu öne sürülebilir. Tam da bu oluşum Modernist şiirin temel bir özelliğine işaret etmektedir. Çünkü, bu şiirsellik bir yandan da kendi içinde bir gelenek yaratma uğraşındadır. Gelenek, hem kurduğu sözelin zaman içinde benimsenmesiyle ortaya çıkacaktır hem de Nietzsche'ye ve onun eğretilemeye yüklediği işleve dönecek olursak, şiirin tarihsele, arkaik imgelere, yerleşik söylenlere yönelmesiyle oluşacaktır.[23]

Bu bağlam, aslında Davidson tarafından oldukça ilginç bir biçimde tanımlanmıştır. Davidson'a göre, söylenlere, simgelere, göstergelere gidişimizin altında insanın dünyası vardır. Çünkü,

> o, varoluşunu tanımlayamamaktan kaynaklanan boşluğu aşma tutkusuyla yaratılmıştır. Söylenler, simgeler, sanat ve onların dilsellikle olan ilişkisi bu boşluğu doldurma ve örtme çabasının bir sonucudur. Bu, Lacan'a göre de 'isteğin düzdeğişmecesidir' ve her ne kadar saklamaya çalışsa da aslında bir *tümlüğe* ve *yeterliliğe sahip olamayışımızı* vurgular (abç-hbk).[24]

Burada, daha ileriye gidip Modernist şiirin metanomi ve tarihsellik bağlamlarında nasıl geliştirildiğini tartışmadan önce bir geriye dönüşle tartışmayı 2. Yeni'ye bağlamak gerekirse özellikle bir şeyin altını çizmek zorunlu hale gelir. Değindiğim olguların bir gerçeklik olarak Türkçe şiirde temellendirilmesi ilk kez 2. Yeni'yle yaşanmıştır. 2. Yeni, kendisine dönük politik değerlendirmelerin de zaman zaman vurguladığı üzere, çıkışını *'yitik varoluş'* kavramına borçlu olan bir şiirdir. Gerçekten de, dilin kendi üstüne kapanması yönünden ele alınırsa bu gerçek o şiirsel bağlamda daha iyi anlaşılabilir. Dilin dışsal gerçeklikten koparılma-

sı, örneğin Attila İlhan'ın *"imgenin içeriğinden boşaltılması"*[25] diye tanımladığı kavramdır. Bu doğrudur; ne var ki, dilin kendi serüvenini yaşayabilmesi açısından da zorunlu bir adım olarak görülmelidir. Bu bağlamda 2. Yeni'nin daha çok İmgeciliğe yakın bir şiirsel söylem ve tavır içinde olduğuna değinmek gerekir. 2. Yeni, hem *'arkaik'* diye görülen yapıyı, tarihsel diye bilinen söylemi yıkmaya çalışmıştır hem de Cemal Süreya ve Ülkü Tamer dışarda kalmak üzere, o alanda bulunmuş hemen tüm şairler eliyle yeni bir söylenler düzlemi yaratmaya durmuştur.[26] Gene, 2. Yeni'nin dilin bağlam ilişkisini koparmayı öngören tavrı, tutumu ve bu doğrultuda tekil imgeye dönüşü onu İmgecelikle yanyana getiren bir başka özelliğidir.

2. Yeni şiiri, yüzyıl başında ortaya çıkmış olan Modernist şiirin Türkçede, büyük ölçüde içgüdüsel ve sezgisel olarak temellendirmesi edimidir. Bu içgüdüsellik ve sezgisellik, andığım ve 2. Yeni şairleri tarafından da gönderme yapılan kaynakları, değindiğim özellikleriyle ve bağlamlarıyla ele alamadığı içindir. Bu noktanın belirlenmesi şu nedenden ötürü önemlidir. Ece Ayhan ve İlhan Berk, andıkları kimi isimlerle 2. Yeni'yle birlikte Türçe şiiri sanki burada değinilen isimlerin ötesine geçirmek gibi bir kaygı içinde olmuşlardır. Bu anlamda, elbette çok ciddi bir yanılgı olarak, Mallarmé-Nietzsche çizgisi, zaman zaman aşılmış, *'arkaik'* bir çizgi olarak görülmüştür. Ayhan'ın şiiri atonaliteye gene Ayhan ve Berk'in, birlikte, *'soyut görselliğe'* bağlaması çabası sanki tarihsel bir dönemeci tarih ötesine geçirme çabası gibi sunulmuştur 1950'lerde.

Bu, geniş ölçüde bugün de yaşanan yanlış bir algılamadır. Türkçeyle kurulmuş düşüncede atonalite ve soyut resim bugün de aşılmamış bir ufuk olarak algılanmaktadır.[27] Her iki bağlamın *'anlamsal'* boyutu bu nedenle günümüzde de *'anlamsızlık'*la örtüştürülmektedir. Oysa, her iki bağlamın da daha 1960'larda aşıldığı, 1970'lerden itibaren de tümüyle farklı *'mutasyon'*lara uğradığı üstünde hiç kuşku olmayan bir gerçektir. Atonal müziğin Modernist yapısı çağdaş müziğe,[28] Kandinsky, Klee çizgisinin daha sonra minimal ve ötesi[29] görselliğe dönüştüğü[30] unutulmamalıdır. Bütün bunlar bu şiirin kesinlikle Modernist olduğunu gösteren çok ciddi bir göstergedir. Bunu, ayrıca, çok derinlemesine çözümlenmemiş olsa da, Eliot-Pound, Schoenberg-Kandinsky hattını çok aşmadığını tartışarak göstermek de mümkündür.

Daha açıkçası, 2. Yeni, şiirsel söylemi ve onun ortaya konulmasına olanak veren dilsel yaklaşımı itibariyle Mallarméyen ve İmgeci, yapısı itibariyle Kübist, dayanakları açısından *'relativist'*, soyutlamacı, sessel alanda atonal bir gelişmedir. Bu çerçevenin iç eklemlenişini görmek amacıyla bu bütünü oluşturan ögeler daha ayrıntılı olarak ele alınabilirler.

II. Modernist Görsellik ve Ses

Modernizmin yüzyıl başında ve görsellik alanında yaşanan iki büyük atılımı olmuştur. Bunların ilk daha çok soyudamacı resim olarak bilinen gelişmedir. Soyutlamacı resim kendi içinde evrelere, alanlara ayrılarak kendisini ortaya çıkarmış ve yüzyılı çeşitli biçim arayışları içinde boydan boya katetmiştir. 1960'larda ortaya çıkan, Amerika kökenli, *Boyasal Resim Sonrası Soyutlamacılık* anlayışı bu gelişmenin o dönemdeki son durağı gibi görünmüş fakat, 1980'lerde yeni-geometrik akım bu oluşuma bir halka daha eklemiştir. Bu soyutlamacı görsellik yaklaşımı kendisiyle sınırlı kalmamış, öteki alanlardaki oluşumu da derinden etkilemiştir.

Bu oluşum ya da eğilim yüzyıl başında kendi içinde iki büyük yatakta akmıştır. Bunların ilki nesnenin izdüşümünü dahi ortadan kaldıracak biçimde yapılan ve genellikle *'nesne olmayan'* (non-objective) bir soyutlamadır. Başını bir anlamda Kandinsky'nin çektiği ama yukarıda verilen tanımla ele alınacak olursa asıl gerçeğini Maleviç'de bulan bu yaklaşım nesnenin özüne dönük ve doğasal gerçeğini bir varlıksallık (ontoloji) olarak yadsımayan Kübizmle çatışır. Çünkü, Kübizm, nesnenin kendisini kabul ederken büyük kopuşunu Cezanne'dan kalkarak yapmaktadır. Cezanne ise son çözümlemede kendi bilincinde ve belleğinde oluşan *'izlenimi'* tuvalde (t)üretiyor ise de, doğanın hiç değilse o nesneleri bağrında sakladığını yadsımamaktadır. Bu nedenle de kendi öznel gerçeğini dışavurabilmek için perspektife dönük bozmalarla (distortion) işe başlamaktadır. Bu Kübizmin kendisine eklemlenmesine olanak veren, dünyanın yeni bir geometriyle öznelleştirilmesi sürecidir ve tekil bir algılama düzleminden çoğul bir algılama düzlemine geçişi imler. Temel sorun da gene gerçeğin niteliği, konumu ve boyutuyla ilgilidir. Bu boyut, Cezanne-Braque/Picasso eklemlenmesini getirirken, Kandinsky'nin zaman zaman olumlamasına karşın bu doğrultuya dönük ciddi tavrını da imlemektedir.

2. Yeni akımının dünyayla, nesnelerle, bilinç ve söylem düzeyinde kurduğu ilişkinin kökünde de böylesi bir itkinin bulunduğunu söylemek olanaklıdır. Bu yargıyı biraz daha pekiştirebilmek için öncelikle Kandinsky-Schoenberg çizgisi gözden geçirilmelidir.

1- Kandinsky ve Görsellik

Kandinsky'nin gelişimini irdeleyebilmek ancak Matisse'in resme getirdiği büyük katkıyı bilmeyi gerektirir. Matisse, Batı görselliğinin, baştan beri söylenegeldiği üzere, nesneyle olan doğrudanlık bağını ilk kez koparan ve onu bir içselliğe (intuition) iten sanatçıdır.[31] Görselliğin, kendisine ait bir alan olarak belirirken özellikle sezgilerle buluşması ona aşkınsalcı (transcendental)bir boyut da kazandırmıştır. Böylelikle, daha sonra çok tartışılacak bir oluşum, Modernist resmin Kantçı bir temelde ortaya çıkması, ilk *'somut'* atılımını Matisse'le yapmıştır denebilir.[32] Bunun sonucunda da görsellik izlenimcilikten kopmuş ama o özelliğiyle de bir tür gizemlilikle içiçe geçmiştir.[33]

Kandinsky, eğer Maleviç'in büyük çıkışı bir yana bırakılacak olursa, bu doğrultudaki en uç örnektir. Tersinden söylenecek olursa, Kandinsky soyutlamacı bir resmi önce sezgilerle, ardından da aşkınsalcılıkla, tümleşmiş bir gizemlilikle en uç noktaya taşıyan sanatçı olmuştur.

Bu yaklaşımı Modernizmin iç gerçekliğinden ayrı düşünmek olanaksızdır. Çünkü, Kandinsky'nin 1910'lardaki çıkışının bir onyıl sonrasında Eliot tarafından ortaya koyulan *'nesnel bağlılaşık'* (objective correlative) kavramının da imlediği üzere, dilin hem bir olanaksızlık hem de bir varoluş noktası olarak kabulü aslında yalnızca sözel dille ilgili bir tanım ve sonuç değildir. 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren gelişen olayların 20. yüzyıl başında farklı üretim alanlarında ortaya çıkardığı bir dizi yeni oluşum, hemen tüm düzeylerde bir *'dil'* sorunu yaşandığını göstermektedir. Her sanatsal üretim alanı kendisini varlıksal bir gerçekliğe dönüştüren ifade ve biçim olanaklarını zorlamakta, yeni bir düzleme taşımaya çalışmaktadır. Bu gelişme, bir yoruma göre, dış dünyaya, bireyin o dünya ve nesnelerle kurduğu ilişkinin bir tanımsızlık coğrafyasına ulaşmasına ve giderek bireyin inanç yitimiyle sonuçlanan bir süreçten geçmesine tekabül etmektedir. Doğal ve nesnel dünyaya dönük inancın yitirildiği, dolayısıyla nesnelerin gerçekliğine dayanarak tanım aralıklarının oluşturula-

madığı bir düzlemde iç dillerin yaratılması yalnızca sorunun bu yanını çözmekle kalmamıştır. Bir iç dilin yaratılması aynı zamanda yazgıcı ve gizemci bir anlayışın da çıkış noktasıdır.

Ne var ki, yukarıda anılan Eliot ve geliştirdiği kavram düşünüldüğünde, öznelliğin, yalnız dokunulmaz, soyutlanmış bir üst alan olmadığı değil, onun, aynı zamanda dil ve nesnellik gerçeğiyle de ilişkili olduğu görülmektedir. Bu, ikili ve ikilemli bir sonuçtur. Dil, bir yandan dış dünyayı ve nesnelliği bir yandan da iç dünyayı ve öznelliği vurgulamaktadır. Gizemlilik, artık varlık ötesinin aşkınsalcılığında değil, varlığın ve bir gerçeklik olan sanatsal üretimin içinde ortaya çıkmaktadır.

Bu, Kandinsky'nin soyutlamacı resmini, tüm kapalılığına karşın bir *'anlam'* düzeyinde tutmasını sağlayacak kadar güçlü bir yönelimdir. Hıristiyan gizemciliğinin imgelerine, simgelerine yönelen, onları halk masalları ve söylenleriyle bütünleştiren Kandinsky, giderek onları yalnızca simgeler ve tavırlar (gesture) olarak resminde hem göstermeye hem de saklamaya çalışmıştır. Yapıtını izlenim (impression), doğaçlama (improvisation) ve düzenleme (composition) aşamalarından geçerek oluştururken, Kandinsky, *'ruhsala'* (spritual) sık sık ve yapıtının kilit taşı olacak biçimde göndermeler yapmıştır.[34] Özellikle 1910'larda oluşturduğu düşünce ve yapıtlarında Kandinsky, iki noktaya dikkat etmiştir: Bunların ilki renklerle ruhsal durumlar arasında kurduğu ilişkidir. Buna göre, örneğin, sarının nisbeten hakim olduğu bir resim izleyende ruhsal bir sıcaklık uyandıracak, siyahsa *'içsel uyum'* olanakları olmayan bir sessizlik olarak algılanacaktır. Kandinsky, bu noktadan hareketle imge kavramına gelir ve imgenin dışsal dünyanın *'doğru yenidenüretimi'* (accurate reproduction) olamayacağını söyler. Kandinsky'nin tutumu bu noktada oldukça ilginçtir; çünkü, imgeyi tartışırken ve ona yüklenecek böylesi bir anlamın olanaksızlığına değinirken tersinin seküler burjuva düzeninin bir parçası olan toplumsal gerçekliğe çok fazla önem vermek olacağını öne sürer.[35] Bu bağlamda Kandinsky yalnızca dışsal gerçekliği *'aşmakla'* kalmaz, onun toplumsal bağlamını da parçalar ki, bu, Matisse'in kişinin sanatsal üretimde sonuna kadar kendi içgüdüsünü izlemesi gerektiği yolundaki görüşüyle tam bir uyum içindedir.[36]

Kandinsky, bu tutumuyla nesnel gerçeklikten kopuşunu *'meşrulaştırır'*, soyutun dünyasına dönerken doğadan bağımsızlaşır ve en önemlisi de tuvali, resmi ve içeriğini tartışacak tek düzlem

olarak somutlaşır. Kuşkusuz bu gelişme bilinçaltının egemenliğine giden yolu açmak anlamına da gelmektedir, ayrıca.[37]

Bu kesişme noktasında Kandinsky'nin Kübizme karşıtlığını anlamak mümkündür ve nedenini de Kübizmin, yukarıda değinilmiş olduğu üzere, son tahlilde doğayla, nesnel gerçeklikle olan bağında aramak gerekir. Ayrıca, Kandinsky-Schoenberg çizgisi parça-bütün arasındaki ilişkiyi yeni bir düzleme çekerken bunu tümüyle yeni bir geometri olarak tasarlamıştır.[38] Temsilden uzak, doğasal gerçekliği *'ölçmeyi'* ve *'yerleştirmeyi'* esas almayan, dolayısıyla herhangi bir temsil bağı olmayan bir oluşumdur bu. Nitekim, kendisi de bu noktayı oldukça açık bir biçimde ortaya koymuştur: *"Eminim ki, yeni modern armonimiz (Kübizmin) 'geometrisi' yoluyla değil, karşıgeometrik (antigeometric), karşımantıksal (antilogical) bir yolla kurulacaktır."*[39]

Kandinsky, bu mektubuyla iki önemli kavramın altını çizer: Karşıgeometrik ve karşımantıksal. Bu yaklaşım bir mantık dışının, yani daha sonra üstgerçekçilik ve dadacılıkta kendisini gösteren *'saçma'*nın (absurd) egemenliğine dönük bir yaklaşım değil, içgüdüselin, sezgiselin ayakları üstüne dikilmesini öngören bir çıkıştır. Çünkü, *"akıl, bilinç amaç oldukça ağırlıklı bir rol oynar. Ama, ölçüldüğü zaman geriye hiç bir şey değil yalnızca bir tek şey kalır: duygu."*[40] Gene, aynı şekilde, geometri karşıtlığı da yeni bir geometri anlaşını geliştirmekten çok soyutlamanın ve ilişkisizliğin öne çıkmasını öngören bir eğilimdir. Soyutlamanın geometri dışı ya da ötesi bir noktadan tartışmaya katılması aslında Kandinsky'nin geliştirdiği çok önemli bir başka tanımlayıcı kavramı doğurur: *'gegenstandlos'* - *'nesnesiz'* (objectless).

Bu tanım, Overy'nin belirttiği gibi, dolaylı da olsa iki noktaya işaret etmektedir: İlki, tuvalin, yani resimsel dilin oluşturduğu ve kendi bağımsızlığı içinde temellenen asal düzlemin içinde yer alan nesneler arası ilişki. Bu ilişki düzeni tümüyle kendisine aittir; herhangi bir başvuru (referans) noktası yoktur. İkincisi, izleyiciyle ilgilidir ve bu da ortaya getirilmiş olan yeni uzam anlayışında somutlaşır. Geometri ötesi bir anlayışla düzenlenen tuval, ister istemez bilinen uzam ilişkilerini aşacak, bu da Batı metafiziğinin zaman zaman değindiği ve gerçekte Modernizm anlayışının temel kurucu ögelerinden birisi olan sürekli devinim olgusuna göndermede bulunacaktır. Sürekli devinim, ruhsal düzlemde de yaşanan devinimini içermektedir. Tuvalin gerçekliği bu bağlamda ancak zihnin akışkanlığı ile sağlanabilecektir.[41]

Kandinsky'nin üzerinde durduğu ikinci noktanın *'kurgu'*nun (composition) bütünüyle parçaları arasındaki ilişki olması, bu tanımlar çerçevesinde kolaylıkla anlaşılabilecek bir şeydir. Bu yöndeki görüşlerini geliştirmek, temellendirmek için Kandinsky müziği ve özellikel de *'atonal'* müziği kendisine çıkış noktası olarak alır. Bunu, önce oldukça *'metafbrik'* bir yaklaşımla açıklar: *"Renkler tuşlardır, gözler çekiçler, ruh ise bir çok teli olan bir piyanodur. Sanatçı (...) ruhtaki titreşimleri yaratmak için (...) piyanoyu çalan eldir."*[42] Burada kalmayan Kandinsky, tartışmayı derinleştirir ve özellikle Gestalt'ı göz önünde tutarak resimle müzik arasındaki derin ve görünmeyen bağları işaret etmeye çalışır. O bağların anlaşılması, görülebilmesi ise, Schoenberg'in tartışılmasıyla olanaklıdır.

2- Schoenberg ve Ses

Butler'ın işaret ettiği üzere, Kandinsky, ressam arkadaşı Franz Marc'la birlikte Scoenberg'in, *Op. 10, 2 numaralı Kuartet*'inin ve *Opus 11, Piyano için Üç Parça* başlıklı yapıtlarının seslendirilidiği bir konseri izlemeye gider. Marc, daha sonra konseri gene bir ressam olan arkadaşı August Macke'ye bir mektubunda aktaracaktır. Konserin, tonaliteden koparılmış bir müzikle oluşturulduğunu söyledikten sonra Marc, ilginç bir biçimde Kandinsky'nin *Kompozisyon* başlıklı resmine göndermede bulunur ve o resmin de herhangi bir tonalite izi taşımadığına değinir. Mektubun sonunda ise, Marc, Schoenberg'in de Avrupa sanat ve armoni yasalannda meydana gelen çözülüşe ikna olduğunu vurgulamaktadır.[43]

Bununla birlikte, Schoenberg'in çıkışı aslında sanıldığı kadar keskin, büyük bir kopuşu öngören, köktenci bir çıkış değildir. Kendi değişiyle, arayışında ciddi bir *'evrim'* düşüncesi de yer almaktadır. Yaptığını, Schoenberg, *"müzik estetiğinin yasalarını ayarlamak"* diye tanımlamaktadır.[44]

Schoenberg'in çıkışında da tıpkı Mallarmé'nin çıkışında olduğu gibi *'dil'*le ilgili bir sorun vardır. O da müziksel dilin bütünlüğünü parçalamak, bütünle sözcükler, sözcüklerle *'paragraf'* arasındaki ilişkiyi koparmak, her birisini kendi içinde bağımsızlaştırmak çabasındadır. Bu düşüncesini geliştirirken geleneksel armonik müzikle yeni müzik arasındaki ilişkililiği dinleyiciden hareketle kurmaya çalışır. Geleneksel müziğin dinleyicisi, belli alışkanlıklarla, teknik bir bilgiye de sahip olmaksızın, belli bir melodinin izini sürerek bir müzik cümlesi oluşturabilir; dolayısıyla da oluşturulmuş bir müzik cümlesinin içindeki armoniyi duyabilir. Ato-

nal müzik ise, bu türden bireşimsel (syntactical) beklentileri kırmaya dönüktür. Schoenberg'in gelenekle olan ilişkisi de kendisini burada gösterir; çünkü, müziksel cümlenin içindeki melodik sözcükler geleneksel beklentiyi uyarabilecek, geleneksel anlamın mantığını kırmaya yönelmiş olsalar da dinleyicide bir etkilenim oluşturacaklardır.[45] Bu, Mallarmé'nin şiirindeki *'sorun'*la aynıdır: Farklı bir görsellik ya da bağlam içinde sunulsa bile, eğer geleneksel sözcükten yola çıkılarak kurulmuşsa, okur daha içe dönük bir algılamayla o şiirde yer alan herhangi bir sözcüğü yeni çerçevesi içinde değil geleneksel anlamında tanımlayacaktır.

Aslında bu nokta Schoenberg'den çok önce Debussy tarafından gerçekleştirilmiş bir çabayı anımsatmaktadır. Palmer'ın yaptığı yorumla söylemek gerekirse, bu bestecinin Mallarmé'nin *'Bir Fanın Öğleden Sonrası'* başlıklı şiirini *'seslendirmesi'*, tıpkı o şiirin dilde yaptığı gibi, ilk kez müzikte temanın ortadan kalkmasını, mantıksal bir izleğin yok edilmesini içermektedir. Bu *'eksik'* bırakılan şeylerin yerini tümüyle duyumsal bir akış, sürekli bir dönüştürüm çabası, parçalanma ve giderek armonik ve melodik parçacıkların kendi içlerinde yenilenmesi almaktadır.[46]

Müziğin geleneksel ses düzeninin oluşturulmasında kullanılan temel özellik tonal referans noktalarıyla, onlara dönük ya da onlardan uzaklaşan bir anlayışla ilgilidir. Böylelikle, dinleyici, müziğin içinde *'nerede durduğunu'*, *'nereye yol aldığını'* bilmektedir. Kadansların ve öteki araçların yardımıyla müziğin başlangıcını ve bitimini *'kestirebilmekte'*dir ve bunlar sezgisel olmaktan çok doğrudan doğruya deneyimle ilgili bilgidir. Bunun kırıldığı noktada müziği oluşturan sesuyumsuzlukları ya da uyumsuz sesler (aslında kakışmalar (dissonant)) üstüste çakışmakta, yığılmakta ve dinleyicinin referans noktalarını yitirmesine yol açmaktadır. Schoenberg bu aşamada, bu kakışmaların zorunlukla tonalitenin yasalarından çıkan şeyler olması gerekmediğini, dilin sessel yapısına bir katkı olabileceğini düşünmüştür. Bunlar bir anlamda yeni bileşik isimler ve fiillerdir. Dolayısıyla da, atonalite, yalnızca içinde barındırdığı cümleciklerle izleyicide geleneksel beklentileri uyarmakla yetinmemekte, gelenekseli ve evrimciliği yalnızca bu ilişkisi nedeniyle yoklamamakta, aynı zamanda ses uyumsuzluklarını daha karmaşık cümle örüntüleri için bir olanak haline getirerek de aynı anlayışın altını çizmektedir. Schoenber'in temel yaklaşımı, bu yanıyla, bilinen yapının *'zenginleştirilmesi'*, güçlendirilmesi, hiç değilse, aslında ona içkin olan bir dizi *'gizli'* noktanın ortaya çıkarılmasıdır.[47]

Bunların sonucunda ortaya çıkan müzik, tıpkı Kandinsky'nin resminin *'nesne olmayan'*lardan yola çıkılarak kurulması ve öylelikle de sürekli bir devinim ve akışkanlık içinde kalması gibi sürekli bir değişkenliğe yönelmiştir. Kendisi de bunu, tekrara çok az yer verdiğini, çeşitlemenin (variation) tümüyle yinelemenin yerini aldığını söyleyerek dile getirmektedir.[48]

Schoenberg'in bu yaklaşımından hareketle oluşturduğu en temel özelliklerinden birisi, gündelik metinsel dilin mantığını aşmak ama onun karşısına konuşma dilinin mantığını çıkarmaktır. Günlük konuşma dilinin savrukluğu ve ses-sessizlik arasındaki ilişki Schoenberg'in müziğinde ses-kakışma ilişkisiyle yeniden kurulmak istenmektedir. İkinci temel olgu, Schoenberg'in de doğrudan içgüdülere, duyulara yönelmesidir. Bu da, onun içlemden çok biçemle ilgili bir tartışmayı başlatmasıyla ilişkili bir husustur. Schoenberg, bir kişinin herhangi bir şiirin ya da müzik parçasının özünü sözel olmayan, nesne olmayan bir bağlamda da çıkarsayabileceğini, bunun o kişinin içsel sezgileri ve deneyimiyle ilgili olduğunu vurgulayarak, müziğinin tam da bu *'neden'*le anlaşılabileceğini düşünmüştür.[49]

Schoenberg, bu yaklaşımıyla, Kandinsky'nin *'mantık dışı'* ya da *'karşımantıksal'* yaklaşımına bir imleme getirerek, sanatın tümüyle bilinçaltına ait olduğunu söylemektedir. Giderek de sanatçının kendisini doğrudan ifade etmesi, *"bu ifadede de yetiştirmeyle, deneyimle ilgili hususların değil, yalnızca içgüdüsel, içten gelen olguların yer alması gerektiğini"* vurgulamaktadır.[50] Schoenberg, bu konuda o derecede kararlıdır ki, Kandinsky'ye, yazdığı bir başka mektubunda herhangi bir kuramsal yaklaşım içine girilmemesi gerektiğini, bundan kesinlikle ve özenle kaçınılmasının zorunlu olduğunu, çünkü herhangi bir kuramın çerçeve getirerek içtenliği yok edeceğini ısrarla söylemektedir.[51]

Bu yaklaşım yeni bir romantik sanat dini yaratmıştır. Bu da, *'yıkıcılık'* diye gösterilen şeyin bir başka boyutta gelenekselle evrimselin belli bir ilişki kurmasına yol açmıştır. Nietzsche'yle başlayan sürecin, fakat özellikle Modernist sanatta sonuna kadar etkili olan Kant metafiziğinin bu oluşumda etkili olduğunda hiç kuşku yoktur. Nitekim, Stuckenschmidt'in verdiği ve Schoenberg'in 1913'te kütüphanesinde bulunan kitapların dökümünü gösteren liste bu durumu oldukça ilginç bir biçimde göstermektedir: Kütüphanede 12 Balzac, 9 Rilke, 12 Kraus, 5 Ibsen, 6 Hauptmann, 18 Maeterlinck, 28 Strinberg, 11 Kant, 6 Schopenha-

uer, 4 Bergson, Nietzsche, Platon, 2 Aristo cilti yer almaktadır.[52] Öte yandan, Schoenberg'in vurguladığı *'bilinçaltı'* kavramının da bir bilgiden çok sezgisellik olduğunu söylemek mümkündür; çünkü, bu konuda iki *'kanıt'* gösterilebilir.

İlki, Ryan'ın yaptığı bir saptamadır. Ryan, 1914'e kadar Freud'un, *'entellektüel'* çevreler de dahil olmak üzere hemen hemen yok denecek kadar az bir etkinliğe sahip olduğu vurgulamaktadır.[53] İkinci ve benzer bir yaklaşım Decker'den gelmektedir. Decker de Freud'un *Rüyaların Yorumu* isimli kitabının kasım 1899'da yapılan ilk baskısının 1906'ya kadar ancak 350 adet sattığını, 1909'a kadar da yeni baskısının yapılmadığını ortaya koymaktadır.[54] Burada daha da ilginç olan bir husus şudur: Freud'un yapıtında ve düşüncelerinde köktenci bir biçimde karşı-Kantçı olduğunu, daha çok 19. yüzyıl sonu Nietzsche, Schopenhauer gibi düşünürlerin *'psikoloji'* konusundaki yorumlarını *'bilimselleştirmek'* gibi bir çabanın içinde bulunduğunu düşünmek gerekir ki, bu da Modernist sanatın ilk evresinde, Kant'tan çok Nietzscheci bir anlayışın tercih edildiğini gösterir.[55]

Tüm bu çerçeve, atonal müziğin özellikle Schoenberg çizgisinde ilginç bir karmaşayı ortaya koyduğunu göstermektedir. *'Karmaşa'* denilen şey, hep yinelendiği üzere, tüm Modernizmin dilselle ve kültürle kurduğu sancılı ilişkilidir. Modernizm, yıkmaya çalıştığının yerine bizatihi kendisini bir gelenek, bir bağlam ve bir *'kült'* olarak yerleştirmeyi diyalektik bir *'çıkmaz'* olarak yaşamıştır.

3- Kübizmle İlgili Bir Saptama ve 2. Yeni

Buraya kadar ortaya koyulan olgular, 2. Yeni'nin de bir çok özelliği nedeniyle bir hayli yakın olduğu, Modernizmin özellikle üstgerçekçilik ve dadacılığa kadar olan döneminin hangi temellere yaslandığını, dolayısıyla bu şiirin temel yapısal özelliklerinin neler olduğunu göstermektedir. Bu resmin tamamlanması da kübizmle ilgili bir saptamayı ve genel bir değerlendirmeyi gerekmektedir.

Kübizmin, özellikle Kandinsky ve Maleviç soyutlamalarından en önemli farkı, bir geometriye yaslanmasındandır. Geometrinin yeni bir düzlem olarak belirmesi ve görüntünün çoğulluğu, görüntü odağının göreliliği ile ilgili bir husus olduğu kadar, doğanın ikincilleştirilmesi ama nesne gerçeğinin de tümden yadsınmaması gibi bir sonuç doğurmuştur. Nitekim, Kübist resmin ilk döneminde çeşitli harflerin, parçalanmış ve yalnızca anıştırıcı bir kaç

harfe indirgenmiş sözcüklerin ve doğrudan doğruya nesnenelerin yer alması bu *'zorlamanın'* altını çizen ögelerdir.[56] Böylelikle, resmin gerçeği parçalanmış bir görüntü mantığını yansıtırken, Rönesans resminin getirdiği merkeziyetçilik kavramını da aşmaktadır.

Rönesans resmiyle birlikte düşünüldüğünde Kübizmin ilginç bir iç çelişkisinden söz açılabilir. Çünkü, Rönesans resiminin belli bir dünyagörüşünün tekabüliyeti olarak ortaya çıkan ve onu dışavuracak biçimde simgesel anlatımı karşısında Kübizm simgeden çok gösterenlerle uğraşmayı tercih etmiştir. Bu nedenle de resim hızla temsil ve *'sentaktik'* düzenleme sorunuyla çatışmak zorunda kalmıştır.

Eğer geometrinin etkisi ve ağırlığı bir an için unutulacak olursa, özünde, Kandinsky soyutlamasıyla Kübizm arasında bir ilişki de kurulabilir. Çünkü, her iki *'teknik'* de mimesisin ortadan kalktığı, anlatım dilinin yapaylaştığı bir oluşumdur. Ayrıca her iki anlatımda da, Andre Salmon'un gösterdiği gibi kavramsallaştırma algılamanın önüne geçmiştir.[57] Kavramsallaştırmanın ağırlık kazandığı bir evrenin bir 'uzaklaştırma' sürecinin başlangıcı olduğunu burada geçerken işaret etmek gerekir. Uzaklaştırma, ilkin resmin doğadan uzaklaştırılması, ardından da izleyenin resimden uzaklaştırılmasıdır. Nitekim, Picasso'nun *"kavramsallaştırmayla doğanın ne olmadığını ifade ediyoruz (vb-hbk)"*[58] deyişi bu tavrın oldukça çarpıcı bir göstergesidir. Gene aynı noktada, Schoenberg, Kandinsky ve Braque/Picasso sanatının belli bir uzmanlığa sahip izleyiciye dönük olduğunu vurgulamak gerekir.[59] Bu nokta, kendisini aynen 2. Yeni'de de göstermiştir. Ece Ayhan'ın sürekli olarak okura yüklenmesi bu yaklaşımın somut bir örneğidir.[60]

Bu oluşum gelişerek başka bir noktaya evrilir. Kübizm, imgenin dışına taşarak kurduğu yeni geometrik düzen ve onunla örtüşen dille birlikte, hızla, bir göstergeler dizgesine dönüşmektedir. Oysa, izlenimciliğin algıyla bağlı olduğu boyutta böyle bir şeyden söz açmak o kertede olanaklı değildir; çünkü, algı ve onun tuvaldeki yansıması kurduğu tekabüliyet içinde ayrıca *'okunması'* gereken bir şeyi değil, olsa olsa *'yorumlanması'* gereken bir düzlemi yaratmaktadır. Ne ki, Kübizmin başlattığı süreç, tam tersine, ciddi bir gösteren-gösterilen ilişkisinin üstelik de sırlanmış bir biçimde ortaya çıkmasına yol açmaktadır.[61]

Her şeye karşın, bu noktada Kübizmin bir tür iç çıkmazı yaşanmakta ve Derrida'nın değişiyle söylemek gerekirse, *"gösterenlerin gösterilenlerden fazla olmasıyla birlikte bir sonsuzluk boyutu değil*

bir sonluluk" ortaya çıkmaktadır.[62] Aynı şekilde, tam da bu noktada Barthes'ın "*dilin sonsuz bir çoğalımla kendi üstüne kapanması bir tür intihardır*" değişini de anımsamak gerekir.[63] Bu son değinilen nokta, Kübizmin görsellikteki bir *'sorunu'* olmaktan çok, onunla içiçe geçmiş olarak aynı estetiğin, Modernist algılamaya dayanan dilsel düzlemin ve o alanda ortaya çıkmış belki de tüm ögelerin ortak bir *'sorunudur'* Bu nedenle, 2. Yeni'nin çok geniş ölçüde bağdaştırılabileceği imgecilik akımının hızla gözden geçirilmesi gerekmektedir.

4- İmgecilik ve 2. Yeni

Modernizmde, gelenekselin yıkılıp içerden kurulması sürecini bir ilke düzeyinde ve şiirsel alanda somutlaştıran akım aslında İmgeciliktir *(Imagism)*. İmgecilik, kendisinden önceki şiirselin arkaik yapısını ve oluşturduğu geleneği yalnız onu yadsımakla ve ona bağlanmamayı seçmekle değil aynı zamanda ilişkisiz, anlamsız bir dizi savı ortaya koymakla da gerçeklemek istemiştir. İmgeciliğe göre, bağlama gerek yoktur; çünkü, temel amaç anlatının önlenmesi olduğu için, ondan uzak kalmayı sağlayacak bir tek imge yeterlidir. Ama, İmgeciliğin kendi üstüne kapanmasını getiren en önemli kısıtlaması tüm bu söylediklerini ortaya koymak için geliştirdiği yargılardır. Gerçekten de İmgecilik, gerek şiirsel söylemde gerekse şiirin ötesindeki tavır alışlar ve onları yoğunlaştırma açısından son derecede yüklü bir gündeme ve söyleme sahip bir akımdır.

Bu özellikleriyle İmgeciliğin tam bir indirgemecilik olduğunu söylemek yanlış değildir. Şiirseli oluşturan her türden *'süslemeci'* ögeyi dışlamış, anlatının, tıpkı Schoenberg'de olduğu üzere, anlamlı olabilecek her türden ögesini bünyesinden uzaklaştırmıştır. Bu, şiirselin eğretilemeye dayanan boyutunun da aşılması anlamına gelen bir çabadır. İmgecilik, bu yanıyla doğrudan dile ve onun iç sorunlarına dönük bir arayıştır. Bu nedenle de yıkıcı olmakla kalmaz, kendi poetikasını bir tür karşı-şiirsel *(antipoetic)* olarak kurmayı seçer. Metindeki epik ögeleri ayıklarken dilin göndergesel *(referantial)* olmasına da özen gösterir. Dilin, Saussure tarafından ortaya koyulmuş en temel özelliğini, yani buyrultusal olmasını asla kabul edemez.[64] Giderek, şiirin bir bölümü itibariyle sözdizimsel *(syntactical)*, öteki yanıyla da semantik olarak bağlantısız kalmasını ister.

İmgeci şiir, bu özellikleriyle nesnelerle kurduğu ilişkide, kendisini 2. Yeni'de de gösteren ciddi bir sorun yaşar. İmgeci şiir, nesneyi belli bir noktaya temellendirmediği ve dilden hareketle nesnenin gerçeğini algılayamadığı için öznellikle nesnellik arasında kesin ve berrak bir ayrım çizgisi oluşturmakta zorlanır. Bu, kendisini içsel duyumla dışsal duyum arasındaki bocalamada da dışavuran bir hususdur. Bu noktada, Kearns'ın tanımlaması ilginç bir boyut açarak, İmgeciliği, Kübizme farklılaştıran yanıyla ele alır ve onun, ortaya koyduğu ürüne bir *'nesne'* olarak değil bir algılama olarak baktığını vurgular.[65] Johnson ise bu noktada son derecede ilginç bir oluşuma parmak basar. Ona göre, tam da değinilen bu özellik, yani şiirin nesne ve özne arasındaki salınımı, içsel ve dışsal arasındaki tereddüdü, onun ne tam bir indirgeme olarak ne de tam anlamıyla bir kaynağa -dile- dönüş olarak görülmesi gerektiğini işaret etmektedir. Çünkü, imge ne gönderilen nesnededir ne de okurun algılamasında ortaya çıkan bir kesinlemedir. İkisi arasında süreli olarak salınan bir gerçekliktir, imge.[66]

Bu gelişme iki önemli dönemeci oluşturur. Bunların ilki, İmgeciliğin, böylesi bir konuma yerleştirmekle imgeye getirdiği özgürlük boyutudur. İmge, tarihselci ve emprisisit her türlü gerçeklik kısıtlamasından arınmakta, kendi içinde bağımsızlaşmaktadır. Doğal olarak tarihselciliğin ve emprisizmin boşalttığı gerçeklik alanı, ister istemez perspektifle ilgili bir boşluk da doğurmaktadır. Eğer gerçekliğin görüntüyle, görüntünün de perspektifle bir doğrudanlık ilişkisine sahip olduğu düşünülürse bu oluşumu da kaçınılmaz saymak gerekir. İmgeciliğin benimsediği imge, gerçeğin ancak çoğul bir görüngünün olanağı olduğunu kabul eder. Tekil görüngüler, onlara ilişmiş gerçeklikler yanılmaya dönüktür; yanıltıcıdır. Ne var ki, buraya kadar olanı bile İmgeci şiirin Kübist anlayışla kurduğu ilişkinin derinliğini göstermesi açısından son derecede önemlidir.

2. Yeni'nin özellikle başlangıç döneminde ortaya koyduğu ürünlerle bu gerçekliklerin hemen tümünün altını çizdiğini söylemek gerekir. O da, dilin imgeyle olan özgül bağını göstermeyi amaçlamış ve belki de tümünden daha önemlisi, gerçeğin tek odaklı ve tekil olmadığını çoğul odaklı ve görüngülü olduğunu imlemiştir. Bu yanıyla 2. Yeni'yi İmgeci şiirle Kübist bir anlayışın arasında salınmaktadır diye nitelendirmek yanlış olmayacaktır. Her şeye karşın bu çerçevenin asıl önemli yanını oluşturan özellik, tüm bunlardan hareket eden şiirin dille gerçeklik arasın-

daki ilişkiyi *'yeniden kurarak'* vardığı sonuçtur. Bu sonuç, tartışmayı Modernizmin başlangıç noktası olarak gösterilen Nietzscheci anlayışa götürecektir.

Dilin ve bağlarının dışsal gerçeklikten koparak kendisine ait bir gerçeklik düzlemi olarak yeniden üretilmesi ister istemez bir mimesis sorununu gündeme getirmektedir. Bu mimesis bilinen, *'gelenekselci'* anlamdaki mimesis olmayabilir. Ne var ki, imgenin sahip olduğu anıştırmalar, çağrışımlar ve kurulan dille olan ilişkisi yeni bir bağlamı oluşturmaktadır. Dolayısıyla, bu anlamıyla, imge bir *'yaratıcılık'* çabasını dışlamamaktadır. Yalnız yaratıcılığı dışlamamakla kalmayan imgenin varlığı ister istemez tarihle de belli bir ilişki kurmaktadır. En azından kendisine (imgeye) ait olan, kendisinde saklı bulunan tarihselin sınırlarını yeniden düzenlemektedir. Bu, son derecede ilginç bir açılımdır; çünkü, eğer İmgeciliğin kurduğu dilin bir tür ötedil olduğu düşünülürse ya da daha uygun görünen bir değimle söyleyerek üstdil olduğu varsayılırsa, sınırları ve ilişkililiği yeniden düzenlenen tarihselin de üsttarihselciliğe (superhistoricism) işaret ettiği dile getirilebilir.

Bu kavram söylensel bir içeriğe ve öze sahiptir. Böylelikle, Modernizm tarihselciliği aşarken yeni bir tarihselciliğe tıpkı dili aşmaya çalışırken yeni bir dile, gelenekselciliği aşmaya çalışırken de yine bir gelenekselciliğe yöneldiği gibi yönelmek zorunda kalmıştır. Barthes'ın, bu oluşumu, Modernist şiirin bir nitelik olmaktan çok bir öz olmak istediğini söyleyerek açıklaması yararlı bir açılım getirmektedir ama, şunu da söylemek gerekir ki, bu istek dilin kendi içindeki kararsızlık nedeniyle yarım kalmıştır.[67]
2. Yeni'nin sürekli olarak tarihselci bir bağlamı yoklayışı, özellikle ilk örneklerde Hıristiyan ve Musevi söylenlerinin içeriklerini yeniden şiirleştirmeye dönük çabası bu yorumu yerli yerine oturtmaktadır. Gene aynı şekilde, Berk'te, Ayhan'da, Cansever'de ortaya çıkan bu çabanın, iç sarsıntıları nedeniyle dilin salt kendisine dönük bir gerçeklik olarak kalması da sorunun öteki boyutunu bir kez daha gerçeklemektedir.

Burada, son olarak bir noktaya değinilmesi gerekmektedir: 2. Yeni şiirinin tarihselle olan ilişkisi yalnızca yukarıdaki çerçeveyle sınırlı değildir. Çünkü, tarihselin içerdiği söylenler ve onların bağırlarında taşıdığı imlerle belli bir simgecilik de dile getirilmeye çalışılmaktadır. Simgeciliğe yönelmenin bu doğrultudaki anlamı dağılmış semantiği belli bir bağlamda toparlama çabasıdır. Bu, kendisini tekrarla da gösteren bir husustur. Örneğin *Çağırıl-*

mayan Yakup'ta sıklıkla görülen yineleme olgusu neredeyse bağlamdan bile kopmakta ve yinelenen bölümün tekil ve kendi içinde kapalı bir alan olarak okurda billurlaşmasına yardımcı bir öge olarak gelişmektedir. Bu da, gene Barthes'ın bir yaklaşımıyla söylenirse, metnin, özgül niteliği ne olursa olsun, sonunda, *'okunabilir'* (readerly) bir meme dönüşmesine, yani kendi sınırlarını aşamamasına yol açmaktadır.[68] Ne var ki, dilsel boyutta yaşanan bu kısıtlama, öte yandan, eğretileme ve düzdeğişmece açısından daha farklı bir görüntü ortaya koymaktadır; çünkü, simgesel bir metin, Altieri'ye göre, açık eğretilemeci ve düzdeğişmeci metnin karşısında daha kapalı bir alan oluşturmaktadır.[69] Oysa, bu noktada da bir başka diyalektik çelişki doğmaktadır. Metnin anlamını metnin dışında arayan, onu simgelerin oluşturduğu bir haleden çıkarmaya çalışan bir anlatı, modern öncesi, gizemli bir söylemi doğurmaktadır.

III. Sonuç

2. Yeni şiiri, Duchamp'a ve oradan köklenen Kavramsalcı sanata hatta onun öncesinde yer alan dadacılığa hemen hiç dokunmamış bir Modernist atılımdır. Türk şiirinin gelişmesi içinde bakıldığında bu hareketin özellikle üstgerçekçiliği ve dadacılığı yoklayan 1. Yeni'den sonra çıkmasına karşın şiirsel düzlemini onun dayandığı bu iki akımın öncesinde yer alan bir tarihsel zamana ve orada köklenmiş anlayışlara dönerek kurduğu söylenebilir. 2. Yeni, erken Modernizmin, Nietzsche'yle başlayan, Rimbeaud-Mallermé hattında düğümlenen, ardından 1905-1915 arasında gelişen akımlarından etkilenen bir anlayışın ürünüdür.

Bu derecede farklı, ayrıksı akımlardan, anlayış ve yönelimlerden etkilenmiş ve kalkmış olması onun eklektik bir tavır içine girmesine yol açmamıştır. Akımın içinde yer alan kimi ozanların vurguladığı üzere, bir kuramsal çerçeveye oturmaması belki bu özelliğinin ortaya çıkmasında etkilidir. Fakat, bu niteliğini hazırlayan asıl etmen doğrudan doğruya anılan dönemde gelişen Modernizmin kendisiyle ilgilidir.

Gerçekten de erken ya da 1. Kuşak Modernizm daha çok yerleşik iki temel olgunun, tarihselcilik ve gelenekselciliğin kırılması ve aşılmasıyla ilgilenmiş, bu doğrultuda üç büyük alanda, görsel, sessel ve sözel alanlarda iç atılımlarını başlatmıştır. Bu bağlam, Modernizmin belki bugüne kadar süren ve artık onun postmodern bir evreye girmesine yol açan ana çelişkilerini ortaya ko-

yan en önemli yanıdır. Bu bölümde bir kaç kez vurgulandığı üzere Modernizm, hangi alanda olursa olsun, temel dönüşümünü bir dil sorunu olarak yaşamıştır. Gündelik sözel dilin anlam çerçevesinin kırılması, dilin basit bir semantikten kurtarılması, dilin buyrultusal yapısının geriletilmesi, sözcüğün 'anlam'dan çok *'yananlam'*a dayanması hemen her özgül sanatsal üretim alanındaki gizli dil sorununu gündeme getirmiştir. Gündelik ve semantiği yerleşik olan dille ve onun ögeleriyle, özgül bir sanatsal üretim alanı dilinin parçacıkları arasında kurulan ilişki bu Modernist atılımın billurlaştığı ana noktadır. Dilin, cümle, sözcük ve anlam hattı resimde, müzikte ve yazında, ama özellikle de şiirde yalnız kırılmakla kalmamış yeniden kurulmaya da çalışılmıştır. O yeniden kuruluş, Modernizmin bir kez daha gerçeklik kavramıyla buluşmasına, ama tarihselciliğe ve söylencesel olana da yönelmesiyle sonuçlanmıştır.

Erken Modernizmin büyük arayışı gerçeğin ulamsal tanımı dışında kalan öznel boyutuyla ilgilidir. Bu yanıyla da Modernizm bir çelişkinin üretken zemini olmuştur. Bir yandan Descartesçı düşüncenin *'cogito'* boyutunu parçalamaya çalışırken, o bu tartışmayı bile bir usçuluk düzeyinde sürdürmüştür. Nitekim, Duchamp'la başlayan ve Kavramsalcılıkla sonuçlanan ikinci büyük damar bu iç çelişkisinin bir tür meşrulaştırılmasıdır. Ne var ki, 2. Yeni, dadaya gitmediği ve elini ona hiç sürmediği gibi o yamacın doruğu olan Kavramsalcılığa da uzanamamaşıtır. Dolayısıyla, 2. Yeni, bir tür gelenekselciliğin içinde kalırken, başardığı büyük çıkışa karşın kendi sınırlarını daha da genişletmek düşüncesini hemen hiç taşımamıştır.

2. Yeni'nin modernist bir şiir olması onu gelenekselci olmaktan alıkoymamıştır. Tersine, bu onun en önemli göstergelerinden birisidir. Bu niteliğiyle 2. Yeni, şiirin biçimsel yüzeyinde ne ölçüde Kübist bir yaklaşımı benimsemişse içleminde de o kertede geniş bir salınımı ortaya koymuştur. Tarihselcilikle kurduğu her ilişki onu söylenlere, simgelere götürmüş, 2. Yeni her defasında o boyutu aşmak isterken bir kez daha kendisini aşındırmıştır. Zamanla da, verdiği filizler başka alanlarda sürse bile, daha uç bir noktaya taşınmadan terk edilmiştir.

2. Yeni'nin tarihselle ve dolayısıyla geleneğin bağrında yer alan imler ve simgelerle iç dışlı olması aslında bu hareketin iç kısıtlamasını oluşturan en önemli nedeni de meydana getirir. 2. Yeni, özü itirabiyle Nietzscheci bir anlayıştan yola çıkar. Bu yö-

nelimin farkında olmasa da dünyayı bilme biçimi, dille kurduğu ilişki, şiiri tanımlayışı ve temellendirişi burada somutlaşır. Aslında, Nietzsche'nin Heidegger'e giden kolları bu şiirle ilişkilendirilebilir. Özellikle *'Dasein'* kavramının ciddi bir sorgulaması bu şiirin daha farklı bir özelliğini ortaya koyabilecektir. Ne var ki, gerek o kavram, gerekse onunla ilişkili tüm bir *'epistemoloji'* berraklaşmak için başka bir dönemi bekleyecektir.

Gerçekte Nietzsche'ci bir tarih anlayışının, özne tanımının ve kökleri orada bulunan Heideggerci bir yaklaşımın Türk şiirine çok da yabancı sayılamayacağı açıktır. Varlığın kozmik bir oluşum içinde ele alınması, onun söylenlerle ilişkilendirilmesi, *'dünyaya atılmışlık'* gibi bir kavramın egemenleşmesi, eğer Yahya Kemal-Tanpınar hattının zaman zaman Bergson'a uzanan hevesi bir yana bırakılırsa, Türk şiirine içkindir denebilir. Bu anlayış içinde gerek büyük bölümü itibariyle Türk şiirinin, gerekse 2. Yeni'nin özneye dönük, ona kayıtlı bir şiir olduğu rahatlıkla öne sürülebilir. Psikanalitik yorumun geliştirilmesine karşın şiirde belli bir çizginin ötesine geçmemesi ve çok öznel bir değimle söylemek gerekirse, Ayhan dışındaki hemen hiç bir şair tarafından yeterince *'sevilmemesi'* Nietzscheci-Heideggerci yaklaşımın daha *'steril'* ve *'dışarlıklı'* tercihlerinin benimsenmesindendir.

Bu bağlamda, Modernist Türk şiirinin 2. Yeni durağının varlıkçı bir öz anlayışıyla biçimlendiğini söylemek yanlış olmayacaktır. Modernist şiirin içerdiği ögelerin tümüne bu şiirde dokunulmuş fakat daha ötesine geçmek eğer düşünülmemişse, bu gelişme(me)nin nedenini başlangıçta vurgulanan *'geleneksel öznellik'* kavramıyla açıklamak gerekir. Gerçekten de Divan edebiyatından bu yana belli bir soyutlama yaklaşımıyla içiçe olan Türkçe şiir, 2. Yeni evresinde de, ne kadar isterse istesin bu çerçevenin dışına çıkamamıştır.

Çok ilginçtir: İlhan Berk, *'defter'*lerinde Divan edebiyatından beyitler üstünde düşündüğünü gösterirken ayrıca hazırladığı *Aşk Elçisi*[70] başlıklı seçkide bu alandaki beğenisinin yoğunluğunu ve düzeyini ortaya koyma olanağını bulmuştur. Ayrıca da, yapıta yazdığı "*Öndeyiş*"de eski şiirimizi *'tutarlı'* diye nitelendirmiştir.[71] Aynı şekilde Turgut Uyar'ın *Divan* yazması,[72] Cemal Süreya'nın sürekli olarak o ve ondan sonraki şiir anlayışları üstünde düşünmesi bu çerçeveyi yerli yerine oturtmaktadır. 2. Yeni'yi derinden etkileyen Attila İlhan'ın bu alanda da ilk atılımlardan birisini bir *'bireşim'* tezine dayanarak yapması, Sezai Karakoç'un 2. yeni'nin kimi ögeleri-

ni asla vazgeçmediği mistisizmi temellendirmek için kullanması da bu arada anımsanmalıdır. Bugün, 2. Yeni'nin, tıpkı Eliot, Pound gibi bir tür *'klasik modern'* olduğu düşünülebilirse gerekçe olarak altındaki bu büyük zemin gösterilebilir.

Türk şiirinin de bir parçası olduğu genel ve büyük söylemin öznellikle kurduğu ilişki bu niteliğine karşın belli bir sorunsallığı da içerir. Bu öznellik anlayışı kendi içine kapalı, hatta kendisiyle sürtüşmelidir. Çünkü, bireyin cemaat dışına çıkarak tekilleşmesine olanak vermeyecek bir katılığı içermektedir. İster istemez, bilincin iki temel olguyla, gerçekle ve nesneyle kurduğu ilişki de bu koşular altında belirir. Dış dünyanın, yani nesnelerin, bilincimizi belirlediğini kabul eden, dolayısıyla dile ve onun sürekliliğine yönelik atıf bu düşünsel yapıda tam bir kesinlik kazanır. 2. Yeni, bu anlamda bilincin kendi üstüne kapaklandığı ilk çıkıştır. Bu nedenle de süreksizliğe işaret ettiği gibi, bir mesafenin şiiri olarak belirir. Dilin kırıldığı, iç dürtülerinin ortadan kalktığı bu şiirde bilinç de nesneden uzaklaşacaktır. Dolayısıyla bu şiirin içerdiği öznellik yabancılaşmayla birlikte gelir. Bilinç, dış dünyanın üstüne abandığını ayrımsamakta, anlamakta ve ona karşı cephe almaktadır. Artık, dış dünyayı oluşturan *'alanlar'* şiirde sorgulanmaya duracaktır. Ekonomi, ölüm ve cinsellik bu etmenlerin ortaya çıkardığı yeni ve şiire ilk kez katılan alanlardır.

Modernist şiirin ekonomiyle kurduğu çok özgül bir ilişki vardır. Özellikle, Pound'u esas alan çözümlemelerin büyük bir bölümü bu şiirin üzerine oturduğu çok çeşitli ekonomik kavramın üstünde durmuştur. Mutlaka Marxist olması gerekmeyen bu çözümlemelerin önemli bir bölümü Bataille'dan ve Baudrillard'dan yola çıkmışlardır. 2. Yeni şiirinin, ekonomi kavramlarıyla uğraşmamış hemen hiç bir şairinin olmaması ilginçtir ve bu kavramın üzerine oturduğu, Modernist dünyanın başlıca yabancılaştırıcı düzlemini nasıl ele aldıklarını göstermektedir. Uyar,

> borçları, kefilleri ve bonoları unutuyorum
> ikramiyeler bensiz çekiliyor dünyada[73]

diye yakınacak ve tepki gösterecek ve

> işte Seurat'nız, işte akçıl akşamınız ve sterlin, neye büyütürsünüz anlamıyorum[74]

diye soracaktır. Cemal Süreya

geçirdiği gibi başına şapkasını
Enflasyon parasıyla otuz lira[75]

dediği gibi *Kapital*'in adını anacak[76] ve

Ben şimdilerde her şeyi sana bağlıyorum iyi mi
Altın ölçü çift ölçü ve altın karşılıksız
Para basma yetkisini[77]

diye vurgulayacak ve bir kesinlemenin altını çizecektir. Ekonominin kentle/şmeyle, yeni çevre koşullarıyla ve yeni bir nesnellikle içiçeliği de bu şiirin, *hemen her zaman erken* Modernizmde görülen katılığını etkileyen önemli bir olgudur.[78]

Bu şiirin üzerine oturduğu ve başlıbaşına ele alınması gereken bir diğer olgu ölümdür. Ölümün gidimsizliği, ölüm gerçekliğinin öznellikle kurduğu bağlantı bu şiirde metafiziğin yanısıra bir fizik olarak yer alır. Ne var ki, asıl önemli olan ölümün şiire şu ya da bu biçimde değil doğrudan doğruya *'bir biçimde'* girmesidir. Çünkü, ölümün bu şiirde tuttuğu yer aslında gene az önce değinilen uzaklık kavramıyla ilişkilidir. Gerek Bataille'da, gerekse Heidegger'de karşımıza çıkan, ölümün varlıksallığa içkin olamayacağı gerçeği ve onun işaret ettiği *'uzaklık'*, 2. Yeni şiirinin arayışlarıyla tam bir çakışma içindedir. Ayrıca, gene Modernizmin en önemli gerçekliklerinden birisi olarak, ölüm, söylenleri ve modern-öncesi bilincin ögelerini saptaması açısından da daima çekici ve çarpıcı gelmiştir. 2. Yeni de onu tüm bu boyutlarıyla kuşatmış, içermiştir.

Nihayet değinilmesi gereken son nokta bu şiirin cinsellikle olan ilişkisidir. Türk şiirinin en erotik şiirlerinin yazıldığı bir şiirdir bu dönem. Erotizm bu şiirlerde tekil bir gerçeklik olarak ve teker teker şiirlerde ortaya çıkmamıştır. Erotizm, Bataille'in tanımlamasıyla bakmak ve söylemek gerekirse, gönderge olan cinsel nesnenin ortada bulunmamasıyla doğan bir olgudur. Bu yanıyla en genel anlamda nesnenin ortadan kaybolması şiirin *'dokusunu'* cinsel-erotik kılmış, erotizm tekil bir söylem olarak bu zeminin üstüne oturmuştur. Ayrıca, Cemal Süreya'da neredeyse *'pornografik'*, İlhan Berk'te cinsel, Ece Ayhan'da sapkın, Turgut Uyar'da somut, Edip Cansever'de tükenmiş ve trajik bir cinsellik-erotizm kendisini hemen dışa vurur. Şiirin, gene dokusal-yapısal olarak imgeyle örülmesi de erotizmi ayrı bir etkinliğe kavuşturmaktadır.

Yeniden başa dönülecek olursa bu şiirin en büyük eksiğinin ve hatta yetersizliğinin gene bu olgulardan kaynaklandığı rahatlıkla ileri sürülebilir. 2. Yeni, Türk şiirindeki yerleşik ve kapalı öznelliğin *'göçebe, sürgün'* ve dışsal bir öznelliğe dönüştüğü noktada kendisinden ve *'gidişatından'* neredeyse ürkmüştür. Nesneden uzaklaştıktan sonra bir kez daha onu *'içerden'* yakalamaya çalışmış, özneyi yeniden cemaatle-kitleyle birlikte ele almış, eğretileme ve düzdeğişmeceden yeniden imgeye, hatta simgeye dönmüştür. Bu, 2. Yeni'nin dadadan türeyen estetiği bilememesinden, tanıyamamasından kaynaklanan bir durumdur ve bu nedenle de bu akım Modernizmden *'çağdaş'*a geçememiştir.[79] Bu, kendisini, Modernist atonal müzikte kalınmasında ve bir türlü 1960 sonrasında ortaya çıkan çağdaş müziğe geçilememesinde de göstermektedir. O müziğin *'dal'*ları olan *'deneysel müzik'*, yeni nota yazım teknikleri ve *'grafik notalama'*, *'fluxus'*, *'elektronik müzik'*, *'kolaj'*, *minimalizm* bu alana ne kadar uzak ve yabancı kalmışsa, Messiaen-Cage çizgisi ve onun kapsadığı Berio, Ligetti, Lindberg, Glass, Reich, Riley gibi isimler de hiç anılmamış, belki de hiç tanınmamıştır.[80] Aynı şekilde *'sanat dışı'* (non-art) kavramı bu şiire yabancıdır, *'mekansal'* (müzik ve sanat da içlerinde olmak üzere) değişimlerin içerdiği gerçeklik bu şiirin uzağındadır.

Bu saptama kuşkusuz bir çizgisellik, bir özcülük arayışı değildir. Bir *'mutlak'*a da işaret etmez. Öyle bir zorunluluk, çünkü, yoktur. Sorun daha çok bu hususların *'olamamasıyla'* ve o durumun nedenleriyle ilgilidir. Fakat, gerek o *'neden'*i anlayabilmek gerekse ortaya çıkmış görüntünün boyutlarını saptayabilmek için, öncelikle, 1950-65 arasında güçlenen bu akımın o tarihten itibaren şiirin ve dilin geçmiş birikimine döndüğü, onunla özdeşleştiği, onu yeniden üretmek çabası içine girdiği anımsamalıdır. Bugün, hemen tüm şairlerin geleneksel bir ses ve söylemle yazması, geleneksel yapısal özelliklere dayanması son derecede ilginç ve çarpıcı bir sonuçtur. Bunu, 2. Yeni'nin de kısıtlaması olan *'geleneksel bilinci aşamamak'* diye açıklamak mümkündür. Belleğin gitgide bilincin üstünde egemen olması, zamanın mekana üstünlüğü yalnız şiiri teslim almakla kalmamış, Modernizmin, Batı'daki açılımlarla *'analojik'* bir koşutluk gösterse de sonunda kendisine özgü bir *'gelenekselciliğin'* içinde eridiğini ortaya koymuştur.

2. Yeni şiiri, sonunda, kendisini ve geçmişini düşündüğünde belki de bir tek şeyi, Turgut Uyar'ın o dizesini anımsayacaktır:

Uzanıp kendi yanaklarımdan öpüyorum.

Üstelik, Edip Cansever'in,

Adımızı sorarız o bize adını söyler

deyişi bir rastlantı değildir.

NOTLAR

Ece Ayhan, "İlhan Berk ile Ece Ayhan İkinci Yeni Akımını Anlatıyor" in *Kolsuz Bir Hattat* (İstanbul: Beyaz, 1987), 52.

[2] Ibid., 52.

[3] Ilhan Berk, *Şairin Toprağı* (İstanbul: Simavi Yayınları, 1992), 56.

[4] Ibid., 71-83.

[5] Ece Aylan, "Haklılığın İnadı", in *Şiirin Bir Altın Çağı* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1993), 134.

[6] Ibid., 135.

[7] Ibid., 50.

[8] Passim 20, 135.

[9] Ahmet Oktay, "2. Yeni Üzerine", in *İnsan Yazar Kitap* (Ankara, Ark Yayınevi, 1995), 395.

[10] Passim. 18, 52.

[11] Passim 20, 135-136.

[12] Passim 18, 56.

[13] Ibid.,109.

[14] Ibid.

[15] Roger Gibson, *Modern French Poets on Poetry* (Cambridge: Cambridge University Press, 1961), 157

[16] A.G.Lehmann, *The Symbolist Aesthetic in France, 1885-1895* (Oxford: Oxford university Press, 1986), 299.
George Steiner, *After Babel* (Oxford: Oxford University Press, 1975), 177.

[18] Arthur Rimbeaud, *Cehennemde Bir Mevsim/Illuminations*, çev., Özdemir İnce (istanbul: Can Yayınları, 1991), 81-89

[19] Ibid.

[20] Metnin tamamı S.L. Gilman et.al, ed., *Frederich Nietzsche on Rhetoric and Language* (New York and Oxford: Oxford University Press, 1989) içindedir. Ne var ki, bu metin, Derrida ve öteki yapısökümcüler tarafından ortaya çıkarılmadan önce, varlığı yeteri kadar bilinen bir çalışma değildir. Oysa, bugün Modernizm tartışmalarıyla ilgili hemen her kaynakta değinilen, gönderme yapılan temel metinler arasındadır. Metnin İngilizceye yapılmış öteki çevirilerinde 'extra-moral' kavramı 'non-moral' olarak çevrilmiştir.

[21] Ibid., 250.

[22] Jacques Derrida, *Margins of Philosophy*, trans. A.Bass (London: Routledge&Kegan Paul, 1982), 213.

[23] Rainer Emig, *Modernism in Poetry: Motivations, Structures and Limits* (London: Longman, 1996), 73.

[24] Harry Davidson, *T.S. Eliot and Hermeneutics: Absence and interpretation in 'The Waste Land'* (Baton Rouge: Lousiana State University, 1985), 103.

[25] Attila İlhan, *2. Yeni Savaşı* (İstanbul: Yazko Yayınları, 1983).

[26] Her şeye rağmen Cemal Süreya'nın da gerek şiir içinde gerekse şiir dışında sürekli olarak halk masallarına, öykülerine dönük dikkatini akılda tutmak gerekir.

[27] Nitekim, Ece Ayhan'ın vurgulamasının 1980'lerde yapıldığı anımsanmalıdır.
[28] Elliott Schwartz and Daniel Godfrey, *Music Since 1945: Issues, Materials and Literature* (New York: SchrimerBooks, 1992).
[29] Edward Strickland, *Minimalism: Origins* (Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1993).
[30] Michael Archer, *Art Since 1960* (London: Thames and Hudson, 1997).
[31] Jack Flam, *Matisse, the Man and his Art, 1869-1918* (London, 1986).
[32] Lawrence Gowing, *Matisse* (London: Thames and Hudson, 1979), 51.
[33] Matisse'in kendi değerlendirme ve yaklaşımları için bknz., Henri Matisse, *Matisse on Art*, ed. by Jack D.Flam (Oxford:Oxford University Press, 1973).
[34] Bütün bu tartışma çerçevesi elbette onun kitabının adında somutlaşmıştır: Sanatta Ruhsal Üstüne. Wassily Kandinsky, *Concerning the Spiritual in Art*. tr. M. Sadler (New York, 1977), 37.
[35] Wassily Kandinsky, *Complete Writings on Art*, ed. by K.Lindsay ve P.Vergo. 2 vols. (London, 1986), 183, 185.
[36] Rose-Carol Washton Long, *Kandinsky, The Development of an Abstract Style* (Oxford: Oxford University Press, 1980),108.
[37] Passim 50,194, 197
[38] Mark Cheetham, *The Rhetoric of Purity* (Cambridge: Cambridge Univeristy Press, 1991), 251.
[39] Wassily Kandinsky, "18 Eylül, 1911 tarihli mektup" in Jelena-Hahl Koch, *Arnold Schoenberg/Wassily Kandinsky:Letters, Pictures and Documents*, tr. by J.C.Crawford (London: Boultn Press, 1984), 21.
[40] Ibid., 218.
[41] Paul Overy, Kandinsky: *The Language of the Eye* (London: Camera Press, 1969).
[42] Ibid.,160.
[43] Christoper Butler, *Early Modernism:Literature, Music and Painting in Europe, 1900-1916* (Oxford:Clarendon Press, 1994), 47.
[44] Willi Reich, *Schoenberg* (London: Pluto Press, 1971), 148.
[45] Carl Dahlouse, *Schoenberg and the New Music* (Cambridge: Cambridge University Press, 1987), 75.
[46] Christopher Palmer, *Impressionism in Music* (Oxford: Oxford University Press, 1973), 28.
[47] Nick Cook, *Music, Imagination and Culture* (Oxford: Oxford University Press, 1990),178-84.
[48] Arnold Schoenberg, "New Music: My Music" in Passim 44, 49.
[49] H.H. Stuckenschmidt, *Arnold Schoenberg: His Life, work and World* (London: Rough Press, 1977), 18 7.
[50] Arnold Schoenberg, "24 Ocak 1911 tarihli mektup", in Passim 54, 23.
[51] Ibid., 38.
[52] Passim 64,183.
[53] Judith Ryan, *The Vanishing Subject:Early Psychology and Literary Modernism* (Chicago: Chicago University Press, 1991).

Hannah Decker, *Freud in Germany* (New York: Deil Publishers, 1977).
Paul Riff, *Freud:The Mind of the Moralist* (London, Harvester Press, 1965), 51; Zikreden Butler, passim 58.

[56] Kirk Vernedoe, *A Fine Disregard:What Makes Modern Art Modern* (London: Thames and Hudson, 1990), 65.
Andre Salmon, "L'art Negre", in William Rubin, ed., *Primitivism in Twientieth Century Art* (New York: 1984), 247.

[58] Anıldığı yer için bknz., Edward Fry, *Cubism* (London: Thames and Hudson, 1966), 166.
Arnold Schoenberg, *Style and Idea:Selected Writings of Arnold SChoenberg* (London: Rough Press, 1975), 285 ve Cook, passim 62, 180 vd.

[60] Ece Ayhan, *Aynalı Denemeler* (İstanbul:Yapı Kredi Yayınlan, 1995), 71-73.

[61] Charles Harrison, *Essays On Art&Language* (Oxford: Basil Blackwell, 1991), 214-215.
Jacques Derrida, *Writing and Diffrerence*, tr. by A. Bass (London: Routledge and Kegan Paul, 1978), 290.

[63] Roland Barthes, *Mythologies*, tr. by A.Lavers (London: Paladin, 1973), 144.

[64] Paul Jones, *Imagist Poetry* (Hardsworth: Penguin Books, 1972), 69.

[65] G. Keams, *Ezra Pound: The Cantos* (Cambridge University Press, 1989), 31.

[66] A.L.Johnson, "'Broken Imges':Discursive Fragmentation and Paradigmatic Integritiy in the Poetry of T.S.Eliot," *Poetics Today* 1985. 6(3), 399-416.
Roland Barthes, *Writing Degree Zero*, tr. by, A.Lavers (London:Cape Editions, 1973), 48-49.

[68] Roland Barthes, *S/Z*, tr.by R.Miller (New York:Hill&Wang, 1975), 3-4.

[69] Charles Altieri, *Painterly Abstraction in Modernist American Poetry* (Cambridge: Cambridge University Press, 1989), 137

[70] İlhan Berk, haz., *Aşk Elçisi*, (Ankara:Dost Yayınları, 1965).
Ibid., vii.

[72] Turgut Uyar, *Divan* (Ankara: Bilgi Yayınevi, 1970).

[73] Turgut Uyar, "Geyikli Gece" in *Büyük Saat* (İstanbul:Can Yayınları, 1984), 63. Kitabın ilk yayınlanışı 1959'dur.
Ibid., 134.
Cemal Süreya, "Hür Hamamlar Denizi"nin *Sevda Sözleri*: *Toplu Şiirleri* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1995). s. 32. Şiirin içinde yer aldığı kitab Üvercinka'dır ve ilk yayınlanışı 1958'dir.

[76] Ibid., 37

[77] Cemal Süreya, "Ülke" in Ibid., 49.

[78] Burada Mallarmé'nin 'ekonomi politik'e verdiği önemi anımsamak gerekir.
'Çağdaş' kavramını, çoğunlukla yapıldığı gibi, 'modern' anlamına gelen bir 'sıfat' olarak kullanmadığımı şiddetle belirtmek isterim. Tümüyle yeni bir estetik açılım olarak değerlendirdiğim bu kavramın ilgili tanımları için bknz., Hasan Bülent Kahraman, "Çağdaş Sanat:Postmodern-Modern İlişkisi Açısından Bir Yorum Denemesi" *Arrademento Dekorasyon*, Eylül 1997

1980'ler: İslamcı Şiir ve Yeraltı Şiiri

Özne, Gelenek ve Postmodernite Bağlamında Bir Bakış

I. Meşrutiyetten Cumhuriyete: Modernist Özneye Doğru

1980'lerin ortasından başlayarak yazılan şiir iki ayrı izlek geliştirmiştir. Bu dönemde yazılan şiirin İslamcı şiir ve yeraltı şiiri olarak iki ayrı kanava üstünde geliştiğisöylenebilir. Daha dar bir kesimde kaldığı için yeterince açılamayan İslamcı şiire karşı yeraltı şiiri dediğim kol daha genişleyerek 1990'lara ulaşmıştır. Her iki şiirin de oluşumuna yol açan etkenler Türkiye'de 1980'lerde ortaya çıkan ve siyasal, toplumsal yapıda gözlemlenen değişimlerdir. Bu değişimlerin ortak paydasını Türkiye'nin modernite-yle girdiği hesaplaşma oluşturmaktadır.

1980'lere kadar bütün zorlamalara karşın ayrışmamış, organik bir toplum kimlik ve niteliğini koruyan Türkiye, o tarihten başlayarak, yetersiz de olsa, liberalleşme doğrultusunda bazı adımları atmaya başlamıştır. Gelişmeler merkezi devletin kayıtsız şartsız egemenliğini, özellikle ekonomik planda yok sayan bir zihniyete bağlı olarak ortaya çıkmaya başlamıştır. Teknolojik alanda gerçekleştirilen atılımlarla da siyasal merkeziyetçilik tartışılır hale gelmiştir. O arada, merkezi devletin sosyal güvenlik alanından çekilmesi toplumda iç dayanışma zorunluluğunu doğurmuştur. Böylelikle, bir yandan kurucu modernist modelden uzaklaşılmış bir yandan da *'sivillik'* kavramı *'cemaatleşme'* bağlamında yeni bir anlam kazanmıştır. Merkezi otoriteye ve onun ideolojisine karşı gerek İslamcı kesimde gerekse pro-anarşik ve nihilist kesimde ciddi tepkiler gösterilmiştir. Dünyayı bilme biçimleri olduğu kadar onun yeniden yapılandırılmasına dönük önerileri de birbirinden farklı olan iki kesim, eleştirellik noktasında buluşmuştur. Bu anlamda, İslamcı şiir daha modernist bir çizgiyi sürdürür ve geliştirirken, ilk temsilcisi Küçük İskender olan yeraltı şiiri daha postmodern bir evrilme izlemiştir. Özellikle dilde, söylemde ve bireysel duruşta kendisini dışa vuran bu oluşum gene de asıl ağırlığını getirdiği eleştirel bakış açısında du-

yurmuştur. Bu anlamda, iki ayrı şiiri birbirine yaklaştıran temel dürtü, modernite eleştirisinin doğal bir sonucu olarak ortaya çıkan *'özne'* kavramına dönük yaklaşımlarıdır. Cumhuriyetin, bir modernist ideoloji olarak gelişimini ciddi ölçüde engellediği özneleşme süreci bu dönemde yeni bir ivme kazanmıştır. Bu bölümde özne kavramı bağlamında İslamcı şiir ele alınacak, yeraltı şiiri ise daha ayrıntılı olarak bir sonraki bölümde incelenecektir.

Modern Türk şiirini, Cumhuriyet döneminden başlatmak, önemli bir yanılgıya düşmektir. Böylesi bir yaklaşım, modernizmle nelerin dile getirilmek istendiğini de yeterince ayrımsayamamaktır.

Modernizm, eğer belli bir zaman parçasına kadar getirilmiş yapı ve sitemin o tarihten başlayarak dönüşümlere uğratılması ise, Meşrutiyet döneminin, hemen her alanda olduğu gibi, edebiyat ve özellikle şiir alanında yaptıklarını da önemsemek ve derinlemesine değerlendirmek gerekir. Çünkü, 1908'de, hatta daha da önceki yıllarda başlayan bir düşünsel yaklaşım, edebiyatı da etkilemiş, o tarihten sonra geleneksel saray edebiyatının (divan edebiyatının) dar kalıplarının dışına çıkılmıştır. İlk kez, Meşrutiyet'le birlikte edebiyatla düşünce arasında bir bağ oluşturulmuş, edebiyat şiirin tekelinden kurtarılmış ve edebiyat belli ideolojilerin toplumsallaştırılmasında bir araç olarak kullanılmıştır.[1]

1908'le birlikte, ulusçuluk, islamcılık, batıcılık, toplumculuk... gibi akımların doğduğunu, bu yönelimlerin her birisinin bir kaç dergi, gazete gibi yayın organıyla bütünleştiğini, akımları oluşturan düşünürler arasında, ideologlar içinde edebiyatçıların baş rolleri oynadıklarını anımsarsak, modernist anlayışın Cumhuriyet'le birlikte başladığını söylemenin ne kertede eksik bir değerlendirme olduğu kendiliğinden ortaya çıkar.[2] Hatta, bu döneme gelmeden önce de, Serveti Fünun'un, 1895-1901 yılları arasında doğup geliştiğini, özellikle şiiri yeniden kurmaya çalışmış Tevfik Fikret'in, Cenap Şehabettin'in, roman ve öyküde Halit Ziya'nın bu akım çerçevesinde serpildiklerini hatırlayarak da modernizm-Cumhuriyet yaklaşımını yeniden değerlendirmek olanaklıdır.

Bütün bu gelişmelere, çıkışlara ve arayışlara karşın neden modernizmle sadece 1923'den sonra başlayan toplumsal, siyasal, kültürel model üstünden bir ilinti kurulmuştur ve neden değinilen dönemler bu ilintiyi oluşturmakta yok sayılmıştır sorusunu, modernizmin ve modernleştirici eğilimlerin temel yaklaşımlarını irdelemeden tanımlamak olanaksızdır.

Aslına bakılırsa, Cumhuriyet'in, düşünsel gelişme açısından Meşrutiyet'e damgasını vurmuş olan Jön Türk ve İttihat ve Terakki hareketlerinin bir uzantısı olduğu artık yeterince anlaşılmış bir husustur.[3] Ne var ki, İttihatcıların yaptığı gibi, sistemi, iç dinamiklerini devre dışı bırakmadan, yeni ögelerle bütünleştirerek kurtarmak girişimi değildir, 1923 hareketi. O modeli aşmış, bir sistemin ancak bir öncekinden hiç değilse yöntembilimsel olarak köklü bir kopuşla oluşturulacağını saptamıştır. Böylelikle de Cumhuriyet, ilkin bu temel yaklaşımıyla, geçmişten bu güçlü kopuşuyla ideolojik praksis düzeyinde önemli bir zihinsel kapanma yaratmıştır ve Batı'yla bütünleşme çabaları içinde atılan tüm adımları kendisiyle özdeşleştirmiştir.[4] Bu gerçek, edebiyat için de aynen geçerlidir...

İkinci bir nokta, modernlik kavramıyla, modernleştirici modeller arasındaki fark ya da çatışmadır.

Modernizm, 18. yüzyıl Aydınlanma felsefesiyle bütünleşmiş, hümanizmacı yaklaşımlarla içiçe geçmiş, akılcılık ve pozitivizm kavramlarını benimsemiş, bu temele oturan bireyin, aşkın tüm gerçeklikleri yadsıdığı ve yalnızca kendisiyle özdeşleştiği bir dünya görüşüdür.

Bu yönüyle de Meşrutiyet Dönemini bir modernleşme dönemi olarak değerlendirmek mümkündür. Oysa modernleşmeci modeller akılcılık ve pozitivizm ögelerine tutucu bir din kadar önem veren, merkezi yetkenin gücünü ve etkinliğini kabul eden, toplumsal ilerlemeyi ve dönüşümü her şeyin üstünde gören, planlama anlayışıyla toplum mühendisliğini önsel olarak kabullenen, güç kullanımına dayalı kütlesel bir ideolojidir. Tüm bu özelliklerle içiçe geçmiş olması nedeniyle Cumhuriyeti *'modernleştirici bir ideoloji'* olarak kabul etmek gerekir.

Cumhuriyet döneminin edebiyatı, bünyesinde ülküsel bir toptancılık (totalite) barındırır. Yönetimle sıkı bir özdeşleşim içine girer. Bu özdeşleşimle kendisinden önceki eylemleri ve etkinlikleri unutturan bir başatlık kazanır. Bu nedenle, Cumhuriyet öncesi dönemlerde doğmuş edebiyat anlayışları, geleneği aşma konusunda ne denli tutkulu olsalar da, zaman içinde unutulmuşlar ve Cumhuriyet'in yeşerttiği yenilik tohumları bu doğrultuda öne çıkmıştır. Oysa, özellikle Divan edebiyatının nitelikleriyle ve temel ögeleriyle birlikte bakıldığında ve bir episteme olarak ele alındığında acaba Cumhuriyet edebiyatı, özellikle de şiiri, gelenekten güçlü bir kopuş getirmiş, bunu başarabilmiş midir soru-

su hala yanıtını beklemektedir. Gerçekten de, Divan edebiyatının belirleyici özellikleri ile Cumhuriyet döneminin modernleşmeci edebiyatı arasında gizli de olsa, kendisini ilk bakışta dışa vurmasa da, özellikle *'özne'* kavramı dolaylarında ortaya çıkan derin bir etkileşim ve iletişim vardır.

Divan edebiyatı, kendisini belli kalıpların (mazmunların) yinelenmesi, belli bir imge dizgesinin etrafında dönmesi ve aynı kavramları çoğaltmasıyla oluşturmuş ve sürdürmüştür. Bunların bilinmesine karşın, dizgeyi oluşturan ögelerin nerelerden kaynaklandığı üstünde çok az durulmuştur. Bu zorlu işi yapma girişiminde bulunan Ahmet Hamdi Tanpınar, Divan edebiyatının sistemiyle, üretildiği dönemin toplumsal sistematiği arasında bir karşılıklılık bulunduğunu söyler ve edebiyatı oluşturan bünyenin *'saray'* kavramıyla içiçe olduğuna değinir.[5] Sonra, bir adım daha ileri giderek bu şiirin sarayla birlikte tasavvufun temel kavramlarından türediğini vurgular: Gerek saray ve onun çevresinde döndüğü *'sultan'* kavramı, gerekse tasavvuf ve onun sonul ereği olan 'Tanrı' kavramı bütünleştiklerinde, Divan şiiri, somut özneyi kabul etmeyen, her şeyi aşkınlık anlayışıyla tanımlayan ve temellendiren bir edebiyat kimliği kazanır: *"Eski şiirde aşk bir cemiyet haddini, hatta dinle ve tasavvufla beraber alınırsa iki haddi, fenomenolojist lügati kullanırsak iki tabakayı birden veren bir istiare idi..."* (vurgu benim-hbk).[6] Bir *'istiare'* olarak tanımlanan bu edebiyat, biraz ötede, Tanpınar'ın deyişiyle insanı dışlayan, benim deyişimle *'somut öznesiz'* bir içeriğe bürünür: *"Eski şiir... daima bir 'kendinin dışında' konuşma, hatta kendi dışında yaşama ameliyesi gibi görünür. Pek az edebiyatta konuşan benliğin bu cinsten ve bu kadar ısrarla kendisini inkarına rastlanır."*[7] Kısacası, Divan edebiyatında şiirin öznesi yoktur; ya da, varsa bile, bu özne somut değildir, soyuttur, simgeseldir ve aşkındır. Öznenin kendisinin değil, bir başka ve üstelik de aşkın olan öznenin ifadesine yöneliktir, Divan şiiri. Gerçi Divan edebiyatı, bütün bu ayrıksı özelliklerine karşın gene de, bir kültür sistematiği içerir fakat, *"şairin hususi hayatına girdiği zaman bu umumi kültür dünyasından ayrılır."*[8] O kadar ki, *"sevgilinin cinsini tayin güçtür. O bize... sadece güzelliği ve kudretiyle gelir..."*[9] Bu olguların hep birlikte düşünülmesi Divan edebiyatının neden ve nasıl somut öznesiz bir içeriğe sahip olduğunu göstermeye yeter sanırım. Şimdi sorunu özne-Cumhuriyet dönemi şiiri ilişkisi açısından ele alabiliriz.

1920'lerde, özellikle *Dergah* Değisi (1921-1923) çevresinde gelişen ve öncülüğünü Yahya Kemal'le, Ahmet Haşim'in yaptığı anlayış, şiiri, kendilerinden önce geliştirilen bir dizi yeni yaklaşımı da kullanmaktan kaçınmadan bu kısırlıktan kurtarmaya ve onu yeni ufuklara taşımaya yöneliktir: Şiir artık bir özneye kavuşmuştur; ama, gene de bu özne çok belirli, çok somut değildir. O özne, Yahya Kemal için, *Ses*'tir; Ahmet Haşim'de ise, daha da soyutlaşır ve yalnızca bir izlenim olarak kalır... Aynı yaklaşım, neredeyse tüm bir erken Cumhuriyet şiiri boyunca sürdürülür. Sevgili, *'duyulan'*, fakat, somutlaştırılamayan bir gerçekliktir.

> Geceleyin bir ses böler uykumu,
> içim ürpermeyle dolar: -Nerdesin?"
> sorusu, sonunda ancak bir dilekle yanıtlanır:
> "Elverir ki bir gün bana derinden,
> Ta derinden bir gün bana "Gel" desin.[10]

Bu *'kabul'* tüm bir Cumhuriyet şiiri boyunca sürer; hatta 1936'dan başlayarak Orhan Veli ve arkadaşlarının geliştirdikleri Garip akımı, değindiğim anlayışa tepki olarak aşkınlığı her anlamda ve her boyutta reddeden, bireyin yalnızca varoluşuyla ilgilenen, bu nedenle akla gelebilecek en küçük *'romansı'* bile dışlayan bir şiir olarak kurulduğunda bile, Cahit Sıtkı gibi, Ahmet Muhip gibi hala Baudelaire şiirine Türkçe'de yeni açılımlar kazandırmaya çalışan ozanlarca sürdürülmüştür. Dolayısıyla, bu yaklaşımın öncelikle epistemolojik açıdan ele alınarak değerlendirilmesi gerekir.

II. *'Türüm'* Kavramı ve Cumhuriyet Şiiri-Divan Şiiri etkileşimi

1- Yurttaş, Birey, Özne ve Türüm

Cumhuriyet döneminin, oluşturduğu tüm yeni kurumlara karşın, aşamadığı bu özelliği, yani şiirdeki *'somut öznellik'* eksiği *'türüm'* (emanation) kavramıyla açıklanabilir.

Türüm, neo-platoncu bir felsefe kavramı da olsa da, özellikle toplumbilim alanında patrimonyal toplumları irdelemekte kullanılan ve son derecede önemli açılımları olan bir kavram.

Özellikle Manfred Halpern, kavramı değindiğimiz merkeziyetçilik ilişkilerini yerli yerine oturtabileceğimiz bir içerikle kullanıyor ve bu amaçla, ilkin Kafka'dan bir alıntı yapıyor: *"Senin bu dünyada değil, yalnızca benim içimde varolmanı isterdim. Kuşkusuz daha iyisi, benim hiç olmamam ve senin içinde yaşamamdır. Bu dünya ikimiz için çok küçük..."*[11] Bu alıntıdan da anlaşılacağı üzere, türüm, kişinin bir özdeşleşim yaşaması ve kendi öznesini bir başka özne karşısında (onun uğruna) yok saymasıdır.

Halpern, özellikle islam toplumlarında önce Tanrı, sultan, daha sonra aile, yerel önderler gibi kimliklerin kişilikleri aştığını, kişilerin kendilerini bu kimliklerle ortadan kaldırdıklarını söylüyor. Halpern'in daha da ilginç bir gözlemi şudur: Bu tür toplumlarda, kişilerin değişmesine karşılık, dizge sürmekte, kimliklerin değişmesine karşılık tavırlar aynı kalmaktadır. Bu nedenle, diyor Halpern, bu tür toplumlarda en sürekli olan kesim *'köleler'*dir.[12]

İmdi, Divan edebiyatında saray-sultan ekseninde gelişen dizgesellik bana kalırsa Cumhuriyet döneminde de, aynı özelliğini korumuştur.

Cumhuriyet'in, Aydınlanma Felsefesi'nin doğal bir sonucu olarak yurttaş yarattığını, fakat ne yazık ki, bu yurttaşların, herşeyi düzenleyen, tüm yetkileri elinde tutan merkezi yetke karşısında *'birey'* olamadığı artık bir çok yerde söylenmektedir.[13] Bireyleşemeyen ve kendisini içinde bulunduğu dizgeden ve onun koşullarından koparamayan, ayrıksılaştıramayan yurttaş, sonunda, farkında olsa da olmasa da merkezi yetkeyle gizli bir özdeşleşme içine girmekte bu yüzden de, soyut bir özneyi somutlaştırmayı ya da hiç olmayan bir özneyi kurmayı bir türlü başaramamaktadır.[14] Batı modernizminin 1930'larda bıraktığı Baudelaire şiirininTürkiye'de ise 1960'larda da sürdürülmesinin en temel nedeni bu özgün noktanın algılanamamasıdır. Modernist şiirin, özellikle *'lanetli şairler'* eliyle kişiyi yurttaşlıktan kurtarıp birey yapmaya çalıştığının yeterince gözlemlenememesidir. Böylelikle, *'milli şef'*, *'ebedi şef'* kavramlarının, erişilmez devlet olgusunun, ulaşılmaz ülkülerin karşısında, yurttaş, bireysel kimliğini bulamamış, ona hep uzak kalmış, kendisiyle yabancılaşmış, nihayet öznesini somutlaştırmak olanağını elde edememiştir. Çünkü, sürdürdüğü toplumsal yaşamın *'somut'* diyalektik, karşılıklı ilişkiye dayalı bir yaşam olduğunu söylemek olanağı yoktur.

2- Merkezi Yetke - Dil Olgusu

Bu sorun, kendisini özgün bir dil kurma olgusunda da göstermiştir. Cumhuriyet dönemi, hiç kuşku yok ki, modernleştirici bir ideoloji, yani bir *'eksik bilinç'* olarak, özellikle de 1930'lardan başlayarak edebiyata hem doğrudan hem de dolaylı yoldan müdahale etmiştir. Türk Dil Kurumu'nun oluşturulmasıyla birlikte yeni bir dil anlayışı egemen olmuş, merkezi yetkenin devamı sayılabilecek bu etkinlik tüm bir Cumhuriyet üretimini kuşatmıştır. O dönemde şiirini gelişen dil anlayışına direnerek kurmaya çalışan bir tek şairi örnek olarak göstermek mümkün değildir. Yahya Kemal'in girişimi ise, şiirini yeni kalıplarla değil, eski kalıpların içinde oluşturmasıyla, arkaik bir *'deneme'* yaptığını daha işin başında vurgulamasıyla bu çerçevenin dışında kalır.

1. Yeni, bu bağlamda, Cumhuriyet şiirinde gerçekten ilginç bir köşebaşıdır. İlgili bölümde değindiğim gibi, aşkınlık kavramını gözden ırak tutması, kişinin yalnızca içinde bulunduğu varoluş konumunu vurgulaması, hatta onu da yurttaşa gönderme yaparak temellendirmesi nedeniyle 1. Yeni, gelenekle bütünleşmiş Cumhuriyet bilincinde önemli bir kopuş noktasıdır. Ayrıca, ses olarak, söylem olarak da 1. Yeni gelenek eklemlenmesine yüz vermez. Oysa, Cumhuriyet şiiri gene 1950'lere gelinceye değin *'ses'* kavramından da kopmak istememiştir. Şiirin öznesini dönüştüremeyen, dolayısıyla da aşkın değer karşısında bireyi temellendiremeyen Cumhuriyet şiiri, elbette sesten kopamayacaktı; çünkü, *"eski şiirimizde ses ve hançere cihazı bütün iç hamlelerin yerini tutar. O çok defa manadan ayrı, kendi aleminde bir şeydir ve tek başına bütün bir ifadeyi yüklenir"* [15] Dıranas şiirinin ses özelliği ve Yahya Kemal şiirinin, sesin yanısıra *"mısra haysiyetimdir"* yaklaşımıyla belirlenen geleneksel yapısı karşısında, Orhan Veli şiiri, gerçekten bir kopma gibi durur.

III.1980'ler ve Modernist Şiir

Türk şiirinde gelenek-güncellik çizgisinde asıl kopuş, sanırım 1980'lerle birlikte başlar. Bu dönem, Cumhuriyet epistomolojisi denebilecek geleneğe İslamcı şiir ve *'yeraltı şiiri'* denebilecek iki açılımla karşı çıkar. Hiç değilse onunla sorunlu bir ilişki kurar.

1980'ler, yaşanan iç toplumsal darbelerin ve dış dünyadaki gelişmelerin de etkisiyle, bireyin içinde bulunduğu kurumsal yapıya karşı tavır almasına yol açar. Birey artık bir merkezi yetke-

nin buyruğuyla yukardan aşağıya indirilen *'resmi'* kültür anlayışını reddetmekte, ona bağlı olan yapısal oluşumların dışında kalmaya başlamakta, hatta çevresini saran olguları ayıklayarak, her şeyi kendi öznesinin aynasında sorgulamaktadır. Bu yaklaşım kendisini özellikle iki boyutta göstermiştir...

İslamcı yaklaşımlarla ve o epistemolojiye bağlı kalınarak yazılmış şiirlerde önce Cumhuriyet'in temel bilincine açık ya da kapalı bir karşı çıkış ve gene Cumhuriyet'in ötesinde kalan bir toplumsal dizge arayışıyla içiçe geçmiş ayrıksı bir öznellik anlayışı vardır.

İkincisi, kent yerleşiği ve oralarda geçerli toplumsal değerleri benimsemiş gibi görünen bir kuşağın, lumpen dünyaya açılışıyla başlayan, dili dönüştürmeyi ve o dönüştürülmüş dile yaslanan bir şiiri geliştirmeyi öngören bir şiirden söz edilebilir. Hatta, dilin dönüştürülmesinin bizatihi kendisinin bir süreç ve eylem olarak şiir diye sunulması dahi bu bağlama oturtulabilir. Bu iki anlayış da, gelenek-güncellik çizgisinden, geçmişin herhangi bir dönemine *'doğrudan'* gönderme yapmaksızın ve o göndermeden güç almaksızın geliştirilmiş bir kopmadır.

1- 1980'ler ve İslamcı Şiir

Cumhuriyet, modernleştirici bir ideoloji sıfatıyla laisizmi bir ilke haline getirmiştir. Fakat, Cumhuriyet laisizminin, gerçek anlamda bireysel özgürlükle bütünleşmiş bir kavram olduğunu söylemek güçtür. Bu, daha çok, yurttaşın din alanındaki edimlerinin de devlet yetkesi tarafından belirlenmesini öngören, yapıtırımcı devlet yaklaşımını içeren bir düzenlemedir. Cumhuriyet, tüm ulusal burjuva devrimlerinde görüldüğü ve izlendiği üzere, laisizmi bir tür *'devlet dinciliği'* olarak değerlendirmiş, yanısıra da pozitivizmi yeni bir din gibi kabul etmiştir.[16] Bu nedenlerle, Cumhuriyet döneminde İslamcı akımlar yeterince gelişme ve güçlenme olanağını bulamamışlardır.

Aslına bakılırsa, Meşrutiyet döneminden Cumhuriyet'e geçerken birbiriyle tartışan ideolojiler arasında İslamcılığın oldukça önemli bir yeri vardır ve bu anlayış[17] o dönemlerde dergileriyle, gazeteleriyle ilginç çıkışlar yapmıştır.[18] Ne var ki, tüm bir Cumhuriyet döneminde geriletilmiş olması, Cumhuriyet'in kendi söylemini tartışan herhangi bir atılıma yer ve olanak vermemesi bu akımın da derin bir suskunluğa gömülmesine yol açmıştır. Arıcak 1980'lerden sonra, dünyanın bir çok yerinde merkezi devletin

yetkeci tutumunun ve onun tekelinde olan kavramların tartışılmasının yanısıra, yaşanan ekonomik koşulların zorlaması sonucunda yeni bir *'cemaat ruhunun'* doğmasına bağlı olarak İslami yaklaşımlar Türkiye'de de ilginç açılımlar sergilemeye başlamışlardır.[19] Belli bir modernist tavrı benimseyerek ve yetkeci devlet anlayışı karşısında konjonktürel bir ilericiliği savunarak bu yaklaşımlar, Cumhuriyet dizgesine eleştiriler getirmiştir.

Bu tavrın, edebiyata yansıması da gene ilginç göstergelerle olmuştur: Son derecede *'Cumhuriyetçi'* bir dil anlayışını özenle korumaları, kültürel besleme havzalarının nispeten geniş olması, geçmiş kültürel birikime birinci elden ulaşabilmeleri gerçekten de ilginç bir söylemi üretmelerine olanak vermiştir. Hatta, İslamcı şiirin başını çekenlerden ama, daha önce de Marxist-militan bir şiirin önemli isimlerinden İsmet Özel'in, yaşadığı bilinç yırtılmasını dile getirdiği *Amentü*'nün, gerçekten bir, *'amentü'* değeriyle okunması, yalnızca İslami kesimde değil, ona karşı olduğunu söylemese bile onun yanında yer aldığını da ifade etmeyen kesimlerde de görülen bir şeydir[20] ve işin can alıcı noktası da buradadır.

İslami şiirin, daha önce yeni bir düzen kurma çabası içinde üretilmiş bir Nazım Hikmet hatta bir Mehmet Akif ya da bir Tevfik Fikret şiiri kadar keskin ve militan olduğunu söylemek olanağı yok. Denebilir ki, bu şiirin bir tür *'karşı şiir'* olmasına rağmen sistemle hiç bir etkileşimi bulunmamaktadır. Onu ne övmekte ne de yermektedir. Şiir, karşıtlığını, gizli bir aşkınlık anlayışını temellendirmeye çalışarak ve belli bir bilinç yapısının altını çizerek ortaya koymaktadır. Sistemin kurumlarına ve ilkelerine doğrudan bir eleştiri getirmemekte fakat, kişinin varoluşunu sorgulamaya, kişinin evrensel trajiğini, belli bir söylem ve belli bir terminolojiyle dönüştürmeye çalışmaktadır. Bu nedenle, şiirin dolaylı bir dil ve söylem geliştirdiği rahatça savunulabilir. Gene bu nedenle, aynı şiir, ideoloji olarak kendisiyle aynı koşutta olmayan kişi ve çevreleri de kapsamıştır. Çünkü, yetmişbeş yıllık tarih içinde, kamu yetkesinin karşısında varlığını kendince tanımlayamayan birey de, daha eleştirel bir konumda duran aydın da Cumhuriyet'le eleştirel bir ilişki yaşamaktadır. O da kendi konumunu sürekli bir biçimde sorgulamakta, içinde yaşadığı toplumda kendisiyle yabancılaşmamak için çırpınmaktadır. Şimdi, İslami kesimin ürettiği, dili konuşulan (modern/ist) dile yabancı olmayan, güçlü bir imge zenginliğine sahip, simgesel söylemiyle kuşatıcı bu şiir o kesimi, o aydını da çekmektedir. Böy-

lece, İslami şiir, belli bir dönemde, güçlü etkisi olan, geniş bir kesimce benimsenen, etraflı bir şiire dönüşmüştür. Fakat, o şiirin de belli bir çıkmazı vardır. İlginç bir çelişkiyi içeren o özelliğe değinmek gerekir.

İslami şiir, getirdiği dolaylı eleştirel boyutla, *'Cumhuriyet'*in ürettiği yurttaş kavramına yönelttiği yargılarla ne derecede ilginç bir açılım yapmış olsa da, ikinci aşamada bir *'nas'* (dogma) düşüncesini kabul ederek işe başlar. Bu şiirde tanımlanan, vurgulanan, geliştirilen ve önerilen birey, cemaat kavramının bir uzantısıdır. Burada da, yetkin, ancak kendi dışında hiç bir şeyle bağı olmayan bir birey söz konusu değildir. Aksine, orada tanımlanan ve tartışılan kişinin birey olma olanakları çok daha azdır ve bu nedenle, İslami şiirin de, özne kavramı açısından bağımsız bir söylem olduğunu ifade etmek mümkün görünmüyor. Bu şiir, dayandığı epistemenin bir uzantısı olarak, çıkışı açısından ilginç, fakat önerisi nedeniyle kunt ve önü tıkalı bir şiirdir. Bu yüzden de, benimsenmesine ve kendi içinde ilginç dönüşümler ortaya koymasına karşın, İslami şiirin geleceğine yönelik bir değerlendirmede bulunmak güçtür. Gene de, postmodernist arayışların öne çıktığı bir dönemde ve modernleştirici ideolojilerin tartışıldığı bir ortamda, dinsel söyleme dayalı ve gücünü o ideolojik kurgudan almaya çalışan bu şiirin ilginç veriler sağladığını vurgulamak gerekir.

2- 'Yeraltı Şiiri' ve 1980'ler

Cumhuriyet aydınının 1980 sonrasında yazdığı, yeterliliğine yönelik tartışmalar bir yana bırakılırsa, en ilginç şiir, özellikle lumpen kesime yönelen, dili bir plastik olarak gören, dilin kendisini başlıbaşına bir özne/nesne olarak tanımlayan, yeni bir jargonu özenle ve dikkatle oluşturan, varolan dizgeyi eleştirmekle yetinen, fakat, yerine önerilerde bulunmayan şiirdir. Bu şiirin doğrudan gönderme yaptığı ideolojiden değil, ancak ideolojisizlikten söz açılabilir. Çünkü, şiir, yalnızca yetkeci bir dizgeyi tüm kurum ve kurallarıyla eleştirmekle kalmamış, ayrıca onun biçimlendirdiği kişi-yurttaş-birey-aydın kavramlarını da önsel olarak (a priori) dışlamıştır. İçinde yaşanılan toplumun hiç bir noktasıyla uyum ve uzlaşım söz konusu değildir. Değillemeden (negation) başlayan ve nihilizme uzanan bir reddediş ortamı egemendir. Marjinallik, bir değer olarak görülmenin öncesinde, bir gerçeklik olarak algılanmaktadır ve bu oluşumun tüm pahası sisteme çıkarılmaktadır. Bununla birlikte o marjinallik önerisi bile özen gösterilmesi ve korunması gereken bir olgu olarak sunulmamaktadır.

Bu yaklaşımın, dil ve söylem açısından akla ilk getireceği şey olan argo, başlıbaşına bir *'şey'* değildir bu şiirde; aksine, şiir, argoyu, bir *'kurum'* gibi gördüğünden ona da karşı çıkacaktır. Bu nedenle, varolan marjinal dille yetinilmemekte, yeni bir dilin yaratılmasına çalışılmaktadır. Böyle bir dil anlayışının nerede şiiri getirdiği, nerede salt *'üslup'* olarak belirdiği muğlaktır. Ülküsel bir dünya arayışı içinde metafizik zorlamaları, zaman zaman İslami şiirden daha yüreklice ortaya koymaktadır bu şiir ve doğal olarak da rasyonalist-pozitivist çizgiyi daha işin başında dışlamaktadır. Bütün bu açılımların sonunda şiir, nesne/özneden, özne/nesneye yönelmekte, modernleştirici yaklaşımın dışladığı özne şiirin belkemiğini, öznenin trajiği de kaburgalarını oluşturmaktadır. Bu işaret edilen nedenlerle ve gene aşağıda sunulan öteki nedenlerle bu şiirleri (şimdilik) Türkçe postmodern şiirin ilk ürünleri olarak görmek mümkündür.

3- Postmodem Açılımlar Olarak İslamcı Şiir ve Yeraltı Şiiri

1) Postmodernizmin kurucu ögelerinden birisi, yüksek kültürle kitle kültürü arasındaki sınırları ortadan kaldırmasıdır.[21] Dolayısıyla bu şiir, hızlı tüketilmeye yönelik, kitle kültürüne açık uçlu bir şiirdir. Özellikle yeraltı şiirinde bu özellik göze çarpmaktadır.

2) Postmodernizmin İslami şiirde de kendisini gösteren, bir ikinci özelliği, Maffesoli'nin tanımıyla bir tür *'kabile ruhu'* (tribalism) yaratmaya çalışıyor olmasıdır.[22] Bu, İslami şiirde göze çarpan ve onun temel kısıtlamasını meydana getiren bir husustur.

3) Postmodernizmin bir diğer ögesi ütopyadan yoksun olması, toplum mühendisliğini dışlaması, *"gelecek güzel günler"*den hiç söz açmamasıdır.[23] İslami şiir bir ölçüde, fakat yeraltı şiiri geniş ölçüde bu gerçeği benimsemiştir...

4) Modernist söylem ilerleme ve mantık kavramlarına yaslanırken postmodernist söylem gücünü aykırılık ve belirsizlik ilkelerinden alır.[24] Özellikle yeraltı şiirinde bu özellik sonuna kadar geçerlidir. Şiirin ana amacı aykırılık ve şaşırtmadır. Hatta, zaman zaman gerçeküstücü zorlamalara açık olan yanında da, o anlayışın *'harikulade'* kavramına yüklediği anlamla özdeş sayılabilecek ve ondan türemiş gibi duran bir aykırılığı ve şaşırtıcı etkisi vardır. Bu nedenle bu şiir modernist mantığın dışladığı *'romans'* olgusuna açıktır.

(5) Modernizm, Porthogesi'nin sözleriyle "önceki kültüre karşı duyulan bir *'Oedipus kompleksi*'nden türer[25] ve onunla yüzleşmeme konusunda garip bir saplantıya sahiptir.[26] Postmodernizm devşirmeci (eklektik) anlayışı içinde hiç bir şeyi kendisine yabancı görmez. Gerek islami şiir, gerekse yeraltı şiiri bu yaklaşımı benimsemiştir. Yeraltı şiiri, teknik yönden tüm zayıflıklarına ve henüz kendisini yeterince kıvamlandırmamış olmasına karşın, geçmiş edebiyata yönelmekten kaçınmamakta, hiç değilse bunun önemini yadsımamaktadır. Bu tavır islami şiir için zaten bir varoluş ilkesi gibidir.

(6) Modernizmin, Derrida'nın yaklaşımıyla, ikili karşıtlıklar (binary oppositions) üstüne oturmuş olmasına karşın, postmodernizm, normlara yüklenmiş bu çatışma dizgesini yadsımıştır. Akıl-delilik, toplum-doğa... gibi kavram çiftleri söz konusu olduğunda postmodernizm, modernizmin sahip çıktıklarını reddederek işe başlar. Yeraltı edebiyatı sistem dışılığı kabul etmesiyle, İslamcı şiir bir merkezi yetke ilkesine karşı çıkmasıyla aynı noktada ve aynı özellik içinde buluşurlar.

Bütün bu koşullar, tarih içinde birbirinden farklı önemli dönüm noktalarına sahip olmasına karşın, Cumhuriyet şiirinin, 1980-1990 arasında ilginç bir gelişme daha gerçekleştirdiğini göstermektedir. Daha önce yaşanmış olanlarla şimdi geliştirilmekte olan yaklaşım arasındaki en temel fark, bu şiirin yani 1980 sonrası şiirinin belki bir sistemi aşmaya çalışması nedeniyle henüz yeterince irdelenmemiş oluşudur. Daha doğru bir değişle, bu şiire yönelik bir kavramlaştırmaya bugüne dek gidilmemiştir. Oysa, gerek 1. gerekse 2. Yeni'de üretilen şiir kısa sürede yoğun ilgi devşirmiş, güçlü tartışmalara konu olmuştur.

Bunun şimdilerde yapılıyor olmaması ise, belki modernizmden postmodernizme geçişin ilginç ve üstünde durulması gereken bir göstergesidir.

NOTLAR

Mustafa Nihat Özön, *Son Asır Türk Edebiyatı Tarihi* (İstanbul: Maarif Matbaası, 1941)
Şükran Kurdakul, *Çağdaş Türk Edebiyatı: Meşrutiyet Dönemi, 2 Kitap* (Ankara: Bilgi Yayınevi, 1992)

[3] Şerif Mardin, "XIX. Yüzyılda Düşünce Akımları ve Osmanlı Devleti", *Türk Modernleşmesi: Makaleler 4* (İstanbul:İletişim Yayınları, 1991)
Levent Köker, *Modernleşme, Kemalizm ve Demokrasi* (İstanbul:İletişim Yayınları, 1990)
Ahmed Hamdi Tanpınar, *XIX. Yüzyıl Türk Edebiyatı Tarihi* (İstanbul: Çağlayan Kitabevi, 1988)

[6] Ibid., 9

[7] Ibid., 12

[8] Ibid., 5

[9] Ibid., 9-10

[10] Ahmet Kutsi Tecer, "Neredesin", *Son Yüzyıl Büyük Türk Şiiri Antolojisi. 1. Cilt*, haz., Ataol Behramoğlu (İstanbul:Sosyal Yayınları, 2. Baskı, 1991)
Manfred Halpern, "Towards a Transforming Analysis of Social Classes", in C.A.O. van Nieuvenhuijze, ed., *Commoner, Climbers and Notables* (Leiden:E.J. Brill 1977).

[12] Ibid., 41.

[13] Ayşe Kadıoğlu, "Cumhuriyet Kadını:Vatandaş mı Birey mi?", *Varlık*, no. 1069, Ekim 1997
Hasan Bülent Kahraman, 'Kemalist Cumhuriyetçilik, Yurttaşlık ve Demokrasi İlişkisi', *Varlık*, no.1069, Ekim 1997

[15] Passim 5, 12.

[16] Hasan Bülent Kahraman, *Yeni Bir Sosyal Demokrasi İçin* (Ankara. İmge Kitabevi, 1991)
Mümtaz'er Türköne, *İslamcılığın Doğuşu* (Ankara:İletişim Yayınları, 1991)

[18] O dönemin islamcılık mantığını yakından izleyebilmek için çok tartışılan bir derginin ülkemizde örneği pek görülmeyen bir emekle günümüz harflerine çevrilmiş 'tıpkıbasımı' için bkn., *Volkan Gazetesi*, yay, haz., M. Ertuğrul Dizdağ (İstanbul:İz Yayıncılık, 1992)

[19] Michael E. Meeker, "The New Muslim Intellectuals in the Republic of Turkey" in R. Tapper, ed., *Islam in Modern Turkey: Religion, Politics and Literature in a Secular State* (London, New York:I.B. Tauris, 1991)

[20] Ebubekir Eroğlu, *Modern Türk Şiirin Doğası* (İstanbul:Yapı Kredi Yayınları, 1991). Kitabın bir eleştirisi için bu kitapta yer alan "Ebubekir Eroğlu..." başlıklı yazıya bakılabilir.

[21] S. Crock, "The End of Radical Social Theory? Radicalism, Modernism and Postmodernism" in R.Boyne, A.Rattansi, ed., *Postmodernism and Society*.
Michel Maffesoli, "The Ethic of Aesthetics" *Theory, Culture and Society* V.8, 1991.

W J Murphy, "Making Sense of Postmodern Socilogy" , *The British Journal of Sociology*, V.XXXIX, No.4.

G. Berrel, R. Cooper, "Modernism, Postmodernism and Tradition", *British Journal of Aesthetic Education V.XXVI*, No.3.

[25] P. Portoghesi, "Modern Mimarlığın Sonu", Çev.İ.Bilgin, *Mimarlık* 1984.

[26] Socatt Lash, "Postmodernity and Desire", *Theory, Culture and Society*, V.3, 1985.

2. BÖLÜM

ŞAİRLER, OLGULAR, SORUNSALLAR

Nazım Hikmet Şiiri

Anlama Yönelik Bazı Saptamalar

Nazım Hikmet'in şiirindeki anlamı *'teşrih'* edebilmek için ilkin bu şiirin ana kaynağına gitmek gerekir.

Böylesine kalın gövdeli ve iri yapılı bir şiirin okunabilmesi ve onu oluşturan anlam katlarının birer birer açılıp aşılabilmesi ancak bir gerçeği bilmekle mümkündür: Bu şiir başından sonuna değin, her bir noktasında felsefeyle içli dışlı olmuştur. Felsefe bu şiirde belirleyendir. Bu eylemin doğrudan ya da dolaylı olması bir şeyi değiştirmez. Bu nedenle Nazım'ın şiirindeki anlam ancak felsefe ekseninde yaşadığı serüven gözden geçirilerek ortaya çıkarılabilir.

Çok kapsamlı çalışmaları gereksinen bu anlayışın ipuçlarını aşağıdaki bir kaç maddede toplamaya çalışacağım.

1) Nazım Hikmet'in şiiri somuttur ve soyuttur. Dünyayı bütünlüğü içinde kavramaya ve dönüştürmeye yöneliktir. İlk ve temel varoluş nedeni budur. Bu şiir belli bir görüşün etrafında oluşur. Amaçlıdır. Yönlüdür ve taraftır. Ne var ki, bunların hiç birisi şiirin bir felsefe tabanına oturmasını engellemez. Öyle olmadığı gibi gerçek tam tersidir. Nazım'ın şiiri tümüyle bir felsefenin eteklerinden doğar, onu yoğurur. Ona eklemeler yapmaya çalışır. Tartışır. Felsefenin özündeki etkinlik gerçeği sorgulamaktır. Onu çeşitli yöntemlerle, disiplinlerle irdeler. Bir açıdan bakılırsa sanat da bu doğrultuda felsefeye eklemlenebilir. Ne var ki böylesi bir sanat tanımı her şiir için geçerli değildir. Ancak belli yönelimlerin yörüngesine oturmuş bir şiirden beklenebilir bu edim. Nazım'ın şiiri iki nedenden ötürü bu doğrultudadır.

2) İlk elde Nazım Hikmet şiirinin ideolojik katmanına bakmak gerekir: Maddeci, diyalektik maddeciliği benimsemiş, dünyayı o görüngüden *'okuyan'* bir şiirdir elimizdeki büyük gövde. Başka bir değişle, bu şiirin felsefeyle kurduğu ilişkinin *'verili'* bir düzlemi vardır. Şiir o düzleme doğar. Özellikle başlangıç dönemi şiirlerinde bu gerçek kesindir. Şiir belli bir anlayış ekseninde edilen kavganın aracıdır, silahıdır. Felsefe, hemen göze çarpmasa da şiire yedirilmiştir ama oradadır. Herhalde bu şiirin ilk ürünleri ortaya serildiğinde insanlar önlerine çıkan bu *'garabet'* karşı-

sında *'neden'* sorusunu sormuşlardır. İşte o soruyu sordurtan ve o şiiri *'öyle'* olmaya doğru iten zorlayıcı ögeler onun felsefeyle kurduğu ilişkiden türemiştir. Nazım başka bir dünyagörüşünü benimsemiş olsaydı şiiri bu şiir olmayacaktı.

3) İkinci adımda şiirin felsefeyi doğurduğu dönem başlar. Felse Nazım Hikmet şiirinde *'doğurtan'*dır. Bu gene felsefenin şiirle kurduğu örtük ilişkiden türemektedir. Bu da diyalektik bir ilişkidir. Fakat, ondan daha ötede bir anlamı ve edimi de yok değildir.

Nazım, dünyayı elbette belirli *'bir'* açıdan görür, okur. Ama onu yorumlar da. İşte tam o noktada felsefe oluşur. Çünkü şair dünyayı verili bir gerçeklik olarak kabul etse bile kendisini onunla özdeşlemek zorunda duymaz. Aksine, onu aşmak ve dönüştürmek çabasındadır. Öylesi bir eylemin de ilkin dünyayı tanımlamaktan geçtiğini bilir.

Tanımlanan dünya bir tartışma sürecini getirir. Dünya tekil olmadığı gibi soyut da değildir. Dünya kendi koşullarını egemen kılan bir gerçeklik gibi dursa da, onu belirleyen insandır. İnsanın evrenle, insanın kendisiyle, insanın toplumla ilişkisi vardır. Bu sürekli, bu çoğul, bu diyalektik ilişki dünyayı tanımlamaya kalkışan insanın kavgasına da yer açar. Çünkü tanım bir katmanlaşma getirir. Bir tercihler sıralaması oluşturur. Bir tür dışlayıcılıktır bu.

Süreç felsefeye bu karmaşa içinde dönüşür. Çünkü şair bu sırada gerçeği sorgulamakta ve onu yeniden kurmaktadır. Evren de içlerinde olmak üzere her şey şiirin imbiğinde damıtılmakta, yeni önermeler hazırlanmakta ve nihayet, şiir, evreni dönüştürmektedir.

Nazım'ın yorumsamacı şiiri ortaya böylelikle çıkar. Bu, edilgin bir süreç değildir. Ayrıca da kolay yaşanmaz. Kimi kez şiiri kendi içinde tartışmaya ve gerilime iter. Ne var ki, şiirin üzerinde yükseldiği anlam katmanı işi daha başlangıçta belirlemiştir. Şiirin bir düşünce olarak nereye varacağı bellidir. Şiirin yüksek sesli, gür ve bereketli olması bundandır. Orada, savunan ve inanan bir bilinç vardır.

4) Nazım Hikmet'in şiirindeki ütopik boyutu da bu bağlamda çözümlemek olanaklı.

Kesinlikle ütopyaya yöneliktir elimizin altındaki büyük şiir kıtası. Gerçekten de kitaplarının tamamı okunduğunda açıkça görülür: Nazım'ın şiiri, tam bir *'romancı'* çabasını öne çıkarır. Bu o şiiri ne olumlayan ne de olumsuzlayan bir benzetmedir. Bir saptamadır ve gerçekten de öyledir. Nitekim Nazım'ın şiirlerine sürekli olarak *'yazı'* demesi de bundandır.

Bir düzyazının çoğulluğu, karmaşıklığı, sürekliliği görülür bu şiirde. Kaldı ki, şiirin içsel sorunlarına daha sonra yeniden döndüğünde bile bu yaklaşımı geriye itmez, unutturmaz. Ütopya kavramı Nazım'ın şiirinde rastlantıyla yer almaz. Şiirin özünü hazırlar, kıvamlandırır. Nazım başından sonuna kadar bir "*gelecek, güzel günler*" şairi olmuştur. Siyasal kimliğinin bunda payı vardır ama siyasal kimliği de Nazım'ın bu özelliğinden sürekli özsuyu alır. Gene de sorunun temellendiği bir nesnel düzlem yok değildir.

5) Bu maddeci şiirin, hızla, döneminin, gününün sanatsal eylemleriyle ve eylemci sanatlarıyla içiçe geçmesi beklenirdi. Öyle de olmuştur.

Yirminci yüzyılın başında güç kazanan fütürizm (ki gelecekçilik demektir), konstrüktivizm (inşacılık) Nazım Hikmet'i çok kısa bir sürede etkilemiştir. Bir araya geldiklerinde ortaya çıkan ise modernizmdir.

Modernizm, gerek bir siyasal-toplumsal kavram olarak, gerekse etrafında estetik tavırların geliştirildiği bir üst kavram olarak kesinkes ütopyayla bağlar kurmuştur. Hatta ütopiktir denilebilir. Bütüncüldür. Yerine göre yetkeci (otoriter) bir içerik kazanır. Dünyanın (yeniden) örgütlenmesinden kendisini sorumlu tutar. Bunun için yöntemler geliştirir. Siyasallaşır. Belki öyle görünmek ve göstermek istemez ama, estetiğin kendisi olmasa bile örneğin şiir, modernist bağlamda çok kolaylıkla araç olmaya doğru savrulabilir. Şiirin estetik bir *'durum'* olması ikincildir. Yani, şiir (ya da öteki sanatsal üretimler) geliştirilir ve o anda estetik onların önünde değildir. Arkalarından, o yapıtlar yorumlanarak doğar. Hiç değilse onların içinden doğar.

Nazım'ın modernist şiiri her parçacığında bu özellikleri taşır. Ütopyasını kurmak için şiiri kullanır.

6) Nazım'ın şiirini kalıcı kılan bu bileşkedir. Fakat çok önemli bir öge hiç unutulmamalıdır: Nazım'ın şiirinde anlam doğuran yapısal özellikler...

Şiir, modernizm için, o arada da Nazım Hikmet için bir araç gibi durabilir. Şair bundan gocunmamıştır. Ama Nazım Hikmet daha başlangıçtan itibaren şiiri bir biçim sorunu olarak görmüştür. Bu yadsınamaz. Çünkü, eğer böyle olmasaydı hecenin, serbest müstezatın ya da bir başka egemen yapının tümüyle aşılması demek olan serbest nazma hiç geçmezdi. Kuşkusuz şiirini ve onun anlam tabakalarını ancak böyelikle çoğaltabileceğini sezmiştir. Belki şu bile söylenebilir: Şiirin altında yanan ateş o kadar

güçlüdür ki, yeryüzünde serbest nazım olmasaydı onu Nazım Hikmet bulabilirdi.

Fakat, Nazım Hikmet orada da kalmamıştır. Şiirin dil-içerik bağlantısını, şiirin biçiminde doğan etkinliği sürekli kollamıştır. Somutlaştırmaya çalışmıştır. Kaygan, kaypak bir zeminde olduğunu hiç aklından çıkarmamış, bir an için bile unutmamıştır. Sloganlaşmaya dönük, hatta kimi zaman bunun istendiği bir şiirde bile, Nazım, yapısal-biçimsel irdelemesini sürdürmüştür.

Serbest nazmı yenilemesi, kendi şiir dilini (içerikle birlikte) bir kaç kez kurması bundandır. Geleneğin ya da klasiğin kapısını bunun için zorlamıştır. Diyalektik üretim sürecinin aynı zamanda bir bireşim olmasını kollamıştır. Yoksa *'Rübailer'*e dönmezdi. *'Saman Sarısı'*nı hiç yazmazdı. *'Bir Küvet Hikayesi'*nin, *'Şaban Oğlu Selim İle Kitabı'*nın başında ve sonunda yer alan bölümlerdeki sinetamografik anlatımı hiç kurmazdı.

7)Nazım'ın şiirindeki yapısal ve öze yönelik dönüşümlerin hiç birisi onun anlam üretme ve ürettiği anlamı bir bağlam içine alma ediminden bağımsız ve soyutlanmış değildir. Ben o bağlamı büyük bir felsefe arayışı olarak nitelendiriyorum. Nitekim Nazım'ın zaman içinde tasavvuf felsefesiyle çeşitli düzeylerde yaşadığı ilişki bu çabasının bir göstergesi gibidir.

Tasavvuf felsefesiyle bir etkileşime girmesi Nazım için rastlantı değildir. Nazım, şiirinin büyük bir bireşim olmasına özen göstermiştir. Bireşim arayışı O'nun ütopya kavramını yorumlayışından türer. Çünkü, Nazım herhangi bir ütopyanın yaşama geçirilebilmesinin ancak bir gerçekçilikle olanaklı olduğunu bilir. Ütopyanın geliştirilmesi ve soyuttan somuta taşınması, içinde yaşanılan koşulların tanımlanmasını gerektirir. Ortam yeterince irdelenmeden, çözümlenmeden bir adım öteye gitmek olanağı yoktur.

Sanırım bu tavır, bu yaklaşım Nazım'ın şiirinde kendi geleneğinden, kendi sesinden, kendi birikiminden yararlanması için doğal, neredeyse içgüdüsel bir ortam hazırlamıştır. İkinci bir neden de bireşim kaygusudur. Nazım'ın şiiri Doğu'yla Batı, ülkücülükle gerçekçilik, gelenekle gelecek arasında tek yanlı, tek duruşlu bir şiir değildir. Olguların, durumların ve koşulların kesiştiği noktada oluşan bir bireşimdir.

Bir de bu şiirin içeriğini hazırlayan, temellerini atan bir *'halk'*, bir *'insan'* gerçeği vardır ki, onu da büyük bireşim olgusunun önemli bir halkası olarak görmek gerekir.

8) İnsan Nazım'da evrensel ve günlük, soyut ve somut, düşünsel ve edimsel bir varlık olarak belirir. Onun kozmik varoluş

trajiğini yakalama kaygusunu güderken, içinde yaşadığı bireysel, toplumsal, evrensel çelişkileri yazmaktan da geri durmaz. Bu şiir insana adanmıştır. O meşhur deyiş, insani olan hiç bir şeyin kişiye yabancı olmadığını dile getiren söz, Nazım'ın *'motto'*su olabilirdi. Öyledir de.

İnsan olgusu, içiçe geçmiş halkalar şeklinde gelişirken düğüm Türk insanına atılır. Onun yazgısı, onun bilinci ve bilinçaltı Nazım'ın şiir ürettiği kaynaklardır. İnsanın evrensel yabancılaşmasıyla sonuna kadar ilgili olan Nazım kendi şiirinin şu ya da bu anlamda bir *'yabancılık'* yaşamasından hep korkmuştur. Kendi insanını *'yakalama'* çabası O'nda adeta romantik bir tutkuya dönüşür.

Böylelikle, Nazım o insanın gerçekliğini yakalamaya çalışırken onun duyarlılığına da yakınlaşır.

İşte tasavvuf bu kavşakların estirdiği bir rüzgar olarak girer oun şiirine.

9) Kuşkusuz tasavvuf Nazım'da bir esinlenmedir ve bir hesaplaşmadır. Bir tavır, bir tercih ya da bir yönelim değildir. Olamaz da. Bütün bir rübaileri, kendi sözlerinden biliyoruz ki, tasavvufun neo-Platonist idealarıyla tartışmak için yazmıştır. Bu daha başlangıçta *Berkley* şiirinde bile böyledir. Fakat tasavvufun hem bir gelenek olarak, hem de belirleyici bir öge olarak Doğu kültürünü yoğurmuş olduğunu bilen Nazım, tasavvufa hiç bir aşamada kayıtsız kalmamıştır.

Bu anlamdaki şiirle, Nazım, hapisliğinin ilerleyen yıllarında, romantik bir sevgiyle bağlandığı halkla içiçe geçtiğinde ilgilenmiştir. Tasavvuf, *'Şeyh Bedrettin Destanı'*nda onun tarihi sorgulamak için kullandığı bir araçtır. *'Kıyamet Sureleri'*nde maddeci dünyagörüşünü somutlaştırmak için yararlandığı bir zemine dönüşür. Çankırı Hapishanesi'nde yazdığı *'Bir Akşam Üstü'*nde tasavvuf dolayımından tam anlamıyla kopar, çağdaş insana yönelik bir mesajın *'a contrario'*su olur. Ne var ki, hangi bağlamda ve anlamda ele alınmış olursa olsun tasavvuf, Nazım'ın kendi dünyagörüşünden bir tek ödün vermesine yol açmaz. Aksine, Nazım kendisini biraz daha öne çıkarmak istediğinde yönelir tasavvufa. Bununla şunu söylemek istiyorum:

Nazım, özellikle rübailerinde tasavvufun varlık sorunsalı etrafında kalarak kendi dünya görüşünün açılımını gerçekleştirir. Maddeci ve somut olgularla içiçe geçmiş bu dünyagörüşünün biraz daha ötede duran metafiziği nasıl yorumlayacağı sorusuna yanıt *aramakta* değil, yanıt *vermektedir* Nazım. İşte bu nokta, başa dönerek söyleyeyim, Nazım'ın şiirinin felsefe ürettiği noktadır. Çünkü bu aşamada Nazım, felsefenin tüm kavramlarını teker teker ele almayı, irdelemeyi ve onları yeniden tanımlamayı en geniş olanaklarla yapar.

Kuşkusuz somuta hala sürekli göndermelerde bulunmaktadır. Şiirini o nedenle metafizikle fiziğin arasında yaşanan bir gerilimin içinde kurmaktadır. Ama gene de şiir her türlü arka plan kaygısından arınmış olarak, saltık kavramlar üstünde durarak soyut felsefi düşüncenin sınırlarında gezinir. Nazım artık yalnızca düşünmemekte aynı zamanda da düşüncesini soyutlamaktadır. *Soyut düşüncenin somutlandığı* şiirlerden sonra bu şiirler *somut düşüncenin soyutlandığı* bir aşamadır. Şiir patlamalar ve açılımlar gösterir. Yaşamın bütünlüğü bu kez evrensel ve kozmik bir duyarlılıkla kuşatılmaktadır. Sanki şiirin her şeye dokunması gerektiğini kanıtlama çabasındadır Nazım. Fakat bunu dışlayıcı bir tavırla yapmaz. Yani, bir zorlamanın içinde değildir. Temelleri atılmış, olanakları saptanmış, dünyagörüşü çatılmış bir şiirin bir tüfeğin ağzından çıkan ve karşısındaki boşluğun sayısız noktasına dağılan saçmalar gibi etrafa boşalabileceğini göstermektedir.

Burada iki düzlem tümüyle çakışmıştır. Bir yandan varlıkla öte varlık arasındaki doğal tartışmanın gerilimi öne çıkarken öte yandan da şiir, dokusuna yedirilmiş diyalektik anlayışla örtüşmektedir. Şiirin bu yanıyla ozanı sorguladığı bile olmaktadır. Çünkü, tasavvuf, Nazım'da, aynı zamanda, etrafına şiirin plastiğini öreceği bir omurgadır. Tasavvufun sesinden, birikiminden, edasından yararlanır. Şiirin yoğrultusunu (plastiğini) o hamurdan biçimlendirir.

10) Nazım Hikmet'in şiirinde anlam kendiliğinden doğmaz. Bir *'ecriture automatique'*in de çünkü doğurabileceği anlamlar vardır. O şiir böyle bir çabanın içinde hiç olmamıştır. Aksine, bu büyük, görkemli şiirde anlam iki aşamada gelişir: Önce şiirin başlangıcında ona içerilmiş doğrudan anlam vardır sonra da şiirin dünyayı kuşatırken ve onu tartışırken ürettiği bir anlam tabakasından ve dokusundan söz açılabilir.

Bu, şiirin felsefeyle kurduğu ilişkide de, böyleydi.

O takdirde Nazım'ın şiirinde anlamı onun felsefeyle kurduğu ilişkiden soyutlayarak, yalıtarak tartışma olanağımız yok. Anlam, o şiirde felsefeden türediği gibi, felsefe yeni anlam katmanlarını hazırlamakta, bütün bunlar da şiirin yapısal sorunlarını kuşatmaktadır.

Nazım'ın şiirinin yalnızca iri gövdeli değil aynı zamanda çok budaklı, çok kollu olması da bundandır.

Attila İlhan Şiiri

Genel Yapısal Özellikleri Üstüne

Attila İlhan'ın şiiri Marxist bir değerlendirmeyle ele alınabilir. Hatta, hayatı boyunca maddecilikten vazgeçmemiş, ödün vermemiş birisi için belki en doğru yaklaşım da bu olacaktır. Ne var ki, öteden beri vurguladım bir şey bir sanatsal üretimin tekcil, monist, bir anlayışla ele alınamayacağı olduğundan sorunu yerine göre dilbilimin, yerine göre yapısalcılığın, yerien göre de göstergebilimin verileriyle kuşatmaya çalışmak gerekir.

Bana kalırsa, İlhan'ın şiiri, Türk şiir geleneğinde tuttuğu yerle, oynadığı rolle, üstlendiği işlevle bakıldığında bundan daha farklı bir yöntemle ele alınamaz. Çünkü, bu şiir, birden fazla yatakta akmış, arkasında güçlü kuramsal bir birikim barındıran, çok sayıda ögeyle beslenmiş bir şiir. Bu nedenle de, değerlendirmelere bir başlangıç noktası oluştursun diye şöyle bir ulamlama yapılabilir.

Yarım yüzyıllık serüveninde Attila İlhan'ın şiirini üç aşamada yoğunlaştırdığını söylemek mümkün.

1/ Toplumcu (gerçekçi) bir söylemin egemen olduğu 1941-1954;

2/ Bireyin evrensel varoluş trajiğinin makro ve mikrokozmosun diyalektik çatışması içinde sorgulandığı 1954-1968 arası;

3/ Geçmişin şiirsel birikiminin, tarihsel-toplumbilimsel verilerle birlikte, belli bir ideologya çevresinde dönüştürülerek yeniden üretildiği 1968 sonrasi neo-klasik dönem.

Bunlar İlhan'ın şiirindeki temel yönsemeler ve izlekler. Bunları temellendirebilmek için İlhan, klasik divan yazınının biçim özelliklerinden olduğu kadar, Apollinaire şiirinden de, kitle iletişim araçlarında (telefon, teleks) kullanılan dilin olanaklarından olduğu kadar, halk şiirinin biçim özelliklerinden de, kısacası bir poetikayı bütünleyecek hemen her şeyden ustaca ve büyük bir ozanlık becerisiyle yararlanmıştır. Cumhuriyet yazınında İlhan'ınki kadar *'yüklü'* (loaded) bir şiirsel dil daha bulmak kolay değildir. Aynı şekilde, şiirin kavramsallaştırma gücü açısından da İlhan'la koşutluk kurabilen ozan sayısı son derecede kısıtlıdır.

Burada üç izlekten söz ediyorum fakat, İlhan'ın şiiri, bir poetikayı bütünleyecek arayışlarının yanısıra, bir yaşamı bütünleyecek arayışları da hiç bir zaman göz ardı etmemiştir. Yaşamı bütünlüğüyle kucaklayan tavrı içinde ki, bu onun dünyaya bakış açısından ve ideolojyasından türemektedir, Attila İlhan, şiirinde Allende'den de söz açmıştır, cinsellikten de, Mustafa Kemal de o şiirde yerini bulmuştur, uluslararası finans kapital de... Ayrıca da, bu ögeler hep bireysel bir trajiğe bağlandığından, şiir izler-çevrede de, okurun bireysel bilincinde de derin bir etki yaratmıştır.

Burada bir şeyi saptamak gerekir. Attila İlhan, bireysel trafiği sorgulama evresine toplumcu gerçekçi döneminden geçerek gelir. Bu, çok tartışılmış bir noktadır. Tartışmaya kaynak olan konu da bireysel trajiğin toplumcu bir yönelimle nasıl ve nerede kesişeceğidir. Daha çok soğuk savaş ve Stalinci bir anlayışın etrafında gelişen bu soru, A. İlhan'ı da uğraştırmıştır. Sürekli olarak bu iki olgunun birbirini dışlamayacağını vurgulamış ve göstermeye çalışmıştır.

Gerçekten de bunların birbirini dışladığını düşünenler olmuştur. Fakat onlar daha çok, 1960'lı yıllarda, toplumculuk denilen olguya tekçil bir anlayışla bakanlardır. Yeterli bilgi birikimine ve bilinç düzeyine sahip olmadıklarından, bir şiirsel üretimin yalnızca belli sorunlar çevresinde temellenmesini istemiş olanlardır. Oysa, zaman içinde bu eğilim aşılmıştır. Yalnız şiirin değil, hiç bir sanatsal üretimin belli bir odağa bağlanarak ve belli bir çap tarafından belirlenmiş bir çember içinde oluşacağı artık söylenemez. Aksine, bu yaklaşım, daha 1960'larda yapılan eleştirel ve sanat felsefesine yönelik çalışmalarla saptanmıştır. Kaldı ki, ben, Attila İlhan'ın, ilk dönemi çok kısa sürede aştığını, tıpkı Nazım Hikmet gibi Marxist bir şiirsel söyleme ulaştığını düşünüyorum. Bu da o kanaldan gelen ozanlar içinde yalnız onun başarabildiği bir şeydir.

Bu önemli bir gelişmedir. Çünkü, toplumcu gerçekçi öteki ozanlar Nazım Hikmet'in şiirinden etkilenmiş, fakat o şiiri ne geliştirebilmiş ne de çoğaltabilmişlerdir. Bu çelişkiyi açıklayabilmek için önce Nazım Hikmet şiiri ile toplumcu gerçekçi şiir arasındaki durum ele almak gerekir.

Jakobson'un *'simultane bireşim'* (simultaneous synthesis) kavramından yola çıkarak, Nazım Hikmet şiiriyle, toplumcu gerçekçi şiirin hangi noktalarda birbirinden koptuğunu göstermek mümkündür. Aralarındaki fark, o imleme ile belirlenebilir. Fakat, burada şu-

na değineyim. Nazım Hikmet Türk şiirinde pek az değerlendirilebilmiş bir ozandır. Çünkü, yapmak istediklerini ve yaptıklarını anlayacak bir birikim Türk entelijansiyasında hemen hemen hiç olmamıştır. Bu, Türk şiirinin adeta yazgısıdır. Bizim, belli akımları, belli ozanları bağlamlarıyla ve çevreleriyle birlikte değil de, yalnızca üstünkörü bilgilerle ele almamız başlı başına bir sorundur ve bu örneğin Yahya Kemal gibi, donanımı çoğu şaire oranla çok daha güçlü sanatçılar için de geçerlidir. Yaptıklarının temelinde Baudelaireyen bir şiir olmasına karşın O'nunki de yalnızca bir etkilenmedir; bir soğurma değildir. O geleneği hiç sorgulamamıştır. Baudelaire'in çevre sorunlarıyla hiç ilgilenmemiştir. O poetikayı oluşturan arka plandan, hemen hemen habersizdir. Bu, irdelenmesi gereken başlıbaşına epistemolojik bir sorundur ve Nazım Hikmet de bu çerçevenin içindedir. Dolayısıyla da, Nazım'ın şiiri toplumcu gerçekçiler tarafından algılanamamıştır. Bu olumsuz gelişmenin, işaret ettiğim bu epistemolojik nedenden başka iki şiiri birbirine ters düşüren toplumsal nedenleri bulunmaktadır.

Nazım'ın şiirinin üretildiği koşular, öyle bir şiirsel dille örtüşüyordu. Bu ikisi de Nazım'ın dünyaya bakış açısıyla bütünleşiyordu. Çünkü, hepsinin temelinde modernizm vardı ve Marxizm modernizmin bir ideolojisidir. Nazım, füturistlerden, konstrüktivistlerden etkilenmiştir. Onların enerjiye, maddeye, metropolise, endüstrileşmeye duyduğu ilgi O'nu da ilgilendirmiştir. Nazım Hikmet, bu şiiri Rusya'da yazmaya başlar. Türkiye'ye döndükten sonra burada da benzeri bir ortam bulur. O zaman şiiri bütün ayrıksılığına karşın garip değil, hoş karşılanmıştır. Bu oluşum Mukarovski'nin şiirsel dilin işlevi kavramıyla, Gramsci'nin yazınsal/siyasal dil çözümlemelerinden yararlanarak açıklanabilir.

O dönemde Nazım Hikmet'le aynı dünyagörüşünü paylaşan bir çevre de bulunmaktadır. Fakat, onlar, pek azıyla Marxist olan bir çevredir. Kendilerini parti çizgisinde kabul ederler. Yaklaşımları ise Sovyetik bir sistemcilik çabasıdır. Dolayısıyla da Nazım'ın şiirini oluşturan ögeleri anlamazlar. O şiiri kuran modernist yaklaşımdan da habersizdirler. Çünkü, zihinsel-kültürel olanakları son derecede kıttır. Böyle olunca da, Nazım'dan sonra gelen toplumcu gerçekçi şiir naiv bir halkçılık yaparak, bunu da toplumculuk sanarak şiir üretmiştir.

Attila İlhan da o çevrenin içindedir. Şiirlerini o kesimin dergilerinde yayınlamakta ve hatta aktif siyasetle uğraşmaktadır.

Buna rağmen daha sonraları *'aktif realistler yetersizdirler, çünkü birikimleri sığdır'* diyecektir. Bu niteliğiyle Attila İlhan'ın şiiri bir çok yanıyla Nazım Hikmet'in şiirine bağlanacaktır, ama bu tam bir özdeşlik olmayacaktır. Çünkü, Attila İlhan, 1950'de Fransa'ya gittiğinde Markist klasikleri inceleyerek, Plehanov'u tanıyacak, O'nun, İlhan'ın deyişiyle, *'imge kuramını'* benimseyecektir. Hepsinden önemlisi de, modernist şiiri okuyacaktır. Böylece bir yandan, Marxizmi, onu oluşturan unsurlarla irdelerken, öte yanda, onun da içinde üretildiği modernizmi çeşitli açılardan irdelemiş olacaktır.

Attila İlhan, Marxizmi, düşünsel ve ideolojik bir gerçeklik olarak algılamaya başladığında, bilerek bilmeyerek, onu oluşturan *'çevre koşullarını'* şiirinde temellendirmeye başlamıştır. Bunlar da gene kent, sanayi, uluslararası sermaye türünden kavramlardır. Böylece, şiirsel dil kendisine belli bir altyapı ediniyor. Bu açıdan bakarsanız, İlhan'ın poetik-ideolojik tekabüliyeti ile, bir modernizm ozanı olan, Marxist Nazım Hikmet'in poetik-ideolojik tekabüliyeti arasında bir örtüşme söz konusudur. İlhan, toplumcu gerçekçi şiiri, bu noktada aşmıştır.

Attila İlhan'ın bu aşamadaki başarısı, Marxizmi, bir düşünsel altyapı olarak kullanıp, şiirini modernizmin belli bir aşamasındaki oluşumlarla bütünleştirmesidir. Böylece, Plehanov, Marxist estetik, Marxizm ve modernizm yanyana gelerek bir konglomera oluşturmuşlar ve İlhan'ın şiirini çoğaltmışlardır. Oysa o tarihlerde Türkiye'de yazılan şiir bunu fark edememiş, giderek modernist bir altyapıdan da, modernist bir vizyondan da kopmuş, kırsalla bütünleşmiş ve emilmiştir.

Attila İlhan'ın 1950 ve 60'larda onca etkili olması bu koşullara bağlanabilir. Ama, burada, 1930'ların sonunda Orhan Veli ve arkadaşları tarafından geliştirilen şiirin de modernist bir bakış açısını içerdiği anımsanmalıdır. Bu, iki nedenden ötürü önemlidir. İlkin, İlhan, sonraları o şiire çok karşı çıkmış, çok yüklenmiştir. İkincisi, daha sonraki şiir de 1. Yeni'den değil, daha çok Attila İlhan'dan türemiştir. Bu, ilginç bir karşıtlık ve etkileşimdir Üzerinde yeterince durulmamıştır. Gerçekten de 1937-41 arasında ürünlerin Varlık dergisinde yayınlayan, o günlerin değişiyle, *'öncüler'*, aynı yıl, kimi çevrelerde bir manifesto gibi algılanan bir *'Önsöz'*ü de içeren kitaplarını yayınlamış ve tükanmış bir şiir çevresinde ilgi de devşirmişlerdir. Fakat, 1945'lerden başlayarak

yaptıklarını yadsımasalar bile, yalnızca tarihsel bir veri olarak ele almışlardır. Orhan Veli, halk şiirine, halk biçemine yönelmiştir. Niye?

Çünkü o meşhur Önsöz'de de ortaya çıktığı üzere, 1. Yeni'ciler, dadacılardan ve üstgerçekçilerden etkilenmişlerdir. Ne var ki, bu etkilenme yalnızca bir izlenim boyutunda kalmıştır. Hiçbirisi düşünsel içeriğiyle algılanmamıştır. Dadacıların ve sürrealistlerin modernizmin getirdiklerine karşı yükselttikleri protestoyu kavrayamadıkları gibi, onların politik bağlanım sorunlarından da habersizdirler.

Dille oynamışlardır. Fakat o girişimlerini de yüzeyde bırakmışlardır. Üstgerçekçilerde, Breton'da, Eluard'da, hatta Aragon'da, Vache'de görüldüğü üzere yoğun deformasyonlara, *'ecriture otomatique'*e dayalı, bilinçaltı verileri kullanan, Artaud'da ortaya çıkan bir yaklaşım değildir onlarınki. Yalnızca basit bir yabancılaştırma etkisinden yararlanmışlardır. Dilin semantik yapısını zorlamak, bir üstdil kurmak kayguları olmamıştır. İronik bir belirlemeyi, bir üstdil yaratmak gibi almışlardır. Poetikalarını, yalnızca, dilin adlandırma kipini öteleyerek temellendirdiklerinden, hiçbir ideolojik ve dilbilimsel gerekçesi olmaksızın, şiirsel yapının kimi unsurlarını dışlamışlardır. Dolayısıyla da şiirin yapısal kimi kavramlarını ihmal etmişlerdir. Bu kadarı da yetmemiştir.

Oysa o adımlar atılmalıydı. Sorun, bu yanıyla sanıyorum, 1. Yeni'cilerin değil, onlardan sonra gelenlerindir. Yüzyılın başındaki tüm bu çıkışlar, yaşanan toplumsal gelişmelere karşı bir tepkidir. Bu, Lukacs ve Bloch tarafından tartışılmış olan Dışavurumcular için de geçerli bir durumdur. Dix'in, Kirchner'in, Beckmann'ın, Nolde'nin yapıtlarında bu tür bir karşı çıkış bulunmaktadır. Estetiklerini bu gerilimden üretmişlerdir. Sanıyorum, sorunları, düşüncelerini ve çözüm önerilerini kategorileştirememeleridir. Bu, dadacılar için de üstgerçekçiler için de geçerli bir hususdur. Onlar da Trockist-Stalinist bir çatışma içinde bocalamışlardır. Ama, Picabia'da, Arp'da, Duchamp'da yoğun bir karşı çıkış gerçeği bulunmaktadır. Souppoult ise bunu dile taşımıştır.

Buna mukabil, Attila İlhan da şiirini *'bu'* modernistlerden değil Appolinaire'den türetmiştir. Apollinaire, Üstgerçekçilik sözcüğünü ilk kez kullanan, geliştirdiği imge yapısıyla da Üstgerçekçileri çok etkilemiş birisidir. Bir anlamda kurucu bir modernistir. Bu yanıyla, Attila İlhan şiiri için yararlı ve üretken bir çelişki üretmiştir.

Attila İlhan, modernist şiiri okuyor, Marxizmi irdeliyor. Plehanov'un imge kuramını benimsiyor. Apollinaire'in şiirinden etkileniyor. Bu, dört köşesi çatılmış bir yapı ortaya çıkarıyor. Bunları birleştiriyor ve kendince bir sanat kuramı oluşturuyor. Bu kuram, sanat yapıtına bir işlev yüklüyor. Sanat yapıtını salt bir varlık olarak ele almıyor. Üstelik onu özgür kılmak da istiyor. Onun, başlı başına bir boyut oluşturmasını öneriyor. Bu nedenle Attila İlhan, sanat yapıtının, şiirin, bir dil değil, bir imge sorunu olduğunu sürekli vurgulamıştır. Bu, yazınsal dilin gündelik dilden farklı bir üstdil olmasını istemesi demektir. Fakat dili aşkın bir gerçeklik olarak almaktan da her zaman kaçınmıştır, İlhan. Dil, ona göre bir bağlam sorunudur.

Bu aşamada, Attila İlhan, yazınsal dilin iç kavramlarını tartışmıştır ve eğretilemeden, düzdeğişmeceden bolca yararlanmıştır. İmge dediği şeyi bir dilsel gerçeklik olarak tanımlamıştır. Şiirin bir üstdille oluşturulmasını istemesi, üstdili imgeyle kurması, bunlara karşın imgeyi de bir bağlam içinde ele alması, son derecede ilginç bir şiirsel yapıdır. Dizenin eğretilemeler yoluyla semantik anlamından ötelenmesi, fakat şiirin bir bütün olarak, belli bir sorunsalı somutlaştırması son derecede çarpıcıdır. Üstelik de bunlar, İlhan'ın şiirine içkindirler. İlhan, bu çerçevede oluşturduğu şiiriyle dünyaya bakıyor ve onu belli bir bakış açısından yorumluyor. Bu, sanat felsefesi açısından ve düşünsel bir gerçeklik olarak çok ilginç bir noktaya açılmaktadır.

Attila İlhan'ın şiirinde, bir dünyagörüşü vardır. Bu, aslında bir çok ozanda daha ve doğallıkla bulunur. İlhan'ın şiirini özgün kılan, O'nda ayrıca bir de *'eşya görüşü'* diyebileceğimiz (kendisi de buna bir yerde değiniyor), maddeyi, ideolojik bir yorumla, bilinçsel bir gerçekliğe taşıma çabası göze çarpmaktadır ve imge devreye burada girmektedir. O zaman da şiir hem kendi özel kodlamasıyla ortaya çıkıyor hem de belli bir ideoloji ve altyapıyla bütünleşiyor. Eşyanın, genel olarak *'şeylerin'* algılanması sorunu, başlıbaşına felsefi bir ulamdır. İlhan'ın yaptığı, eşyanın, şeyin, Marxist bir vizyonda hem kendi nesnelliği içinde hem de şiirsel bir adlandırmayla, yani öznel bir soyutlamayla verilmesidir. Bu da, kanımca Türk şiirinde pek az görülen bir özelliktir.

Apollinaire de işe burada karışmaktadır. Çünkü, onda yoğun bir *'başkalaştırma'*, dili ve eşyayı imgeyle kurma çabası mevcuttur. İlhan'ın, 1. Yeni'cileri aştığı nokta ya da çerçeve budur. O, belli bir bağlam sorunu çevresinde kalırken, 1. Yeni'ciler buna

uymuyorlar ve kendilerini yeniden üretemiyorlar. Bu durum Arnheim estetiğiyle ilgili bir sorun olabilir. O'nun dilin kategorik yapısı kavramı ve *'ut picture poesis'* yaklaşımı bu noktada devreye girebilir.

Arnheim, şiirsel gerçeğin varlığını önceden belirlenmiş bir kategoriye bağlar. Bu, resim için geçerli değildir. Modernist şiir, belli çıkışlarıyla, bunu aştı. O noktada da resimle bütünleşti. Hatta Apollinaire, *Kaligramlar*'da *resimşiir* denemeleri geliştirdi. 1. Yeni, bu kategoriyi bozmuş fakat, onun yerine yeni bir şiirsel adlandırma getirememiş, o zaman da aşılmıştır. Hatta, filozofik hiç bir sorunsal oluşturamadan aşılmıştır.

2. Yeni'nin onlardan değil, İlhan'ın şiirinden türemesi bu nedene bağlanabilir. Fakat, İlhan, onlara da karşı çıkıyor. 2. Yeni'cileri de İlhan *"imgeyi içleminden kopardıkları"* için eleştiriyor. Bununla birlikte 2. Yeni, 1. Yeni'ye oranla daha sorunsal bir şiirdir. Örneğin Amerikan Soyut Dışavurumculuğu (ASD) gibi ya da Boyasal resim Sonrası Soyutlama (BRSS) gibi oluşumlar açısından bakınca, bu şiir biraz daha kapsamlı bir içerik sergilemektedir. Ne var ki, İkinci Yeni, *'soyutluğu'*, karmaşıklığı ve sorunsallığı yönünden o akımlardan oldukça geridedir. Bu durumu açıklamak için şöyle bir yaklaşımda bulunulabilir.

2. Yeni'ciler, şiirlerini oluşturmaya başladıkları yıllarda, 1. Yeni'cilerden, bilgi birikimi ve bilinç düzeyi olarak daha farklı bir konumda değillerdi. Şiirsel yapıyla ve semantikle uğraşmaya başladıklarında, sorunu, filozofik bir bakış açısıyla da ele almıyorlardı.

Bir başka nokta da şu: 2. Yeni'ciler modernizmin artık yavaş yavaş aşılmaya başlandığı bir dönemde ortaya çıkıyorlar. Bu, 50'lerin sonu ve 60'lardır. 1970'lerde başka bir damar gelişmeye başlıyor, Türk şiirinde. O yıllar, dünyanın ve Türkiye'nin son derece hareketli olduğu bir dönemdir. Oysa, tam da o dönemde 2. Yeni'ciler, şiiri bağlam sorunlarından koparıyorlar. Buna, filozofik bir derinlik oluşturmak için kalkışmış olsalardı kimse itiraz edemeyecekti. Halbuki, şiirsel dili yırtmaya başladıkları noktada, imgenin yapısal ögeleriyle dilin yapısal ögeleri arasında bir tercihte bulunmaya zorlandılar. İmge ve dil birbirinden koparıldı. Bu, 2. Yeni'nin çıkmaz sokağıdır. Çünkü, örneğin ASD'de ve BRSS'de, imge sorunu yoktur. Aksine, yaratılmak istenen bir nötr yüzeydir. Bir arındırma bile değildir. Bir boşaltmadır. Bunu, dilde gerçekleştirmek, başlı başına bir formülasyonu gerektirir. Unutmamalı ki, dilde, sözcüğü bağlamından koparark ele aldı-

ğınızda bile üstündeki anlam yükünden kurtulmak olanaksızdır. 2. Yeni'ciler bir yandan bunu gerçekleştirmek istiyor, şiiri *'boşaltmaya'* çalışıyorlardı, bir yandan da dilin kendi varlıkbilimiyle bir anlam katmanı yaratması karşısında bocalıyorlardı.

Üstelik, onlar da kendilerini *'modernist'* olarak sunuyorlardı. Oysa, o sıralarda modernizm iç dönüşümlerini yaşamaya koyulmuştu. Aynı yıllarda geliştirilen minimalizm gibi, kavramlar da belki modernist, ya da post-modernist sayılmıyorlar, fakat, bir öte-modernizm oluşturuyorlardı.

Minimalizmin, bir filozofi arayışı içinde Wittgenstein felsefesiyle buluştuğunu, oun da nasıl tüketici bir şey olabileceğini daha önce bir başka yazımda göstermiştim.[2] 2. Yeni'ciler hiç bilmeksizin, bütün bu konaklarda oyalanmış ve sonunda, tıpkı 1. Yeni'ciler gibi, geliştirdikleri, kurdukları poetikayı aşıp, ilk savlarının gerisinde kalan bir aşamaya yüzgeri dönmüşlerdir. Bu, özellikle ilginç bir durumdur. Çünkü, bununla, Türkiye'de entellektüel düzeyde kurulan hiç bir yapının belli bir episteme sorunu olmadığı gösterilebilir. Attila İlhan'ın önemi de buradadır. Çünkü, 60'larda modernizmin yavaş yavaş bittiğini görmüştür. Marxizm artık başka olguları kavramsallaştırmaktadır. Toplumların, sınıfsal yapıları değişmektedir. Bu çerçevede o olguların belirlediği bir poetikada direnmekyanlış olacaktı. Bunu sezdiği içindir sanıyorum, tıpkı post-modernistlerin yaptığı gibi, arkaik denebilecek yapılara eğilmeye başlamıştır. Bu yaklaşımı, O'nun şiirinde yaşanan ve içsel gerilimle dışsal gerilim arasında kurduğu hem önsel (a priori) olan hem de olmayan dengenin bir sonucudur.

Şiirin içsel gerilimi nedir? Riffaterre, bunu hipogramların oluşturduğunu söylüyor. Şiir, bir sözcük olabilen, bir im olabilen, bir kavram olabilen gerçekliğin yinelenmesinden ve onların üstüste üretilmesinden doğuyor. Onun yan anlamlarla beslenmesinden ve çoğalmasından oluşuyor. Bu da şiirin bir matrise dönüşmesi demektir. Ben, bu tanımı biraz öteleyerek, İlhan'ın şiirindeki hipogramların doğrudan doğruya varlıksal birer boyutu bulunan ideogramlardan-ideolojilerden türediğini öne sürüyorum. Bu geniş olanaklara sahip bir olgudur.

İdeoloji, nesneyi de biçimlendiren, kategorize eden bir gerçekliktir. Ne var ki, Attila İlhan, ideoloji kavramını Marxist bir anlamlandırma ile ele aldığından ve nesneyi de onun bağlamında belirlediğinden, buradan, *'yeniden üretim'* kavramına sıçramaktadır. *'Yeniden üretim'* kavramı, Marxist bir kavramdır. Üretimin

adeta altyapısı ya da başlangıç noktasıdır. Öte yandan, Riffaterre, aynı işlevi hipograma yüklüyor. Bu noktada iki kavramı üstüste çakıştırılabilir ve ideolojinin bir tür hipogram olduğu öne sürülebilir. İdeoloji, içinde yer aldığı bağlamla ve kendi belirleyici gücüyle şiiri hem doğrudan hem de geliştirdiği yan anlamlarla üretiyor. İdeoloji kaymalar gösterince, şiir de o değişimi yaşamaya başlıyor. 2. Yeni'nin yaşadığı sorun hipogram olarak kendisine imgeyi almasıdır. Her türlü bağlamdan kopmuş olmasını istediği imge, şiiri üretmeye, çoğaltmaya başladığında şiir belli bir anlam birikimine ulaşıyordu. Bu da, yaratılmak istenenle yaratılan arasında belli bir çelişki oluşturuyordu. İmgenin varlıkbilimsel boyutu belirleyici olunca, şiirsel dil şairlerin elinden kaçıyordu.

Toparlamak gerekirse burada sorun şudur: Modernizm 60'lara gelindiğinde kendisine özgü yeni bir anlam edinmişti. İlhan, daha önce yazdığı şiiri sürdürse, tıpkı toplumcu gerçekçiler gibi tıkanacaktı. Değişen koşullarda soluğunu tüketmiş, farklı bir altyapının uzantısı olacaktı üretimi. Bunu sezdiğinden, modernizmin eleştirisi olmayan ama, modernizmin ötesinde yer alan bir yapıya yönelmiş ve arkaik yapıları kullanmaya başlamıştır. Ne var ki, şiirini buraya kaydıran hipogram ideoloji olduğundan, o eskil yapıyı yeniden üretim kavramı bağlamında ele almıştır. Bir tekabüliyet değildir gerçekleştirdiği. Kendi poetikasının ögelerini kullanmak suretiyle, arkaik bir yapıyı ele alıyor ve ikisini bir bireşime götürmeye çalışıyordu. Bu, zaten post modernistlerde görülen bir durumdur. Örneğin, Krier kardeşler mimarilerini arkaik yapılarla kurmaktadırlar. Bununla birlikte bir noktayı gözden kaçırmamak gerekiyor.

Krier kardeşler, eski Roma kentlerini, Yunan sitelerini ve onların mimarilerini neredeyse *'aynen'* uygulamak için önermektedirler. Bu, Marxist yeniden üretim kavramıyla çelişen bir durumdur. Attila İlhan'ın yaptığı ise o değildir. İlhan, Divan edebiyatının ögelerini, biçimlerini, belli bir ideologyanın çevresinde kullanmaktadır. Bunu yaparken de, ilginç bir oluşum ortaya koymaktadır. Nasıl modernizm-imge beraberliğini kuruyorduysa, bu kez, postmodernizm-üstdil beraberliğini kurmuştur.

Bu, Attila İlhan'ın daha sonra geliştirdiği dilin çokca eleştirilmesine karşı bir yanıt olacaktır. Çünkü sanılmıştır ki, o dil, bir eskiye dönüştür. Oysa, değildir! Metnin yazınsallığından doğan bir iç momentumun sonunda ulaşılmış bir noktadır o. Nitekim,

Lotmann'ın öne sürdüğü *'artistik metin'* kavramı içinde bu değişmenin koşulları ve olanaklan sıralanmıştır.

Bu nedenle, İlhan'ın şiiri hemen her döneminde kendi iç dengelerini kurmuş bir şiirdir ve bunun ana nedeni de şiirin ideolojiyle yaşadığı derin, içsel ve üretken ilişkidir.

Attila İlhan Şiiri

Modernist Boyutu Üzerine

Attila İlhan şiirinin çözümlenmesi bir kaç nedenden ötürü güç. Öncelikle bu şiir, bütün önemli ve büyük şiir atılımları gibi bir kaç katmandan oluşuyor. Aynca İlhan 50 yılı -artık-aşkın bir süredir şiir yazıyor. Bunca uzun bir sürenin şiire ve İlhan'a ait entellektüel dünyaya getirdiği, taşıdığı bir dizi oluşum var. Dolayısıyla da İlhan'ın şiiri, ana gövdesindeki temel izlekleri ve özellikleri koruyarak ve hatta onları koruma savaşı (bu konuları tartışan iki kitabına *Gerçekçilik Savaşı*[1] ve *2. Yeni Savaşı*[2] adını verdiğini anımsayalım) vererek bir kaç döneme açılmıştır. Her dönem kendi içinde ele alınmalı ve çevresiyle birlikte irdelenmelidir.

Gene de bu şiiri, daha önce yaptığım bir değerlendirmenin ışığında, kitaplarının yayın tarihlerini göz önünde bulundurarak üç döneme ayırmak suretiyle çözümlemek olanaklı görünüyor bana:

1941-1954 arası
1954-1968 arası
1968 sonrası...

Belki 1968 sonrasını da kendi içinde bölümlemek gerekir ama bir genel çerçeve oluşturma amacıyla bu ayrıştırma yeterlidir.

Daha önceki değinmelerimde bu açılımları özellikle toplumcu şiir ve ondan kopuş yönünden ele almıştım. Aynı kanava korunmalıdır. Bununla birlikte, bence Attila İlhan şiirinin Türk şiir tarihi içindeki çok önemli ve her dönemde çevresini etkilemiş yerini daha çok modernizm kavramıyla birlikte düşünmek gerekir. Bu yazıda İlhan'ın şiirini tüm dönemlerini kuşatacak bir değerlendirmeyle bu bağlamda ele alacağım.

1.

Yahya Kemal'le birlikte doğan Türk şiirinin erken modernizmini tartıştığım kitapta ele aldığım gibi,[3] bu olgunun (modernizmin) Türkçeye aktarımı bir kaç kırılma noktasında bütünlenmiştir ve oldukça sancılı bir süreçtir.

Modernizm gibi *'kök'* denebilecek herhangi bir büyük yapının ortaya çıkması doğal olarak hem sorunludur hem de bir tek atılımla başarılamayacak kertede karmaşık bir yapıya sahiptir. Çok sayıda kavşak, dar yan yollar, büyük damarlar ortaya çıkar ve edim, sonunda, bir ağ olarak tümlenir. Bu bağlam içinde Yahya Kemal, Baudelaire şiirinin Türkçeye aktarımını gerçekleştirerek, modernizmin 19. yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkan özelliklerini şiire taşırken, Nazım Hikmet bu olgunun fütürist-konstrüktivist çizgisini izler. Garip şiiri, her ne kadar yeterince bilincinde olmasa da modernizmin üstgerçekçi (surrealist) yaklaşımlarıyla içiçe geçer. Attila İlhan ise zaman zaman gerçeküstücülüğü de gözetmekle birlikte aslında Appolaniare'in imlediği sorunsalları şiire yerleştirme çabasını güder.

Doğrusu modernizmin ortaya çıkardığı tüm açılımların Türkçede ve Türk şiirinde bire-bir karşılığının (tekabüliyetinin) bulunduğunu söylemek çok güç. Bu sürecin tamamlandığını savlamak olanağı da yok; çünkü, 1980 sonrası şiirde görülen bazı gelişmeler, ömeğin Rimbeaud duyarlılığı denebilecek bir yeni duyumun henüz ortaya çıktığını göstermektedir. Bu anlamda üstgerçekçi bir anlayışın yeni ve özgün bir bireşim içinde bir kez daha denendiğine tanıklık edilmektedir. Kaldı ki, Türkçede modernizmin sorunsallarının irdelendiği ve onları belirleyecek dilsel-düşünsel gelişmelerin sorgulandığı da söylenemez.

Şunu anlatmak istiyorum: Modernizmin Batı şiirinde billurlaşmasına ön ayak olan düşünsel boyutlar ve felsefi algılamalarla onun Türkçede yeniden kurulmasına olanak sağlayan duyarlılık tam bir örtüşme içinde değildir. Batı düşüncesinin nesneyi dışlaştırmakla başlattığı büyük değişim ve onun modernizmle içiçe geçen yapısı, ayrıca o anlayışın dilde kendisini gösteriş biçimleriyle Türkçenin felsefi algılamaları arasında önemli bir çelişki vardır. Türkçe şiir ve Türk modernizması, Batı modernizminin kurumlarını aktarmayı öngörmüş, bunu denemiş ve bir ölçüde gerçekleştirmiştir ama, bütün bu olguyu nesneyi içselleştirerek yapmaya kalkışmıştır. Bu nedenle de kurumlar arası benzerlikler, özdeşlikler ne düzeyde olursa olsun arada çok önemli bir *'denk gelmeme'* sorunu vardır.

Böylesi bir ele alışı herhangi bir şeyi olumsuzlama mantığıyla değil, tam tersine bizim çabamızın bir özgünlük boyutu içerdiğini vurgulamak için dile getiriyorum. Gene de bu olgunun dahi yeterince algılanabildiği kanısında değilim. Batılı bir şairin imge

sistemi, duyarlılığı Türkçe yazan bir şairin şiirinde görüldüğünde bu benzeşmenin tam bir türdeşme diye değerlendirilmesine de ayrıca karşı çıkmak gerektiği kanısındayım. Oysa, yapılan, her zaman, ikinci değil birinci yaklaşımın izini sürmek olmuştur. Bu yüzden de, iddialı bir yaklaşım gibi dursa da söyleyeyim, Türk şiirindeki gelişme evreleri *'yerli'* şiirin *eklemlenmesiyle* değil, şiirin her defasında bir Batılı akım ya da şairi anıştırmasıyla, dolayısıyla da, *kırılmalarla* boğumlanmıştır (segmentation). Tabii, dilin henüz Batı şiirini *'kültür'* olarak ve niceleksel açıdan yeterince kuşatamaması ortaya çok sorunlu bir durum çıkarmaktadır. Eksik, yetersiz çevirilerden yola çıkılarak izlenen doğrultular ancak şairin kendi kişisel-bireysel duyarlılığıyla bir özgünlük çizgisine taşınabilmiş, aktarabilmiştir. Bana kalırsaAttila İlhan şiirinin yazıldığı dilde oynadığı etkileyici rol bu noktada başlar.

Şöyle bir geriye dönülerek bakılırsa işin en çarpıcı yanı bu şiirin yazıldığı son elli yıldır, kendisinden sonra gelen tüm kuşakları derinden etkilemesi ve sürekli olarak yeniden üretilmesidir. Özellikle 1950 sonrasında şiirin yöneldiği duyarlılık, imge birşeşimleri, tartışma odakları sürekli olarak canlı kalmış, farklı değerlendirmeler yandan ya da karşıt olarak bu çerçevenin içinden konuşmaya zorlanmışlardır. Pek az şiir ve şairde görülen bu durum acaba nereden kaynaklanmaktadır?

Böyle bir soruyu modernizm kavramı çevresinde kalarak yanıtlayacağımı söylediğime göre artık soru'nun *'Attila İlhan'ın modernizmi nedir?'* biçiminde konulmasında özel bir yarar, anlam ve işlev olacaktır. Umarım, *'etkileyici'* olmakla modernizm arasındaki ilişki de bu çerçeve içinde gösterilebilecektir.

II

Şiir içinde üretildiği döneminin temel duyarlılığından doğallıkla etkilenir. Bu, Attila İlhan için de böyle olmuştur. Şairin duyarlılığı, kişisel yeteneği, şiirde yapmak istedikleri ve daha ilk şiirlerinden başlayarak ortaya koydukları kendisine bir özgünlük çizgisi sağlasa da, 1940-50 arasının şiiri daha çok Nazım Hikmetçi bir duyarlılıkla belirlenir. Aslında orada da biraz kuşkulu davranmakta yarar var. Çünkü, *Duvar*,[4] belki adıyla dahi oraya bir göndermede bulunmaktadır ama özellikle halk şiiri duyarlılığına yaslanmasıyla 1940 şairlerinin ikinci öbeğine bir yanıt gibidir. Bunda, şairin yaşının henüz oldukça genç olması ve şiir kaynaklarına yeterince

yönelememesinin payı büyüktür. Gene de bir çok yerde söylendiği gibi farklı bir duyarlılık oluşturma, bunu da kent tabanına yaslanarak yapma tutkusu göze çarpmaktadır.

1940-50 arası şiirin bu temel izleğini oluşturan kaynaklardan birisi bana kalırsa *Abbas Yolcu*[5] kitabının dili ve anlatımıdır. Orada İlhan'ın sonradan kesinkes terk edeceği bir üslup geliştirilmiştir ki, bu, o dönemdeki ve sonraki temel bakış açılarını göstermesi yönünden önemlidir. Bununla birlikte gene çok ilginç denebilecek bir saptamayı bizzat İlhan'ın kendisi yapar ve *Sisler Bulvarı*'nda[6] yer alan *'Şahane Serseri'* şiirinin yazılma koşullarını anlatırken, şiirin, ilk *Abbas Yolcu* yazılarının *Varlık* dergisine gönderildiği sıralarda oluşturulduğunu söyler.[7] Bu ilginç bir içiçe geçişi göstermektedir. Nitekim, gene aynı kitabın sonunda yer alan *'meraklısı için notlar'* bölümünde, şair, kitabın toplumcu şiirlerini savunur.[8] Hatta daha da ileri giderek denediği halk şiirine yaslanma edimini öne çıkarır: *"Kitap, memleket gerçeklerini toplumcu açıdan hem de halk şiiri deyişiyle pekala ele alıyordu ama, o dönemin eleştiricileri ozanı karalamak için bunu ısrarla görmezden geldi..."* Burada ilginç olan, bir kaç satır ötede söyledikleridir. İlhan, o tarihlerde *"rıhtım orospularını, büyük şehir kaçaklarını, gece otellerini"* söz konusu ettiği için kendisini toplumcu şair saymayanlara bir kez daha yanıt verir. Adeta, bu şiirlerini öteki şiirlerinin meşrulaştırılması için bir örnek olarak kullanır. Bu yaklaşımını çok daha sonraları da sürdürür. Örneğin üçüncü kitabında *'Fabrika Durağı'* şiirini çözümlerken *"savunduğum fikirlerle yazdığım şiirlerin çeliştiği saldırısına uğruyorum ya, fabrika durağı'yla bu saldırılara bir çeşit cevap veriyorum.."* der.[9] Bu tavır ileride de sürer ve aynı kitapta yer alan *'Acı Ninni'* bölümünün başında İlhan bir kez daha aynı konuya döner: *"Hayatımın hiçbir aşamasında halktan, halkın sorunlarından koptuğum söylenemez. Örnek mi alın Yağmur Kaçağı'nın acı ninni bölümünü..."*[10]

Bu tavır iki nedenden ötürü önemlidir: İlkin Attila İlhan'ın toplumcu şiir geleneğinden daha 1954 öncesinde koptuğunu gösterir ki, o tarih aslında 1945 sonrasıdır. Paris'e ilk kez 1950'de gittiği ve orada kendisini derinden sarsan bir ilişkiler ağına girdiği anımsanırsa bu atılımın çok erken bir tarihte ve tümüyle özgün bir duyarlılıkla geliştiği anlaşılabilir. Çok kez sanıldığı gibi, İlhan, *'kent'* şiirini Paris'te yazmaya başlamamıştır. *Duvar*'ın ilk olarak 1948'de yayınlandığı düşünülürse yeni açılımın kitap ortaya çıktığında başlamış olduğu rahatlıkla ileri sürülebilir. İkinci

nokta ise şu: Örneğin *'İbrahim'in Yıldızı'*[11] gibi şiirlerde görüldüğü gibi toplumcu *'konuları'* içeren şiire döndüğü yerlerde mutlaka halk şiirine dönük bir sesi ortaya çıkarmaya çalışır ki, daha ileride, 1968 sonrasında yazacağı şiirlerde bunu tümüyle aşacak ve tersine, bu kez divan şiirinin özelliklerini dönüştürmeye ve yeniden üretmeye çalışacaktır. Fakat, her iki çaba da şunu ortaya koyuyor: Attila İlhan, biraz Nazım Hikmet'te de olduğu üzere, yerli denebilecek sorunlar çevresinde dolaşırken daha geleneksel bir tavrı pekiştirmeye, daha kozmik bir sorunsalın şiirini üretirken de tümüyle özgün bir yapıya eğilim göstermektedir. Bunu, Türk şiirindeki modernizmin gelişim sürekliliği içinde sonradan başka şairler tarafından da kullanılan bir *'durum'* ve bir özellik olarak saptamak gereklidir. Şundan ötürü...

1950'li yıllarda Attila İlhan şiiri ölçüsünde etki uyandıran, şiirsel dilin neredeyse tümüyle yeniden üretilmesine dayanan bir şiir bile henüz kendi içsel sorunlarıyla başbaşa kalamamaktadır. Şair sürekli bir eleştirinin odağına çağrılmaktadır. Kuşkusuz, şairin özgün kimliği buna karşı direnebilmesini sağlamıştır. Kendi iç gereksinimlerinin de doğurduğu gelenek arayışında bir farklılığı oluşturmaya çalışmıştır ama, bunu dahi yoğun tartışmalara sürüklenmek pahasına yapmıştır. Çok ilginçtir: Attila İlhan'ın *Gerçekçilik Savaşı* ve *2. Yeni Savaşı* adını verdiği kitaplarında topladığı yazılar tam da bu noktada, şiirsel modernizmin karşılaştığı sorunlar açısından yeniden irdelenmelidir. Çünkü, her iki kitapta da Attila İlhan bu amaca dönük oluşumları tartışmakta, dipte bir edebiyat sorunsalı üstünde konaklamakta fakat tüm perspektifini toplumsal/toplumbilimsel bir çerçeve içinde kurmaktadır. O dönemde edebiyatın kendi içselliğiyle bağımsız kaldığını söylemek güçtür. Hatta, bu arada Attila İlhan'ın kendisine dönük eleştiriyi kendi dışındaki çemberlere (farklı güdüleri unutmamak kaydıyla) yöneltiği de söylenebilir. İlhan da 1. ve 2. Yeni'yi toplumsalla/toplumculukla kurdukları ya da kurmadıkları ilişki yönünde ele almıştır.

III

Bu bağlamda ortaya çıkan tartışmalarda, modernizm kavramına hiç değinilmez. Bu nokta gerçekten önemlidir. Çünkü, Türk bilinci modernizmi hemen hiç bir zaman yazınsal da olabilecek bir gerçeklik diye algılamamıştır. Modernizmin bir ideolo-

ji olduğu ise hiç mi hiç düşünülmemiştir. Tümüyle bir toplumcu proje, bir dönüştürüm amaçlı girişim olarak görülmüş ve tanınmıştır modernizm. Nihayet edebiyattaki modernizm ise gelenekten kopuş diye anlaşılmış bu nedenle de geçmişe dönük her türden değerlendirme *'gericilik'* diye damgalanmıştır. Bu yelpaze Yahya Kemal'den Tanpınar'a kadar uzanan bir genişliktedir ve son olarak da Attila İlhan'ı tartışmaların odağına oturtur.

Dışarıdan, deyim yerindeyse üçüncü şahıslar açısından, bakılınca görülen bu durum, içeriden yapılan değerlendirmelerde de değişmez. Şairler ya da daha geniş bir tanımlamayla edebiyatçılar da tartışmalarını modernizm diye koymazlar. Ayrıca, dilin Batı'da daha 19. yüzyılın ikinci yarısında görüldüğü üzere bir Baudelaire üretememiş olması, hemen hiç kimsenin yaşanan atılımları, çabaları örneğin onun yaptığı gibi net bir biçimde *'modernlik'* başlığı altında tanımlayamaması bu sonucu ortaya çıkarmıştır. Bilindiği gibi Baudelaire, Manet'yi incelediği yazısının başlığını *'Modern Yaşamın Ressamı'* koymuştur.[12] Oysa, bizde Tanpınar'ın yazılarında bile görülen bunun tersidir: Modernizm hep bir büyük *'ürperiş'* diye nitelendirilir ve ondan korkulur. Yapılan, modernizmin ya da modernist çabaların *'a contrario'*larıyla, tersinden okunmayla bulunmasıdır. Tanpınar, Dede Efendi'yi incelerken de, Yahya Kemal'e bakarken de, bir kentte gezinirken de, Cemal Tollu'yu, Nuri İyem'i seyrederken de, hatta Paris'te dolaşırken de hep yitirilenin peşindedir, hep bir hayıflanmanın ötesinden bakmaktadır olup bitene.

Bütün bu algılama zinciri ilk kez Nazım Hikmet'le kırılmıştır; biliyoruz. Onun, mekaniği öne çıkaran, nesnelliği benimseyen, geleceği hedefleyen şiiri büyük patlamalarını yaptıktan sonra geriye çekilir. Son derecede çarpıcı olan bu gelişme o poetikada dahi kendisini gösterir. Nazım da şiirini sonuna kadar başlangıçtaki çizgisinde tutmaz. Hapiste geçirdiği uzun yıllar içinde geriye dönüşler yapar. ('*Geriye döner*' demiyorum.) Şiirinin büyük eksenini aynı tutmakla birlikte bir bireşim arayışını öne çıkarmaya çalışır. Halk şiirine, divan şiirine yeniden kucak açar. Şiirini zaman içinde de modernizmin öteki araçlarından (sinema, radyo, sanayileşme) koparmasa bile daha duygusal bir tabana oturur.

Attila İlhan şiirinin modernist çerçeve içinde öne çıkışı buradadır. Şiirin bunca etkin oluşunu da gene bu bağlamda araştırmak gerekir.

IV

Attila İlhan şiiri, çok genel bir değerlendirmeyle, Apolinaire şiirinin temellendirmeye çalıştığı ögeleri Türkçede yeniden kurmayı deneyen bir şiir olarak belirir, 1950-1970 arasında.

Çok yoğun imgelerle vurgulanan bu şiir çok güçlü benzetmeler, düzdeğişmeler, eğretilemelerle şiirsel dilin tüm ögelerini büyük bir yetkinlikle kullanır. Biçimsel planda ortaya çıkan bu görüntü arka planda da güçlü bir bireylik duyumuyla bütünleşir. Aslında yalnızlık, şehir kaçaklığı, yolculuk gibi *'egzotik'* konulara oturan bu şiir kuşkusuz bir kozmik gerçekliği kucaklamaya çalışmaktadır ama, bütün bu oluşumun tanımlanabileceği bir tek anahtar-kavram vardır: Modern birey duyumu.

Modernliğin getirdiği bütün oluşumlar ve olgular 1950'lerin toplumunda yaşayan insan için büyük bir yabacılaşmanın fay hattıdır. Attila İlhan, o fay hattının hareket geçmesini sağlar. Duyan fakat dile getiremeyen, yaşayan fakat cesaret edemeyen, düşünen fakat bir bireşime ulaştıramayan birey onun şiirinde birdenbire büyük bir savrulmanın eşiğinde durarak, her şeyi kendisinde toplayan bir odak noktası olarak ve nihayet bir örnek oluşturarak girer toplumsal belleğe. Artık kaçılabilir, artık yitirilebilir, artık inkar ve itiraf edilebilir... Attila İlhan, yalnızca iki değil, çok sayıda dünyanın kesiştiği noktada bunalmış bireye, getirdiği şiirle meşruiyet kazandırmıştır. Bu nedenle, bana göre, Attila İlhan'ın şiiri modernist geleneğin düğümlendiği bir noktada devreye girmiş ve şiirde yer alan insan tipinin bireyleşmesine tanınan ilk olanak olmuştur. Bu şiirin büyük etki gücünün altında yatan ilk neden budur.

İkinci bir neden olarak şu noktanın üstünde durmak istiyorum.

1950'lerde ortaya çıkan şiir kesinlikle modern olmanın da ötesinde modernist bir şiirdir. Modern bir durum, modernizm ise bir ideolojidir. Attila İlhan, dünyagörüşünü oluşturan Marxizmin evrensel duruşunu, onun bir tür yerelleştirilmesi çabası olarak Kemalizmle buluşturmaya başından beri çalışmıştır. Kemalizm tartışmalarını özgün bir yorumla ele almıştır. En azından Kemalizmin tek parti ideolojisine, onun tüm kurumlarına, nihayet Kemalizmin doktriner bir diktayla bütünleştirilmesine başından sonuna dek karşı olmuştur. Hatta, Batı kavramına yöneltiği yoğun eleştirilerlerin amacı da Kemalizme özgün bir içerik kazandırma

uğraşıdır denebilir. İlhan'ın, Kemalizmi, bir büyük toplumsal dönüştürüm projesi olarak gördüğü açıktır. Kaldı ki, İlhan, sosyalizmi de aynı anlayışla ele almış, onu da yeni ve yerel bir evrime taşımanın olanaklarını araştırmıştır. Bütün bu bağlam bütünlüğü onun kesinkes bir modernist olduğunu saptamaya yettiği gibi, şiirinin büyük etkisini de belirleyecek bir özelliğidir.

İlhan, sanayi ve sonrası toplumunun bireyi nasıl kuşattığı dikkatle gözlemlemiştir. Modernizmi bu çizgiyi izleyerek okumuştur. İlhan, bireyleşme sürecinin bir burjuva edimi olduğunu, onun da ancak modernleşmenin dolaylarında yaşanabileceğini ayrımsamıştır. Cinsel özgürlüklerin kazanılmasında, teknostrüktür dünyanın oluşmasında, yeni insan tepkilerinin doğmasında ona göre modernizm belirleyici bir etkendir.

Bu durumda Attila İlhan, şiirinin burjuva tepkiciliğine yansımasına karşı çıkmaz. Şiirinin, Türçedeki ilk cinsel itiraflara açık şiir olmasını engellemez. Şiirinin, insan tekinin varoluş bunalımını dile getirmesinin önünü kesmez. Ama, şiirinin modernist mitolojinin kentten telekomünikasyona kadar uzanan yelpazesini kuşatmasını da ister; hatta, bunu verebilmek için şiirde özgün yöntemler dener. (Özellikle daha sonraki yapıtlarından *Tutuklunun Günlüğü*'nde yer alan *'Telex'*[13] başlıklı şiir-bölümünü anımsayalım.)

Böylelikle, bu şiir, gerçekleştirdiği sentezlerin (divan şiiri-çağdaş şiir bireşimi gibi) ötesinde, kendisi bir sentez olarak doğar. Nazım'ın çok kısa vurgularla fakat devrimci bir edayla geliştirdiği duyarlılık, fütürizm, konstrüktivizm, altyapı olarak bu şiirde vardır. Üstgerçekçiliğin duyuşları bu şiirde yer alır. Varoluşçuluk, Türkçedeki ilk büyük sıçramasını bu şiirde gerçekleştirir. Bunlara yukarda değindiğim olgular da eklenince İlhan'ın şiiri herkesin ve her kesimin kendince bir yanından tutup, tutunup yeniden üretebileceği güçlü ve görkemli, dallı, budaklı bir gövdeye dönüşür.

Böylelikle, Attila İlhan şiirinin, katmanlardan oluşan, zaman içindeki dönüştürümlere açık, kendi döneminin ötesine sıçramış gereksinimleri karşılamaya hazır bir kök/gövde-şiir olduğunu kabul etmek gerekir. Bu örnek aklımıza yüzyılın başında ortaya çıkarılan kübizm örneğini getirebilir. O da, tıpkı bu şiir gibi, zaman içinde çok farklı, tümüyle başka, hatta yer yer kendisine karşı çıkarak oluşmuş akımlarda, anlayışlarda sürmüştür. Kübizmin içinde yer alan örneğin harf, yazı, kolaj gibi ögeler pop sanatta, *'grid'* benzeri yönelimler Jasper Johns resminde vb sürmüştür. Bu da kübizmin bir gövde/kök olmasından kaynaklanmaktadır.

Gertruda Stein'ın ilk kez dile getirdiği bir *'anekdot'* bütün bu oluşumun arka planını açıklamaya yetmekte, ayrıca da bize Attila İlhan şiirinin dilsel düzeyde de, biçim yönüden de bugüne dek yeniden-yeniden üretilmesinin ipuçlarını vermektedir.

V

Stein anlatır: Kübizm ortaya çıkıp büyük tartışmalarını yarattıktan sonra Picasso, resmini, yaşantısının dalgalanmalarına açık ve bağlı olarak zaman zaman değiştirir. Gene de bu akımın belirleyici etkisi alttan alta sürmektedir. Appolinaire'in öncü eleştirileri, koleksiyoncuların ilgisi kübizmi belli ve somut bir yere getirmiştir ama, gene de bir şey eksiktir. Nihayet 1. Dünya Savaşı çıkar ve bu akımı savunan öncü aydın çevre dağılır. Paris'ten cephelere giden vardır, ülkesine dönenler vardır. Toplum da, izlerçevre de ilgisini başka alanlara kaydırmıştır. Nihayet savaş Paris'i, kent içini tehdit etmeye koyulur. Arabalara kamuflaj uygulanması gerekir. Stein'le Picasso, Montpamasse bulvarında birlikte yürümektedirler. Picasso ansızın durur ve çeşitli amorf renk lekelerine boyanmış arabaları gösterir ve ekler:*"Kübizmi bulmasaydık bu gerçekleşmezdi!.."*

Bu örnek ve değerlendirme ufuk açıcıdır. Sanatsal devrimlerin, sıçramaların çok önemli bir sonucuna ve özelliğine işaret eder.

Perspektif, Rönesans resiminin bir sonucudur. Onun dünyagörüşünden izler taşır, hatta onunla bütünleşir. Kübizm ise, tıpkı Freud psikanalizi ve Einstein fiziği gibi yirminci yüzyılın, 19. yüzyıl sonundan devralarak geliştirdiği yeni duyuşlar, yeni algılamalar, yeni usavurumların görel sonucu, daha doğru bir değişle o bütünün görel alandaki tümleyenidir. Biraz *'spekülatif'* durabilir ama şöyle de söyleyebilirim: Freud, Einstein ve bu çizgiye eklenebilecek öteki adlar yapıtlarını ve düşüncelerini ortaya koyduktan sonra oluşan çerçeve, görsel alanda da yeni bir algılama ve dışavurum düzlemi, biçimi ortaya koymak zorundaydı; koyacaktı da. Picasso-Braque ikilisi bunu sağlamışlardır. Bu tümleşik yapının bir parçası olduğu için de kübizm hem bir bireşim olduğundan hem de algılamalar bütünüyle içiçe geçtiğinden bugün kadar -kesinlikle aynen değil fakat dönüştürümler, yeniden üretimler içinde süregelmiştir.

Bu örneği Attila İlhan şiirinin Türkçedeki konumunu açıklamak için kullandım. Bu şiirin dile getirdiği yenilenme, dilde oluş-

turduğu atılım, ortaya koyduğu farklı duyarlılık, bana kalırsa şairin bir duyarlılığı yakalamasının sonucudur. Tıpkı Picasso-Braque'ın, neredeyse ve deyim yerindeyse, hazırlanmış fakat gizli kalmış, dışa açılmayı bekleyen görel bir duyarlılığı yakalaması gibi, İlhan da aslında belli bir taşma noktasına gelmiş, dilde mutlaka gerçekleştirilmesi gereken bir atılımı başarmıştır. Şunu da eklemek gerekir: Attila İlhan'ın şiirde gerçekleştirdiği büyük ve etkileyici atılım aynı zamanda dilin kendi içinde sakladığı bir gizilgücün (potansiyelin) ortaya salınmasıdır; onun boşalmasına olanak verecek zeminin hazırlanmasıdır. Yani, Türkçenin *'orada'* olan fakat fark edilmemiş bir niteliğinin, bir özelliğinin ele geçirilmesi, onun bir özgünlükle bütünleştirilmesidir.

Çok abartılı bir örnek olmasından çekinmekle birlikte, söylemek istediklerimi daha seçik anlatabilmek amacıyla şu örneği vermek zorundayım: Bu oluşum, özde sanatsal devrimlerle ilgili olmakla birlikte, bir ölçüde de matematik buluşlar konusundaki genel tartışmayı anımsatmaktadır. Kimi düşünürlere göre, herhangi bir sayısal değer, örneği *'2'* aslında doğada gizlidir. Doğa, bu değerin de katkıda bulunduğu bir dengenin üstünde ya da içinde durmaktadır, bulunmaktadır. Ya da Pisagor kuramı bu anlama gelen bir niteliğe sahiptir. O kuramın sonucu, kuramın ögeleri gene doğaya içkindir. Pisagor *'onları'*, *'onu'* ortaya çıkarmıştır. Dolayısıyla, gerek Picasso'nun kübizminin, gerekse İlhan'ın dilde getirdiği yeniliğin görel ve sözel yapıyla bu anlama gelen bir içkinlik ve *'organizma'* ilişkisi vardır ve bu nokta daha çok tartışılmalıdır.

Bu oluşumun çeşitli olguların yanyana gelerek kurdukları bir bütüne eklendiğini vurgulamak gerekir. Öylelikle de Attila İlhan şiiri, özellikle 1950-70 arasında dilin yoğun gereksinim duyduğu bir bireşim olarak ortaya çıkmış, bir kök-gövdeye dönüşmüş ve bugüne değin hemen tüm açılımları belli oranlarda etkileyerek varlığını sürdüregelmiştir. Şiirin dilsel-poetik alanda değindiğim gelişmeyi sağlayan yoğru (plastik) ögelerinin neler olduğu ise başka bir tartışmanın konusudur. Fakat, bu niteliğiyle bu şiirin yüzyıl içindeki en büyük bir kaç yenilenmeden (ötekiler Yahya Kemal ve Nazım Hikmet) birisi olduğunu rahatlıkla söylemek mümkündür.

1960'ların sonuna doğru çıkan *Yasak Sevişmek*,[14] yeni bir dönemeci işaret eder. Oysa, kitapta yer alan şiirler çok daha eski tarihlerde yazılıp yayınlanmıştır. İlhan, kendisine özgü duyarlılığı,

o duyarlılığın getirdiği etiği koruyarak bu kez şiirini yeni bir alana açmaktadır. Başlangıçta halk şiirine dönük olarak gerçekleştirdiğini bu kez klasik divan şiirine yönelerk *'sağlamak'* çabasındadır. Bunda düşünsel bireşiminin ulaştığı noktanın yadsınamaz önemi vardır. Gene de yapmaya çalıştığı sanırım daha farklı bir şeydir...

Bu, bir taklit olmadığı gibi, yapılanın yadsınması anlamına gelmeyen, tersine onun ufuklarını genişletmeyi öngören bir yönelimdir. İlhan'ın halk şiiriyle olsun, Divan şiiriyle olsun ilişkisinin modernist özü buradadır: Kurmak... Kurmayı, bir proje çerçevesinde ele almak ve sonuçlandırmak... Burada ortaya çıkan *'kurmak'* kavramı bir kaç yönden incelenebilir. Fakat en önemlisi geçmiş birikimi yeniden kurma çabasıdır. Bu açılım, bir başka yerde daha göstermeye çalıştığım üzere[15] farklı bir toplumsallık ve *'maddi'* koşullar çerçevesinde belki de ilk postmodern yaklaşımdır. Bir kaç kez *'neo-klasik'* dediğim çıkışın özünü bu bağlamda aramak yanlış olmayacaktır.

Gerçekten de 1960'ların ortasında, yani *Sisler Bulvarı*'ndan yaklaşık bir on yıl sonra şair dilini ve poetikasını yeniden kurmak, yeniden üretmek çabasındadır. Bu önemli ve yadsınmaması gereken bir noktadır; çünkü, öyle sanıyorum ki, İlhan'ın 1950'lerin ortasında düğümlediği *Ben Sana Mecburum*'la[16] doruğuna çıkardığı, *Yasak Sevişmek*'te örneklerini yeni bir çizgiye taşıdığı şiirinin çeşitli dönem ve kuşaklar üstünde bu derecede etkili olması bizzat şairin kendisinin her defasında daha farklı bir noktaya kaymasındandır. Böylelikle, o şiirin metafiziği ve mitolojisi sürmüş, yapısal özellikleri gene her defasında dilin bir özgün ve aşılamayan dönemeci olarak kalmıştır. Eğer modernin bilincin aşamayacağı bir epistemolojik ufuk olduğunu düşünür ve kabul edersek, o takdirde İlhan'ın şiirinin etki gücünün daha süreceği açıktır.

Bu, şairin kendisi şiirini değiştirse, yenilese bile böyle olacaktır. Hatta gerekirse şairin kendisine rağmen!..

NOTLAR

[1] Attila İlhan, *Gerçekçilik Savaşı*, İstanbul:Yazko Yayınları, 1981.
[2] Attila İlhan, '2. Yeni' Savaşı, İstanbul: Yazko Yayınları, 1983.
[3] Hasan Bülent Kahraman, *Yahya Kemal Rimbeaud'yu Okudu mu?* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1977.
Attili İlhan, *Duvar*, Ankara:Bilgi Yayınevi, 6. Basım, 1990 (İlk basımı 1948).
[5] Attila İlhan, *Abbas Yolcu*, Ankara: Dost Yayınevi, 1957.
[6] Attila İlhan, *Sisler Bulvarı*, Ankara: Bilgi Yayınevi, 6. Basım, 1991 (İlk basımı 1954).
[7] Ibid., 142.
[8] İbid., 137-159.
[9] Attila İlhan, *Yağmur Kaçağı*, Ankara: Bilgi Yayınevi, 5. Basım, 1991 (İlk basımı 1955).
[10] İbid., 104-105.
[11] İbid., 68-70.
[12] Charles Baudelaire, *The Painter of modern Life and other Essays*, tr. by. S.Mayne, London: Phaidon, 1964, 12-15.
[13] Attila İlhan,'Telex', in *Tutuklunun Günlüğü*, Ankara: Bilgi Yayınevi, 4. Basım, 1987, 11-39. (İlk basımı, 1973).
[14] Attila İlhan,*Yasak Sevişmek*, Ankara:Bilgi Yayınevi, 3. Basım, 1976 (İlk basım 1968).
[15] Bknz, bu kitapta yer alan: "Attila İlhan Şiiri Üstüne" başlıklı yazı.
[16] Attila İlhan,*Ben Sana Mecburum*, Ankara: Bilgi Yayınevi, 4. Basım, 1983 (İlk basım 1960).

Melih Cevdet Anday Şiiri:

Descartes'cı Düşünce ve Sorunsalları

I

1. Melih Cevdet Anday'ın Türk şiiri içindeki yeri gene Türk şiirinin olanak sınırları veri alınarak ve gözetilerek değerlendirilmiştir.

Şiirin 1940'lardan sonra içine girdiği yeniden yapılanma süreci başlıca iki akım çevresinde irdelendiğinden ve onun ötesine geçilmediğinden Anday'ın şiiri de salt o bağlamlarda görülmüştür.[1] Oysa Anday 1. Yeni'ye de, 2. Yeni'ye de kendisine özgü tavırlarla katılmış ve yaklaşmıştır.[2] O şiir dünyalarının temel izleklerini kısa süre şiirine yansıtmış fakat, zaman yitirmeden kendi *'büyük'* şiirini d/okumaya dönmüştür.

1. Yeni de, 2. Yeni de birer yörünge ve dilin kendi dönüşüm serüveni içinde gözden ırak tutulması olanaksız açılımlar olarak Anday'ın şiirine iz düşürmüşlerdir. Nitekim, Anday, şiiri bu bilinçle kavradığı için, daha çok genç bir yaşında 1. Yeni'yi oluşturan üç ozandan birisi olarak sivrilmiştir. Fakat, geriye dönük biçimde bir kez daha okunursa o şiirlerde bile Anday'ın başka bir çizgiye doğru yürüdüğü görülebilir.[3] Öte yandan, Anday hiç bir zaman 2. Yeni'nin *'içinden'* yazan bir ozan olmadı. Fakat, zamandizinsel bir ele alışla irdelenince Anday'ın o ozanları *'besleyen'* büyük damarlardan birisi olduğu görülebilir.

2. Yeni'nin öne çıkan ve belleklerde yer alan verimleri bir kaç yatakta gelişmiştir: İmgeye dönük tartışmayı elbette Attila İlhan başlatmıştır. Fakat İlhan'ın şiirindeki yoğunlaşma 2. Yeni ozanlarının ancak bazıları tarafından yeniden üretilmiştir. (Cemal Süreya en önde gelendir.) İlhan'ın şiirinin asabi yapısı kuşkusuz görkemli bir birikim oluşturmuştur. Bir çok ozanda bu özellik bir *'derin yapı'* ögesi olarak yaşamayı sürdürmüştür. Fakat o şiir birikiminin öteki yatağını doğrudan dile ve onun bileşenlerine yönelik arayışlar oluşturur. İşte o noktada yeni bir çıkış olanağı aranır. Şiirin soyutlaşması da bu aşamada başlar.[4]

Soyutluk şiire dilin içinden bakmaktır. Dille oynamak ve onun çevresinde yoğunlaşmaksa ister istemez düşünceye bir

göndermedir. Dili yoğuran bir yaklaşımın, serpintileriyle, düşünceyi de dönüştürmemesi olanaksızdır. Hatta, düşüncenin bir bütün olarak ya da bir dizge olarak şiire yansımasından önce gerçekliğin tartışılması başlamıştır.[5]

Gerçekliğin tartışılması, verili düzenin, içinde yer alınan evrenin sorgulanmasıdır. Şairin bunu nesnelerden yola çıkarak büyüteceği bellidir. Bu nedenle, 2. Yeni'nin en ayrıksı ozanları öncelikle nesneyi irdelemişlerdir. Onun gerçekliğini *'kendinde'* (nesnede) sonlamaktan çok kendilerinde sonlamayı yeğlemişlerdir. Bu da *'kurulu'* düzenin tümden bir imgeye dönüşmesidir. Dünyanın ve evrenin yalnızca ozanın anlağında anlamlı hale gelmesidir. Ya da ozanın anlağındaki dünyanın verili dünyanın yerine ikame edilmesidir.

Bu yaklaşım yalnızca evren-ozan ikilisinde kalmaz. Bir sonraki aşamada zaman da işin içine girer. Ozan artık zamanı da tartışmaya başlar ve zamanı iki boyutta ele alır: İlkin, zamanın nesneyle olan ilişkisine yönelir. Nesne mi zamanda oluşmaktadır, zaman mı nesneyi belirlemektedir sorusu, nesne-anlak tartışmasının bir sonraki aşamasıdır. Fakat bununla da yetinilmez ve zamanın öncelliği, ardıllığı, içinde yaşanılan zamanın gerçekliği ya da gerçeköteliği bu irdelemenin kapsamına alınır.

Dilin durulaşması da bu dönemin temel uğraşıları arasındadır.

Daha duru bir dil yalnızca sözcükleri arınmış ve belli bir tercihle yenilenmiş dil değildir. Duru dil gündelik gerçekle düşünsel gerçek arasındaki bağı kurabilecek ya da koparabilecek ölçüde damıtılmış bir yeni dildir. Bu dil düşünceyi dönüştürecek ve yeniden kuracaktır. Dolayısıyla da *verili* bir dil olamaz. Ancak gücünü ve olanaklarını kendisinden alan bir dil olabilir.[6]

2. Yeni'nin şiire getirdikleri eğer bunlarsa bütün bu olgunun başında Melih Cevdet Anday'ın durduğunu söylemek gerekir.

Anday, değindiğim tüm bu olguları şiirinde teker teker ele almıştır. Onların ötesine de geçmiştir. Ömeğin söylen kavramına, metinlerarası ilişki kavramına, yeniden üretim kavramına, şiir-düşünce ilişkisine, zaman-uzam etkileşimine, tarih kavramına yeni boyutlar kazandırmıştır.

Acaba bu gelişme çizgisinin Türk şiirinin gelişme doğrultusuyla doğrudan ve yaşayan (organik)bir ilişkisi var mıdır? Bu çözümlemede amacım böyle bir soruyu yanıtlamak değil. Gene de şu saptamayı yapmakta yarar olabilir: Eğer şiirin yukarda değin-

diğim dönüşümü çıkış noktası alınacaksa bunun için bir kopma noktası bulmak gerekir.

Bu amaçla belli şiir kitaplarının yayınlanış tarihlerine bakmak ipuçları sağlayabilir.

1954	*Dirlik Düzenlik* / E. Cansever
	Karga İle Tilki / O. Rifat
	Sisler Bulvarı /A. İlhan
1955	*Yağmur Kaçağı* / A. İlhan
1956	*Perçemli Sokak* / O. Rifat
1957	*Yerçekimli Karanfil* / E. Cansever
1958	*Umutsuzlar Parkı* / E. Cansever
	Üvercinka / C. Süreya
	Aşık Merdiveni / O. Rifat
	Galile Denizi / İ. Berk
1959	*Petrol* / E. Cansever
	Dünyanın En Güzel Arabistanı / T. Uyar
	Kınar Hanımın Denizleri / E. Ayhan
1960	*Çivi Yazısı* / İ. Berk
	Ben Sana Mecburum /A. İlhan
1961	*Nerde Antigone* / E. Cansever
1962	*Kolları Bağlı Odysseus* / M.C. Anday
	Tütünler Islak / T. Uyar
	Mısırkalyoniğne / İ. Berk
	Bela Çiçeği / A. İlhan

Bu uzun fakat herhalde yararlı listenin getirdiği ilginç bir sonuç üstünde durulabilir: M.C. Anday'ın 1962'de yayınlanan ve benim o tarih için gerçekten ilginç olduğuna inandığım kitabına gelene kadar yayınlanmış iki kitabı var: *Rahatı Kaçan Ağaç*, çok eski bir tarihi taşıyor:1946. İkinci kitabı, *Telgrafhane* de burada sunduğum listenin başlangıç tarihinden daha geriye gidiyor: 1952.

Bu listenin iki önemli başlangıç noktası var: İlki, A. İlhan'ın 1954 gibi gerçekten *'erken'* bir tarihe yaslanan kitabı *Sisler Bulvarı* özellikle ilk basımında kitabın 2. bölümü olarak sunulan *'içten dışa'* başlıklı kesimi. (Sonraki baskılarda kitabın bölümlenmesi kaldırılmıştır; ama, ilk basımda 2. bölümde yer alan şiirler kitabın başında, kitabın ilk şiirleri olarak yayınlanmışlardır.) İkincisi, Oktay Rifat'ın o tarih için önemli olan *'Şiir Üstüne Bir Yazı'* başlıklı önsözle çıkardığı *Perçemli Sokak*'ı. Nihayet bir üçüncüsü, Ece

Aylan'ın, *Kınar Hanımın Denizleri*'dir. Bu kitap da şiirin dönüşmesinde oldukça erken ve fakat çok güçlü bir çabadır.

Bütün bu oluşumlar gerçekleşirken M.C. Anday ortada yoktur. Kuşkusuz dergilerde şiirleri yayınlanmaktadır. Ama bana göre dönemi için çok önemli bir çıkış olan yapıtı *Kolları Bağlı Odysseus* (KBO), 1962 yılında çıkar ortaya.

II

1-

Odysseus dönemin şiirinde gerçekten ilginç bir atılımdır. Şiir o güne değin birlikte olduğu ögelerden arınmış gibidir. Duygu, duyarlılık, imge şiirin (elbette istenirse) vazgeçilmez ögeleridir. Dönemin şiiri zaman zaman kırılmak, içeriğinden boşaltılarak hafifletilmek istenmiş fakat, bu çıkışa özenenler de, yapmaya çalıştıklarım, özellikle A. İlhan şiirinin aşılamayan kült ağırlığıyla, ancak bir noktaya kadar başarmışlardır. Dönemin daha ayrıksı duran yapıtları *Umutsuzlar Parkı*'nda, *Üvercinka*'da yaşanan tam da budur. *Petrol*'de bile her şey gider gider gelir.[7] Elbette zaman şiirin lehine işlemektedir. Nitekim yapılmak istenen *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'nda biraz daha öne çıkar.

İlhan Berk ise o tarihlerde iki ilginç kitabını ortaya getirir: *Galile Denizi*'nde başlayan arayış *Çivi Yazısı, Otağ* ve *Mısırkalyoniğne*'yle sürer. Özellikle bu kitaplarda Berk'in üstüne basmaya çalıştığı zemin bana kalırsa Anday'ın gerçekleştirmek istediğiyle bir koşutluk taşır. İlk kez, Berk, şiirin yapısını şiirden koparark başka bir noktada düğümlemeye çalışmaktadır. Fakat bunu yaparken oldukça hırçın ve savruktur.[8] Şiirini bir at gibi her yana salar. Her şeyi şiire taşır. Amaç şiir ötesi bir yeni *'şiirsel nesne'* bulmaktır.

İlhan Berk'in tavrı da yer yer geriye dönüşler gösterir. Adımlarının genişliğine karşın bazen dönüp geriye bakmaktan kendisini alamaz. Büyük duyarlılığını nesnelerden koparark duygulanımların üstüne salmaktan kaçınamaz. Gene de İlhan Berk'in şiiri verili dünyanın sınırlarını tartışmaya başlamıştır. Bir öte-dil kurmanın sancısını çekmektedir. Bu, usla şiir arasındaki bir boy ölçüşmedir.

Us-şiir ilişkisi artık yeni bir boyut, özellik ve içerik kazanmak üzeredir ve tam da o noktada M.C. Anday, KBO'yla ortaya çıkar.

2-

KBO kitabı *'sakınılmış'* bir yapıttır. Anday, muhtemelen yapmak istediğine gölge düşmesin diye kitaba başka şiir almamıştır. Bir başka yapıtta, Odysseus Destanı'nda anlatılan bir *'durum'*dan[9] yola çıkar. Onu yeniden kurar ve yalnızca bir noktaya gönderme ve vurguda bulunur.

Bu çetrefil bir iştir ve sonuçta ortaya çetrefil bir yapıt çıkar. Çünkü, Melih Cevdet bu şiire iki farklı noktadan gelmiştir. İlkin şu: Yukarıda 1950'lerin ikinci yarısından kitabın yayınlandığı 1962'ye kadar Melih Cevdet'in kitap vermediğini, şiirsel oluşumun içinde görünmediğini söyledim. Fakat o tarihlerde Anday, başka bir yerde kendi izleğini geliştirmekte, şiirinin tutamak noktalarını hazırlamaktadır: Bu, düzyazıdır. Nitekim 1961'de *Doğu-Batı* kitabını yayınlar. 1963'te de *Konuşarak* isimli kitabı çıkar. Düzyazılarında bugünkü aşamaya henüz varmış değildir. Yani, düzyazıyı doğrudan bir düşünce üretimi olarak görmez. Gene de düzyazılarında tarihe, düşünceye, felsefeye ağırlık veren bir yanı vardır. Bu, bir şair olarak Anday'ın arayışının altını çizer.

İkinci nokta, belki ilkiyle örtüşür. Bu, Anday'ın, şiirini, us-şiir etkileşimine açmasıdır.

Anday'a gelinceye değin şiir usun önündedir. Bir şiir yazılır, yaratılır ve okunarak tüketilir. Şiirin, aklı, şu ya da bu doğrultuda tartışmış ya da tartışmamış olması o kertede önemli değildir. Kaldı ki, şiir, dilin içinde kurulan bir üretim olarak dilin verili sınırlarını ancak kendi olanaklarıyla zorlar. Ona şiirsel bir boyut katarsa katar. Ya da ona *'şiirce'* yaklaşır. Şiir belki bu aşamada da bir *'techne'* sorunudur. Ne var ki, şiirin olanaklarıyla dilin kısıtları ya da zenginlikleri birbirinden yararlanma ve birbirini üretme bütünlüğü içindedirler.

Oysa Anday yeni bir çıkış yaparak şiiri biraz geriye çekmek çabasını gösterir. Us öndedir artık. Daha sonra, nesnelere yöneldiği, evreni ve düzenini yeniden ele aldığı ve kurduğu şiirlerinde bu daha da ağırlık kazanacaktır ama burada da bellidir: Hem bir söylen yeniden yazılmaktadır, hem de ona özgül bir bakış açısıyla yaklaşılmaktadır. Bununla de yetinilmez... Şiir, kendi *'duruşu'*nu (durum'unu değil) artık ikincil bir olgu ve bağıl bir değişken olarak görmektedir. Us gerçekliği dönüştürmekte, şiir de o arada doğmaktadır.

Bu nedenle, KBO'de şiirin *'anlamı'* ya da *'olay'* bölümü çok arkalarda yer alır. Neredeyse sona doğru ortaya çıkar. Başından itibaren şiir nesnelliğin ve *'tanıdık dünya'*nın bir sorgulamasıdır. Her dizede yeni bir imlemede bulunulur; yeni bir görüngü saptanır, yeni bir yorum getirilir. Yorum kendiliğinden değildir. Bağıl da değildir. Şair olup bitmiş bir şeylerin üstünde durmuyordur. Onları neredeyse yok sayarak kendisine ait bir ulamlaştırmaya girmekte, kendisine özgü bir öncelik-sonralık sıralaması yapmaktadır. Dünya bitmiştir. Madem ki, yeniden kurulacaktır, o takdirde Odysseus destanı da bambaşka bir vurgulamayla ele alınabilir.

İşte o tercih, Anday'ın şiire yönelişini de belirler. Kitabın sonuna yazdığı bir yazıda şunları söyler:

> Odysseus'un Troya dönüşü, kendi adasını, İthaca'yı bulmak için oradan oraya gezip çırpınması ve sonunda Tanrıça Kirke'den yararlanmağa kalkması, bu parçanın özünü sağlar. Ancak benim dikkatime çarpan şu oldu:Tanrıça Kirke, her şeyi olduğu gibi söyleyeceğini ileri sürmesine karşılık, Odyysseus'u gene de kendi kararı ile başbaşa bırakıyordu... Kitabımın dördüncü bölümünde bu öyküyü kendime göre yorumladım, değerlendirdim.[10]

Bu noktanın önemi şurada: Odysseus kendi kararı ile başbaşa kalmıştır. Kendi iradesidir artık söz konusu olan. Her şeyi kendisi biçimlendirecek, karacak, yoğuracaktır. İşte bu tavır Anday'ın şiirde bütünleştiği, içiçe geçtiği, benimsediği ve bu şiirini de, ondan sonraki şiirini de üstüne oturttuğu ana izlektir: Her şeyi kendisine göre ve kendi iradesiyle belirlemek.

Öyleyse us öncelik kazanacaktır. Dil, usun ulamsal tercihleri etrafında oluşturulacaktır. Nesneler sorgulanacaklardır. Şiir dünyanın bir imgesi olmayacak, dünya şiirden türeyecektir. Bu, Türk şiirinin usçu (rasyonalist) bir çizgide gerçekleştirdiği ama, şiiri usun önüne aldığı için aynı zamanda ondan koptuğu önemli bir dönüşümün ilk adımıdır.

Usçuluk çizgisini koyduğumuz zaman Anday'ı acaba Descartesçı bir anlayışla bütünleştirmiş oluyor muyuz?

Bence öyledir! Bu nedenle, sorunu bu yanıyla biraz daha açmak istiyorum.

III

1-

Descartes düşüncesinin özünü oluşturan ana görüşe göre usun düzeni genel düzenin yalnızca özgül bir örneğidir. Geometri, cebir, fizik vb bilimler gerçeğin Kartezyen inşasını mümkün kılan araçlardır.[11]

Descartes'in bu düşünceye ulaşımı tartışmasız olmamıştır. Önünde ve ardında yer alan Bacon fiziği ve felsefesi bu yorumun tam karşısında olmasa da ötesinde bir yerde dururlar.

Bacon'a göre ve ondan sonra da belli bir anlayışa göre doğanın bilimlerle kurduğu ilişki gizli ve sorunludur. Bir emir-itaat mantığı içinde başlarız; insan başlangıçta yeniktir. Onu ele geçirmek ancak kurallarını tanımak, onları kabul etmek, onlara uymakla mümkündür. Bu, siyasal açılımları da olan ve doğaya karşı yürütülen bir *'strateji'*dir. Ancak doğaya boyun eğersek onun bizi belirleyen kurallarını ele geçirebilir ve onu, gene aynı kuralları, yasaları bu kez ona karşı kullanarak alt edebiliriz. Dolayısıyla Bacon, fiziği, bilimi, başat ve egemen olmak için verilen bir kavgaya, bir savaşa dönüştürmüştür. Dibinde, zayıf olanın kazanacağına yönelik bir anlayış yok değilse de bu yaklaşım özünde verili düzenin mevcudiyetini kabul eder. Değişim de köktenci değildir; aynı yapının dönüştürülmesi, yönünün farklılaştırılmasıdır.[12]

Öte yanda yer alan Descartes ise farklı bir açılım getirmektedir.

Descartes, boyun eğme anlayışını tümden dışlayarak ve yok sayarak, insana, bilimin gücü aracılığıyla ve onun mutlakiyetçi yapısıyla doğaya bütünüyle egemen olma, onu denetimi altına alma çağrısını çıkarmıştır. Denetlenen olma artık hiç bir aşamada söz konusu değildir. Böylelikle başlangıçta da olsa *'yitirme'* ya da *'yenik başlama'* devre dışıdır. Descartes başta da, daha sonra izleyen aşamalarda da gücü elde tutmanın ve sürekli kazanmanın olanaklarını dile getirmektedir. Çağdaş bilimin gizi bu kavramda düğümlenmetedir: Sürekli olarak, her zaman... Us ise bu anlamda sürekli ve mutlak bir eniyileştirmedir(optimization). Bu *'yer değiştirme'* sonsuzdur; duraklık taşımaz. Aynı zamanda da görelidir. Çünkü bir *'yer değiştirme'* mantığına dayanır: Ben eğer başlangıçta yenilmişsem, bu iradem dışındadır. Kuralları, yasaları öğrenebilirim. O andan itibaren güçlüyle yer değiştiririm, ben güçlü olurum.[13]

Bu durumda *'kazanmak'* için iki yol vardır: 1. Her yitirişimden sonra kazanılacak hedefi iki kat büyütürüm, böylece kazanırsam kayıplanmı karşılarım. Bu, düzeni aynen korumak, kurallan benimsemek demektir. 2. Varolan düzene ve onun yapısına saldırınm. Kurallan değiştirir, yeni bir yapı ortaya koyarım. Yenilmek söz konusu olmaktan çıkar. Böylece yeni bir tarih de başlatırım.[14]

2-

Bu mantık, evrene yönelik bu tavır, bu anlayış, Melih Cevdet Anday'ın 1962 ve sonrasında geliştirdiği şiirsel gövdenin ana çıkışıdır. Bütün bir Anday düşüncesini bu tercih üstüne oturtmak mümkündür.

Böylelikle Anday, şiirinde verili düzeni yok sayarak, onun yerine bir düzen tanımlamaya koyulur. Gerçi dünyayı bir gerçeklik olarak kabullenmektedir fakat, o kadar! Ötesini kendisi oluşturmaktadır. Böylelikle de *'hiperbolik'*[15] bir kuşkunun ve söylemin içinden geçerek adeta Tanrılaşmaktadır. Şiirinin, duyarlılığı dışlamamakla birlikte örneğin psikolojizme tümden karşı olması, giderek açıklık, berraklık kazanması, hatta zaman zaman da karmaşık bir yapısal soruna dönüşmesi aynı nedenledir.

Burada şu noktaya değinmek istiyorum: Anday'ın şiirinde duyarlılık olmadığını söylemek olanaksızdır. Ayrıca da niçin duyarsız olmalıdır ki?.. Karşılaştığımız şey şudur: Anday'ın şiirinde bizim alıştığımız duygusallık, duygululuk yoktur. Olamaz da; çünkü, o duygusallık bizim verili dünyayla kurduğumuz, bilinen ilişkimizin bir sonucudur. Oysa, Anday, yeni bir dünya tanımladığı zaman ortaya yeni bir duygusallık katmanı çıkacaktır. Bu da son derece doğaldır. Çünkü, duygularımız değişik zaman ve uzamda değişik özellikler gösterecektir. Dünyayı algılayan ve dönüştüren bir bilincin nesneye ve kurduğu düzene yönelik, hatta onlardan kaynaklanan yeni bir duygulanımı olacaktır. Eşyayı ve ilişkileri o duyarlılıkla tanıyacaktır. Anday'da var olan budur. Olmayansa, dediğim gibi psikolojizmdir.

Psikolojizmin yokluğu kaçınılmazdır. Çünkü, gene Descartes'ı izleyerek söyleyecek olursak bu, yukarda değindiğim üzere, Tanrı'yla kurulan özgül bir ilişkinin sonucudur. Descartes, Tanrı'yla kurduğu ilişkide de yenik düşmekten söz açmaz çünkü, der ki, *"bırakın istediği kadar bana yüklensin, ben kendim bir şey olduğuma inandığım sürece beni asla bir hiçe dönüştüremeyecektir."* Eğer bir şey olduğuma inanıyorsam bu bir tür aşkınlıktır ve elbette psikolojizmin dışına çıkmaktır.[16]

3-

Tanrılaşma ve yeni bir düzen özdeşliğinin şiirle kurduğu özgül bir ilişki vardır. Ona bir kez daha dönmek istiyorum.

Doğanın ele geçirilmesi sürecinde değindiğim iki tavrın dışında bir yorum da Galile'ninkidir.

Galile, doğanın yazılı ya da bir dile gömülü olduğunu düşünür ve öne sürer. Bu dil matematiğin dilidir. Bu noktada herkes tam bir uzlaşma içindedir. Doğa ancak matematiğin özgül dili konuşulur-kullanılırsa anlaşılacak ve evcilleştirilecektir fakat, bu dil ve yazı herkesçe bilinmez. Saklıdır. Daha da ötesi, -asıl ilginç nokta budur- maddesel dünyanın olgusal görünüşünün içinde gizlidir; o *'görüntü'* tarafından saklanır. Öyleyse, ilkin bu giz elde edilmeli ve saklı yazı çözülmelidir. Bu çözme, ele geçirme sürecinde de doğa kendisini korur, çeker ve saklar. Öyleyse ben, yeni bir dili (burada matematik) ve onun kurallarını bulursam, yerleştirirsem doğayı da tümden ele geçiririm.[17]

Bu anlayışta sorun artık bir öte-gizli-güç, kısacası Tanrı değildir. Yazıyı ele geçirdiğiniz andan itibaren Tanrı sizsinizdir.[18] İşte Anday, şiiri bu anlama gelecek yeni bir düzene oturtmakta ve onu yeni bir dilin içinden[19] yazarak metaforik bir Tanrılaşma sürecine girmektedir. Bu, yazının/şiirin nesneye başatlığı ama daha çok da yazının bilinçteki yerinin saptanmasıdır. Aynı zamanda da, yazının, yüceltme anlamını da içeren allegorik bir boyut edinmesini mümkün kılan açılımdır.

Anday'ın şiiri buradan kopar. Bu, Türk şiirinin nesneye olduğu kadar zaman olgusuna bakışının da önemli bir dönüm noktasıdır. Çünkü Anday'ın şiirinde örtülü bir biçimde sunulsa da zamanın nesneyle, şiirin zamanla kurduğu bir ilişki vardır.

IV

1-

Bu ilişki yalnızca Anday'ın söylenlere (mitoslara) dönmesi ve onları yeniden kurmasıyla ortaya çıkmaz. Söylenlerle uğraşma biçiminden kaynaklanır.

Bu ögelerin başında bellek gelir. Çok ilginçtir: Anday'ın şiirinde bellek her aşamada ortaya çıkar. Zamanın belleği, nesnenin belleği vardır. Buna mukabil insan bellekle doğrudan ilişkilendirilmez. İnsan ansır. Bellek böylece dolaylılık kazanır. Bu, birbirine bağlı iki ögeden kaynaklanmaktadır.

İlkin şu: Anday'ın şiirinin zamanla kurduğu ilişkide Bergson'un *'zamanın gösterimi'*ne ve bu gösterimin ögelerine getirdiği ve Delueze tarafından da desteklenen tanımsal çerçevenin bir yansımasını görmek mümkündür.

Bergson *'eski felsefe'*yi bir anlayışın çevresinde tanımlıyor ve onunla imliyordu. Eski felsefe, Varlığın akışının bir dizi *'hareketsiz resme'* (coupes immobiles-still) indirgenebileceğine inanmaktı. Deleuze de, Bergson'un tavrını benimseyerek hareksiz resim yaklaşımını reddeder ve tersine *'hareketli resim'* (coupe mobile-cut) tanımını önerir.[20]

Bu, Bergson felsefesinin öznel (subjective) zamana, yani öznede, öznenin içinde varolan zamana bir öncelik tanıdığına yönelik yanılgıyı ortadan kaldırır. Deleuze bu noktayı vurgular ve onunla özdeşleşerek, zamanın öznenin içinde olmasından öte, öznenin kendisinin zaman içinde oluştuğunu ifade eder.[21]

Bu yaşamsal önemdeki noktanın bir uzantısı var: Böylelikle durağanlık yadsınmış ve dışlanmıştır. (Anday'ın bir yapıtına, üstelik de özyaşam öyküsünü anlattığı yapıtına *Akan Zaman Duran Zaman* adını verdiğini anımsayalım.) Durağanlık dışarıya itilince onunla özdeş duran/duragan zaman kavramı da yok sayılır. Böylece durağanlıkla bütünleşmiş *'geçmiş'*, *'geçmişin geçmişliği'* türünden bilgibilimsel mitler de tümden yok sayılırlar. Zaman kaydırması içinde uzam da yer değiştiren bir özellik taşıyacaktır. Bellek ilkin bu çelişkinin, çatışmanın içinde bir anlam kazanır ve buradan da doğrudan belleğin anımsama yeteneğiyle ilgili noktaya gelinir.[22] Şimdi bu ikinci noktanın üstünde durayım.

2-

Zaman, durağanlık-devingenlik çizgisine yerleştirilince ve bu uzamla ilişkilendirilince *'tarihin belleği'* ortaya çıkar.

Tarihin belleği, insanın belleğinden bu anlamda çok farklı değildir. Platon'un daha *Meno*'da[23] vurguladığı ve daha sonra modernizmin Proustgil *'istençsiz anımsama'* (souvenir involontaire) dediği şey[24] bu anımsamanın özünü oluşturur. Bu anımsamada somut bir geçmiş bilgisi, ya da somut ve geçmişte kalmış bir tek an söz konusu değildir. Geçmişin, tümüyle, şimdide yaşanan/yaşayan yeniden inşası, yeniden yaratımı (recreation) söz konusudur. Bu, bir anlamda hayali olanın somutlaştırılmasıdır.[25] Niye böyledir? Çünkü, Virilio'nun saptamasıyla, Deleuze'e göre geleceğin de, şimdinin de, geçmişin de bir şimdisi, şimdiki zama-

nı vardır. Bunların tümü bir edime gizlenmişlerdir. O soyut ya da somut edimin içinde birbirleriyle karşılıklı ve karmaşık bir ilişkiyi sürdürürler. Somutlaştırılmaları ve elde edilmeleri kolay değildir. Ancak bir biçimde olgulaştırılabilirler: Eğer geçmiş yeniden inşa edilirse edinime içkin zaman da yeniden yaşanır.[26]

Deleuze'un bu saptaması beraberinde şunu getiriyor: Geçmişin yeniden inşası, geçmişin geçmişliğiyle önümüze çıkarılması değildir. Eğer biz geçmişi bugüne taşıyabilir ve *bugünün olgusu olarak* somutlaştırabilirsek, o takdirde yeni bir dünyanın düzenine zaman boyutunu da eklemiş oluruz.

İşte, Anday'ın söylene geri gitmesinin nedeni budur. Anday, yeni bir dünya kurarken, onu, bir zamanla da bütünleştirmek istemiştir. Burada geçmişi söz konusu edip tartışır ve yeniden üretirken öznenin zamanda değiştiğini ifade etmektedir. Zaman geçişimlidir ve durağan değil devingendir. Nesnellikten öte öznelliktir.

Kısacası, nesnelerin yeniden tanımlanması, zamanın nesneleştirilmesi, verili düzenin yadsınması bir üçgen olarak Anday'ın şiirini kucaklar. O noktada artık us öne çıkmış ve yeni bir şiiri yazmaya başlamıştır.

Fakat ilginç olan şudur: Usun yazdığı şiir doğayı *doğa olarak*, kendisi olarak değil, *şiirin doğası* olarak kuşatır. Bu, doğa(sa)l gerçeğin us üstünden öznelleştirilmesidir. Kısacası, us, şiiri kurmak ve belki bir anlamda da öznelliğin olanak verdiği kadarıyla usa karşı çıkmak için kullanılmaktadır. İşte bu süreç bellek üstünden geliştirilmektedir. Bellek ve söylem, dünyanın, o arada da zamanın ve doğanın öznelleştirilmesi aracıdır.

Buradan bakınca şu kadarı rahatlıkla söylenebilir: Melih Cevdet'in şiiri Tükçede usa, ussallığa en çok dayanan, onu en çok tartışan ve onun yeniden üretimine en çok katkıda bulunan şiirdir. Bu, genel olarak bilinen ve kabul edilen bir şeyse de asıl sorun bunun ötesindedir. Çünkü tam da bu nedenlerden ötürü Anday'ın şiiri ustan köktenci bir kopuşu öne çıkaran ilk şiirdir. İkincisi, Anday bu şiiri söylen ve zaman-bellek olguları aracılığıyla temellendirmiştir.

Türk şiiri bu bağlamda önemli ve ciddi bir kopuşun eşiğine getirilmiştir. Çünkü, yerleşik Türk şiiri ilkel bir tekabüliyet mantığı içinde doğanın nesnelliğini yoğurmak ve onu bir mimesiste dondurmak çabası içindedir. Bu yanıyla çizgisel (lineer) bir nitelik taşıdığı gibi zamansal anlamda yalnızca geçmişle ilgilidir. İş-

te, KBO'un ve Anday'ın söylen kavramına dönüşle şiire sağladığı katkı bu noktada olmuştur. Öylelikle çizgiselliği her düzlemde parçalamış, şiiri usun önüne alabilmiş, şimdinin yeniden kurulmasını sağlayarak geçmişin tahakkümünü kırmıştır. KBO, yalnızca şiirin us ve zaman üstündeki belirleyiciliğinin değil belki şiirin şiir karşısındaki başatlığının da tescili olan bir yapıt, Türk şiiri açısından bakınca da bir olanaktır. Bu olanak Türk şiirinin ve onun yaslandığı zihnin modernizmle, gelenekle kurduğu ilişkiyi yeniden ele almak için kullanılabilecek *tek* olanaktır.

NOTLAR

'Görülmüştür' diyorum; çünkü bugüne değin Anday'ın şiirini temellendiren önemli bir çalışma yapılmamıştır. Hele Anday'ın 'yapıtına' duyulan büyük saygıyla birlikte düşünülürse bu büsbütün şaşırtıcı bir eksikliktir.

1. Yeni'ye tabii ki 'katılmıştır.' Ama, 2. Yeni'yi doğrudan karşılayan herhangi bir tavrı olmamıştır. Bu nedenle 'yaklaşmıştır' diyorum. Burada Oktay Rıfat'ı da aynı anlayışın bir ismi olarak görebiliriz. 1. Yeni'yi bir tür ileriye çıkış olarak yaşayan fakat kısa sürede yeniden çıktığı noktaya dönen ozan Orhan Veli'dir. Belki gereksiz bir tartışmadır ama, ben, yaşasaydı da Orhan Veli'nin şiirinde Anday'da görülen farklılaşmanın gerçekleşeceği kanısında değilim. Muhtemelen yeni bir şiir oluşturmasını mümkün kılan bireysel tavrı ve 'devrimci' yanı onu başka alanlara da itecekti. Ne var ki, yenilikçi bir şair olmak her zaman özgül bir şiir 'kültü'nü oluşturmak demek değildir. Soyutlaşmayla birlikte içine girilen süreç yalnızca daha kapalı bir şiir üretmek ve onunla dönemin politik atmosferinden uzaklaşmak değildir. Bu, 'a priori' öyledir. Fakat, şimdi yaptığımız 'a posteriori' değerlendirmede elbette o oluşumu daha farklı bir bakışla tartışmak durumundayız.

5 Kuşkusuz bunlar bir çizgisel sıralama içinde ortaya çıkmamışlardır. Ya da önceden tasarlanmış bir kurgunun sonucu değillerdir. Fakat doğal ve birbirine eklemlenmiş, birbirini besleyen ve doğuran aşamalar biçiminde gelişmişlerdir.

Türkçenin bir felsefe dili olmadığı ya da felsefe yapmaya olanak veren bir dil olmadığı söylenegelmiştir. Terimler açısından bakılırsa ve 'teknik' yetenekleri sınanırsa bu doğrudur. Fakat şiirin kendisinin değindim dil serüveni içinde nesnel dile oranla daha çok yol aldığı ve kendisine özgü felsefe üretimi açısından önemli bir başarı sağladığı da anımsanmalıdır.

Bu, kitapta yer alan hemen her şiirin çok ince bir duyarlılıkla örülmesini engellemez. Sorun yalnızca bir yapı sorunudur ve şair her iki aşamada da aynı ölçüde başarılıdır.

Tabii bunları bir değer yargısı olarak ifade ediyor değilim.

Özellikle 'durum' diyorum. 'Olay' ya da 'öykü' de diyebilirdim. Fakat ikisinin de gerçeği yeterince karşılamadığı kanısındayım. Çünkü, destanda anlatılan nedir? Bir 'olay'dır. Yani, yaşanmış, bitmiş (gerçekliği var ya da yok)bir olgudur. Destan bunu 'öykü'lemektedir. Çünkü anlatmaktadır. Oysa Anday öyküyle de ilgili değildir, 'olay'la da. Anday, anlatılanları 'bilen' birisi olarak, işin ardında yer alan bir başka 'şey'le ilgilenmektedir. Şiiri o'nun üstüne kurmuştur. Dolayısıyla Anday'ın gerçekleştirdiğinin olayla ve öyküyle ilgisi yoktur. Anday, şiirin yüzeyinde yeni bir 'öykü' yazmakta fakat, şiiri başka bir 'durum'un kurmasını istemektedir. 'Durum' diyorum; çünkü, Odysseus eğer başka bir duyarlılık ve tavır içinde olsaydı her şey

değişecekti. Anday 'yaşanmış' ruh hallerinden bir tanesinin oluşturduğu başlangıç-son çizgisine ve onun etrafında gelişen olgulann üstüne eğiliyor. Bu, bana kalırsa biraz yaşamı da nesne(l)leştirmek ve onun da gerçekliğini önsel olarak (a priori) sınamaktır.

[10] Melih Cevdet Anday, *Kollan Bağlı Odysseus,* İstanbul, Adam Yayınları 1985. İlk basımı 1962.

S. Gaukroger, "The Nature of Abstract Reasoning: Philosophical A spects of Descartes' Work in 'Algebra'", John Cottingham, ed., *The Cambirdge Companinon to Descartes*, Cambridge: Cambridge University Press, 1992.

[12] John Loose, *Philosophy of Science and Historical Enquiry*, Oxford:Oxford University Press, 1987.

[13] P.A. Schouls, *Descartes and the Enlightenment*, Queens: Mc Gill Queens Univ. Press.,1989.

Desmond Clarke, *Descartes' Philosophy of Science,* University Park, Pennsylvania: The Pennsylvania State University, 1982

[15] Terimin ve ilişkinin tartışması için bknz., Michel Serres, "The Algebra of Literature: The Wolf's Game", in *Textual Strategies*, ed. by, J.V. Harari, İthaca, NY:Methuen and Co. Ltd, 1979.

[16] Rene Descartes, *Discourse on Method*, translated with an introduction by L.J. Lafleur, New York: Macmillan Publications, 1956.

Leonard Shlain, *Art and Physics,* New York: Morrow,1991.

[18] Bu konuda ilginç bir yorum ve açtığım izleğin tartışması için bknz., Jacques Derrida, *Of Crammatology*, translated with an introduction by G. C. Spivak, Baltimore, Md:The Johns Hopkins University Press, 1976.

[19] Bu konuda Anday'ın son şiir yapıtı *Güneşte*'yi söz konusu ederek geliştirdiğim bir tartışma için bu kitapta yer alan "Güneşte Saklı Olanlar?" başlıklı yazıya bakınız.

[20] Thomas Docherty, "Ana-; or Postmodernism, Landscape, Seamus Heaney", in *Contemporary Poetry Meets Modern Theory*, ed. by. A.Easthope, J.O. Thompson, Toronto: University of Toronto Press, 1991.

Gilles Deleuze, *Bergsonism*, tr. by H. Tomkinson and B. Hobberwam, New York: Zone Books, 1988).

David S. Landers, *Revolution in Time*, Cambridge, Massachusets: Belknap-Harvard University Press, 1993.

Plato, *The Collected Dialogues of Plato Including the Letters*, ed.by E.Hamilton and H.Cairns; with introduction and prefatory notes tr. by L. Cooper et al, New York:Pantheon Books, 1961.

George Poulet, *Proustian Space,* Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1977

[25] Stephen Kern, *The Culture of Time and Space,* Cambridge, Massachusets: Harvard University Press, 1993.

[26] Paul Virilio, *The Lost Dimension*, tr. by D. Moshenberg New York:Semiotext(e), 1991.

Güneşte Saklı Olanlar

Melih Cevdet Anday'ın yapıtı *Güneşte* ilginç ve ancak çok katmanlı bir değerlendirme ile ele alınırsa temellendirilebilecek, anlamlandırılabilecek bir yapıt. Anday'ın yapıtı hiç değilse subjektif yaklaşımların ötesinde objektif tanımlamalarla çözümlenmeyi gerektiriyor. Çünkü yapıtın kendisi de şiirsel söylem olarak bir kaç katta kurulmuş. Anday'ın şiirleri ve belli ki şiir diye düşünülmesini istediği, alımlanmasını *'beklediği'* düzyazışiirleri kitabın iki bölümünü meydana getiriyor ve bizi işaret ettiğim çalışmalara yönlendiriyorlar.

Ben de bu yazıda ilkin Anday'ın özellikle düzyazışiirlerinde ele aldığı ve açtığı kimi düşüncelerine yönelik bazı değerlendirmelerde bulunacağım; ardından da bunları esas alarak yapıtın sözünü yönelttiği, bana göre içkin (immanent) arayışlara yönelik görüşlerimi aktarmaya çalışacağım.

1-

Anday'ın böyle bir değerlendirme için bence en önemli düzyazışiiri *Sözler ve İşler* başlığını taşıyor. Kitabın arka kapağına da aktarılmış olan bu düzyazışiirde Anday sözcüklerin nesnelerle olan ilişkisine ve nihayet oradan da kalkarak sözcüklerin şiirle, şiirin anlamla kurduğu beraberliğe yönelik görüşlerini saptıyor. Buna göre:

> "Herhangi bir sözcüğün işitimsel imgesini, anlıkta ona karşılık düşen kavramla buluşmadan yakalamak ve anlamak bir tansıktır, bütün tansıklar gibi de şiirle eşdeğerlidir. Bilmediğimiz bir yabancı dilin işitimsel imgeleri bizde bu tansığı yaratmaz. Ama bilmediğimiz bir dilin onomatopeleri yaratabilir. Ne var ki onomatopeyi dil saymak yanlış olur, dil ile doğa arasında, daha çok doğaya yakın bir ses topluluğudur o. Dil doğadan çıkmamıştır, çünkü en arı kültürdür. Böyle olmasından ötürü de içeriğinden kolayca soyutlanabilir. *Hiçbir sözcük simgelediği nesneden bir şeyler ta-*

şımaz kendinde. Nesnelerle sözcükler birbirlerinden kesinlikle ayrılmışlardır, böyle olduğu için de yanyana yaşamak zorundadırlar. *Nesneleri anlamanın olanağı yoktur.* Herhangi bir otu topraktan koparıp bakın, onu elinizden atacaksınızdır, başka bir şey yapamazsınız; çünkü ot kendi kavramını bilmez ve dil söylemek değil işitmek içindir. Her şey kulakta oldu bitti... *Anlamak nesneleri yatsımakla gerçekleşir. Anlam dünyası bomboştur* ve orada gözün hiçbir yeri yoktur. Biz bu boşluğu, tam öğrenirken kaçırmışızdır. Şimdi *şiirle yoklamaya çalışıyoruz onu. Öğrenmek anlamakla ilişkili değildir.* Bir kömür parçasını öğrenmeye çalışın anlamını yitirecektir... Boşluk hiçbir şeyin söylenmediği, ama herşeyin işitildiği yerdir. *İşitimsel imge* işte bu yüzden *anlamın ta kendisidir... Kavramlar hiçbir işe yaramazlar,* çünkü gerçek değildirler... Sözcükler arasında akrabalık yoktur. Bütün iş fenomenlerin yaşamına girebilmekte. Bu öyle bir yaşamdır ki insan bütün nesneleri duyabilir... Ölümsüzlük vardır. Gördüğümüz dünya, yemin ederim, aslına benziyor." (Bütün vurgular benimdir-hbk)[1]

Sadece altı çizili yerlerin ve onları hazırlayan düşünce yapısının, onları desteklemek için öne sürülen savların okunması bile Anday'ın çok katmanlı mantığını görmemize olanak veriyor. Buna göre, sözcük simgelediği nesneden birşeyler taşımaz. Nesnelerle sözcükler birbirlerinden ayrılmışlardır; nesneleri anlamanın olanağı yoktur. Ayrıca anlamanın yolu nesneleri yadsımaktan geçer. Şiir anlam dünyasına ulaşmak için bir araçtır; bir olanaktır.

Peki bu durumda şiir nedir? Şiir bir kere tansıktır. Çünkü bize herhangi bir sözcüğün işitimsel imgesini o imgeye karşılık düşen kavramla buluşmadan yakalamak yolunu açar. Burada esas olan ise onomatope'dir.[2] Öyle ya, işte, madem ki bir yabancı dilin işitimsel imgeleri, yani sözcükleri bize şiiri *'vermiyor'* ama o yabancı dilin hiç bir anlama gelmeyen, sadece bir nesnenin varlığını bile simgelemeyen onomatopeleri (yansımalar) bunu sağlıyor; o takdirde her şey sese yöneliktir ve herşey sesle bağlıdır. Nitekim dil söylemek değil işitmek içindir ve herşey kulakta olup bitmiştir. İşitimsel imge, bunların sonucu olarak anlamın kendisi haline geliyor. Bunun dışında yer alan kavramlar da hiçbir işe yaramıyorlar. Yani us ve dil esastır.

Şimdi bu argümanları kısaca kökenleri itibariyle tartışalım.

1) Anday, sözcüklerle onların simgelediği nesneler arasında bir bağ olmadığını söylüyor. Bu hiç yeni bir şey değil. İlgilenenler bilirler; dil tartışmalarında Kratylos kavramı vardır. *Kratylos*, Platon'un bir diyalogu.[3] Diyalog, Sokrates, Kratylos ve Hermogenes arasında geçer. Hermogenes'e göre Saussurian değimlerle söylemek gerekirse dilin nedensizlik ilkesi *(arbitrariness of language)* ya da daha doğrusu dilin uzlaşımsal boyutu *(conventional nature)* esastır.[4] Buna karşılık Kratylos'a göre: *"Her varlık için doğal olarak doğru bir adlandırma vardır; ad bir takım kimselerin anlaşmaya vararak, bir nesnenin, dillerinin küçük bir parçasıyla belirttikleri çağrılışı değildir."*[5] Buradan devam ederek Kratylos sonuçta şunu söyler: Dilin ana özelliği mimetik olmasıdır: Hermogenes'in uzlaşmacılığına karşın mimetiklik.

Çağdaş dilbilimin Hermogenes'ten yana tavır aldığı artık kesin. Saussure'ün *Genel Dilbilim Dersleri*'nde hatta ondan önce W.D. Whitney ve William James'in çalışmalarında öne sürülen genel görüş budur: *"(Sözcük) köpek ısırmaz."* Daha da geriye gidilirse karşımıza çıkacak olan ansiklopedik tanımlama şudur: *"Sözcüklerin ifade ettikleri şeylerle arasında doğrudan ve zaruri bir ilişki yoktur."*

Evet, genel bir dilbilim ilkesi bu gerçeği kabul ediyor olsa bile Kratylism denen kavram büsbütün bir inkarla karşılanmaz. Roland Barthes'e göre Kratylism aslında bir tür söylenceden *(secular myth)* kaynaklanır: Bu söylence, dilin düşünceleri yansılamasını *(imitate)* ve göstergelerin *(signs)* nedenli *(motivated)* olmasını ister. Kısacası Kratylism sözcüklerin bir nedene bağlı olarak oluşmasını, yahut da varlıkbilimsel gerçeklerinin bir nedensel ifadesi olmasını ister ve bekler.[6]

Genette'e göre ise burada esas olan gerçeklik ilkesiden çok zevk ilkesidir. Dilin mimetik yorumu bir tür evrensel tutkuyu dile getirir. Belki nedenleri çok iyi bilinmemektedir ama neredeyse, der Genette, hepimiz, bu tutkunun tutsağıyızdır: Keşke sözcükler bir şeyler ifade etseler; salt kendileri olarak. İşte masa denmesinin, ama 'masa' denmesinin bir nedeni olsa...[7]

2-

Bunu yerli yerine oturtabilmek için önce Genette'in geliştirdiği birincil ve ikincil Kratylism kavramlarını kısaca belirtelim. Birincil Kratylism, ki Kratylos'un bizzat kendisinin söylediği de budur, dilsel anlamlamayı *(linguistic signification)* ad aracılığıyla

nesnenin mimesisi olarak görür. Dil burada bir sözcükler, daha çok da bir adlar toplamına indirgenmiştir. Fiiller ve araç sözcükler *(tool words)* dışlanmıştır. Saussure'un adlandırma *(nomenclature)* diye tanımladığı şey budur. Bu mimesis olgusu, sesbirimlerin *(phonemes)* simgeselliği *(symbolism)* ile açıklanabilir. Bu simgeselliğin sesbirimlerle onların ifade ettiği düşünceleri birleştiren bir liste ile desteklenebilir. Ömeğin, Genette bu noktada T harfini örnek gösteriyor. Bu sesin bir durağanlık ve kararlılık ifade ettiğini, bu özelliğin bu sesle oluşturulmuş sözcüklerle kanıtlanabileceğini öne sürüyor. *'Table'* (masa:okunuşu 'teybıl'), *'tomb'* (mezar: okunuşu *'tomb'*) gibi. Bazı dilbilimcilerin doğal dil dediği (natural language) dil kavramı da birinci Kratylism'e girer. Ayrıca anadilin bazı mimetik arayışlarını da bu kavramın sınırları içinde değerlendirmek mümkün.[8]

İmdi, Mallermé *Les Mots Anglais (İngilizce Sözcükler)* isimli kitabında bu anlama gelebilecek bir Kratylismi benimsediği, en azından uyguladığı biliniyor. Kitabın ilk bölümü 18. yüzyılın dilbilim tartışmalarını kapsar. Bu tartışmanın özü, sözcüğün tüm anlamının, Mallarmé'ye göre sözcüğün temel erdeminin (radical virtue) sözcüğün ünsüzünde yattığıdır. Bu yaklaşım ilk harflerine göre listelenmiş sözcük aileleri oluşturur. İlk harfler sözcüklerin simgesel anlamlarını da belirler: B= üretim, doğurganlık; D= değişkenlik, göstermeyen kararlı eylem, kapalılık, ağırlık; GL= neşe ve ışık...[9]

Dolayısıyla buraya kadar olan bölümden Anday'ın Sausurreyen bir yaklaşımdan yola çıktığı anlaşılıyor. Sözcüklerle imledikleri nesneler arasında etkin bir beraberlik yoktur. Yani Anday Hermogenes'ten yana.

Aynı izleği sürdürelim. Anday şiirin de sesle ilgili olduğunu, ayrıca bir sözcüğün işitimsel imgesinin ona karşılık gelen kavramla buluşmadan yakalanmasının mümkün olmadığını; bunu yapmanın tansıklık, dolayısıyla şiirin de tansık olduğunu öne sürüyordu. Diyor ki, Anday, bunu bize yabancı bir dilin işitimsel imgeleri yaratamaz. Tabii bir çelişki. Çünkü Anday bunu söylemekle sözcüğün işitimsel imgesiyle kavram ve gene onun işitimselliği aracılığıyla nesneyi imlemesi arasında bir bağ olduğunu da ifade ediyor. Çünkü yabancı dilin sözcüğü ile, onun işitimsel imgesi ile biz nesneye ya da kavrama gidemeyiz. Öyleyse onomatope bunu bize sağlar.

Burada da Mallarmé'ye uzanmakta yarar var. Mallermé'ye gelene kadar, hatta ondan sonra da, Kratylism hep anadilin sınırları içinde algılanagelmiştir. Oysa, Mallermé, Kratylyen yaklaşımı *'yabancı'* dile de uygular; hatta onu esas kabul eder. Bu anlamda kendisi için çıkış noktası İngilizce'dir. Bununla da yetinmez İngilizce'nin içindeki en uç yabancı unsura doğru yönelir: Gotik ya da Anglo-Sakson miras. Der ki, insanlar bir sözcüğü dışardan görme olanağını pek az bulurlar. Yabancı dilin sözcükleri bize sözcüğün, o toplum tarafından nasıl oluşturulduğunu anlatır. Ama bu da bir noktada bir şey ifade etmez; çünkü esas olan sözcüğün simgelediği nesne boyutudur.

Böylece gene Anday'ın bir başka çıkış noktasını yakalayabiliyoruz; yalnız bir farkla: Anday, salt ses bağlantısı kurarken, nesne ile sözcük arasında bir *'anlam'* arayışının da esas olduğunu bize yapılan çalışmalar gösteriyor.

Gene de şunu belirtmekte yarar var:Anday'ın yaklaşımını esas kabul eden bir çok ozan ve bir çok çalışma söz konusudur. Birincil Kratylismin sonucu da odur: Söylem, gösterenle gösterilen arasında bir bağ kuramamıştır; gösterenle gösterilen Mallarmé'nin ve Valery'nin tanımlamasıyla ses ve anlam diye de alınabilir. Örneğin *'ışık'* sözcüğü *'gölge'* sözcüğünden daha hafif, buna mukabil *'gece'* sözcüğü de *'gündüz'* sözcüğünden daha hafiftir. Mallermé bu yaklaşımını geliştirirken birdenbire ilginç bir atak yapar ve şunları söyler; ki bu söyledikleri ikincil, ya da Genette'e göre *'şiirsel Kratylism'*in çıkış noktasıdır: *"...Yalnızca şunu bilelim ki şiir asla varolamaz: Şiir, felsefi olarak, dilin eksikliklerini ve hatalarını giderir."*[10]

Dolayısıyla dilin mimetik olmayan yapısı şiirin varolması için bir şans ve olanaktır. Şiir, dilin aksaklıklarını gidermek için vardır. Mükemmel bir dil olsaydı, şiir de olmayacaktı. Mallermé'ye göre şairin *'imtiyazı'* elindeki enstrümanın yetersiz ya da mükemmeliyetten uzak olmasıdır. Bu da düşüncelerini aktarabileceği yetersiz bir dilin varlığını gerekli kılıyor. O dilin yeterli olması halinde edebiyatçı herhangi bir kişiye dönüşecektir.[11]

Bu nokta ilginç. Burada, Mallermé bile sorunu artık bir ses sorunu olmaktan çıkarıyor. Dilin yeterliliği sorunu haline getiriyor. Çünkü şiirin sorunu artık bir çift dillilik *(double language)* sorunudur. Yani, Mallermé'ye göre bir yandan ham ve yetersiz, diğer yandan da gerekli olan şey, sözcük. Bunun önemi de şurada. Mallermé'ye göre iki dil söz konusu oluyor: Birisi günlük dil, ki

nedensizlik ve uzlaşımsallık ilkelerini kapsar, diğer yanda şiirsel dil, ki mimetik değeri içerir.

Mallermé'nin bu ilginç yaklaşımı, Anday'ınkiyle yer yer çakışıyorsa da esas olarak onu aşıyor. Anday'a daha yakın olan ozan Valery.

3-

Valery'ye göre sözcüğün içinde yer alan her şey bir yerden gelir. Buna göre *"şiirin gücü söylediği ile olduğu arasındaki tanımlanamaz uyumdan kaynaklanır."*[12] Böylece, tanıma, *'tanımlanamaz'* kavramı giriyor ve biz de Anday'a yaklaşıyoruz. Gene Valery'ye göre bu *"uyum tanımlanmamalıdır. Tanımlandığı zaman yansılamacı (imitative) olur ki güzel değildir. Bu ilişkiyi tanımlamanın olanaksızlığı, bunu yadsımanın olanaksızlığı ile birleşince, şiirin özü de ortaya çıkar."*[13]

İmdi, sesle anlam arasındaki uyum düşüncesi de Kratylizmin bir çeşidi olarak değerlendirilebilir. (Burada Valery'nin dansla yürümek arasındaki ilişkiyi söz konusu ettiğini anımsayalım.) Hatta bu yaklaşımın yani şiirdeki uyum yaklaşımının şiirsel söyleve ototelik (özamaçlı) bir karakteristik verdiğini, bunun da Kratylizmin esası olduğunu söyleyebiliriz. Öte yandan şiirsel söylev kendisini biçimi içinde etkin kılar ve kendisini biçimiyle korur.[14] Dahası, bu biçim bir zarurettir, çünkü uyum aynı zamanda şiirin öz anlamıyla kurduğu bir uyumdur: Bu da bir noktada şiirsel söylemin Kratylos'un *"göstergelerin uyumluluğu"* düşünü anımsatır bize.

Burada bir sorun karşımıza çıkmıyor değil. Göstergelerin nedensizliği ile dilin aksaklıkları arasında bir çatışma doğuyor; yani uzlaşımsal bir dilin içinde uzlaşımsal olmayan bir dil nasıl yaratılacaktır? Yani buyrultusal (abritrary) bir dil içinde dilin bir uyumsallık durumu nasıl yaratılacaktır? Valery'nin buna verdiği yanıt Anday'ınkinin aynıdır: *"Bu bir mucizedir. (Anday, 'tansık' diyor.) Bizim düşüncelerimizle onları ifade eden sesler arasında (onlara "anlakta karşılık gelen", diyor Anday) bir nedensel bağ olduğunu düşünmek olanaksızdır."* Şunu da ekliyor Valery: *"Her sözcük birbiriyle ilişkisi olmayan bir sesin ve anlamın tesadüfi bağdaşımıdır."*[15] (*"Hiçbir sözcük simgelediği nesneden bir şey taşımaz kendinde. Nesnelerle sözcükler birbirlerinden kesinlikle ayrılmışlardır... ve işitimsel imge anlamın ta kendisidir,"* diyordu Anday.)

Böylece, sanıyorum ki, Anday'ın düşüncelerinin çok büyük bir bölümünün ikincil Kratyilzme bağlanabileceğini ve bunların da gene büyük bir bölümü itibariyle Valery ve Mallermé'den tü-

rediğini, hiç değilse oralarda tartışıldığını gösterebilmiş oluyorum. Şimdi sıra bundan sonrasını tartışmaya geldi.

Bundan sonraki tartışmada sorunu daha farklı bir açıdan, nesne-anlam ilişkisi açısından ele almak istiyorum. Ayrıca, Anday'ın burada öne sürdüğü görüşlerle kendi şiiri arasındaki ilişkiyi saptamak istiyorum.

II

1. Anday, nesneleri anlamanın olanağı olmadığını söylüyor. Ayrıca, diyor ki, anlamak nesneleri yadsımakla gerçekleşir. Üstelik anlam dünyası bomboştur.

Anday'ın bu yaklaşımları özünde Hegelcidir. Hegel'in idealar dünyasının arayışlarını içerir. Belki bir adım daha geriye giderek, sorunu idealar dünyasına bağladıktan sonra, Platonik'tir de denebilir. Bu konuda bir kesinleme yapmamaza olanak vermeyen şey Anday'ın bir noktada birbiriyle çelişen, hiç değilse birbirine ters düşen kavramları aynı anda söz konusu etmesidir.

Elbette Anday'ın nesneleri anlamak için öne sürdüğü görüş, sorunu dil olgusunun sınırları içine çekiyor. Çünkü, Anday, nesnenin kendisine yöneldiğimiz zaman onu anlayamayacağımızı söylüyor. Peki o halde onu anlamamıza olanak veren şey nedir? Anday'ın düşüncesinin kapalı kalan kısmından çıkan yanıt, nesnenin ya bizde oluşturduğu *'kavram'*(ç) ya da nesnenin bir sözcükle bağlanmışlığı. Burada muhakemeyi tersinden kurabiliriz. Nesneler belirli birer sözcükle bağlanmıştır. O sözcüğün herhangi bir mimetik anlamı yoktur; birer uzlaşımdırlar, fakat sonuçta *'o'* nesneyi kavramlaştırır ve imlerler. Anlamak da işte budur. Yani nesnenin *'sözcüklendirilmesi.'* Anday'ın, *"anlamak nesneyi yadsımakla gerçekleşir"* dediği de budur. Nesneyi ontolojik olarak bir kenara bırakalım, bize kalacak olan onu imleyen sözcüktür. Nesneyi işte *'o'* sözcükle anlayacağız.

Buraya kadar olanı, işin, elbette tartışılabilir yanı ama hiç değilse belirli doğruları içeriyor, eğer çıkış noktanız Saussureyen bir nokta ise. Fakat sanıyorum bu uslamlamanın bile tartışılacak bir yanı var.

Anday bu yaklaşımıyla anlamayı nesnenin varlığıyla özdeşleştiriyor. Anlamak nesneyi anlamaktır diyor. Oysa biliyoruz ki anlamak ancak kavramsal bir gerçekliktir. Kavram ise nesneyi de kuşatan, hatta nesnenin özündeki anlamı bile değiştiren ve yeni-

den kuran bir alan sorunudur.[16] Alan kavramını tartışmanın içine aldığımız vakit elimizdeki tartışmayı ideolojinin bağlamına da taşımış oluyoruz. Çünkü, *'alan'*, Althusser'in ideoloji kavramının oluşum gerçeğini belirlemek için kullandığı bir değimdir. Buna göre ideoloji düşünülen bir şey değil, bizim içinde düşündüğümüz bir şeydir. Dolayısıyla da nesneleri anlamlandırmamıza olanak veren şey ideolojidir.

Bu ideoloji tanımı esas itibariyle Marx'ın, ilk çalışmalarında ortaya koyduğu ve Hegel'i eleştirmek, Feuerbach'ı eleştirmek için kullandığı tanıma paraleller çiziyor. Hegel'in belirlediğine göre, nesnenin hiçliğindeki tezahür Marx'ta temel sorundur. Bilmek de, Marx'ın Hegel okumasına göre, nesnenin hiçliğini bilmektir. Ardında Marx ekler: *"Bu sözlerle kurgusal düşüncenin bütün yanılgıları bir araya gelmektedir."*[17]

Burada sorun elbette bu soyut filozofik kavramları derinliğine tartışmak değil. Benim temel amacım, öncelikle, Anday'ın diyalektik ve materyalist olmayan bir yaklaşımı kendisine seçtiğidir. Bunun ardından gelen ise şudur:

Anday bunu yapmakla bir arayışı somutlaştırıyor. O arayış dili anlamı aşacak şekilde öne alan bir yaklaşımdır. Bu eleştirilebilir ve denebilir ki dilin temel amacı anlam *'üretmek'*, ondan da önce anlam *'yaratmaktır'* Eğer nesnelerin anlamı olmayacağını, sözcüklerin salt birer işitimsel imge olduğunu öne sürerseniz o takdirde dil bir araç olmaktan çıkacak bir amaç haline gelecektir.

Bu ise, dile, kendisinde olmayan bir işlev yüklemek demektir. Bununla da kalmaz, edebiyat yapıtını salt dilin boyunduruğu altına sokar. Giderek de, anlam yaratmak dilden de çıkarılarak işitimsel bir noktada kristalize edilirse, öznel bir ses bileşkesi, anlam katına yükselir. Bu kez de anlam dediğimiz kavram gerçekliğini yitirir. Dolayısıyla, Anday'ın, şiirin yabancı dildeki onomatopelerle kurulabileceğini söylemesi bana göre önemli fakat kısmen de tekcil (monistic) bir anlayıştır...

2-

Sorunun bir diğer ayağı da Anday'ın, bu düşünceleriyle şiir arasında kurduğu bağdır. Burada da, Anday'ı aşan bir somutluk, bir nesnellik var. Anday'ın şiirleri de bütün yadsımalarına karşın birer anlam arayışı içindedir. Hatta Anday'ın şiirlerinin nesneler dünyasının şiiri olduğunu söylemek bile mümkün. Bir adım daha öteye de gidebiliriz. Anday'ın şiiri nesneler dünyasının *'an-*

lamlandırılmasının', nesnelerin somut anlamlarına yönelik bir arayışın şiiri olarak beliriyor. Anday'ın şiirinin yer yer erişilmez *'güzellikler'* çoğaltması da bundandır.

Burada *'güzellikler'* sözcüğünü tırnak içine almam şundan ötürü: Anday, şiirini, bu yaklaşımlarının ve metinde türeyen bu çatışmanın sonucunda bir estetik arayışın mekanizasyonu ile kuruyor. O mekanizasyon, giderek, şiirin -bilerek ve isteyerek *'güzellik'* üretmesini getiriyor. Bu da elbette bir tür idealizasyon arayışıdır. Ve bu arayışın üretken ve içsel bir çelişkiden kaynaklandığı bellidir; buna gizli bir diyalektik de diyebiliriz. Olguların (ki Anday için özel bir anlam ve önem ifade ettiği bellidir) değişimi ve değişik olguların bir arada oluşu Anday şiirinin ana gövdesini kuruyor. Kavramların ve nesnelerin *'irdelenmesi'* yer yer metafizik arayışlarla bütünleniyor. Bu da şiirin şiir içinde bir kez daha kurulmasını zorunlu kılıyor. Anday da bunu elindeki sorunsal bağlamında yetkin bir biçimde gerçekleştiriyor.

Benim Anday'ın bu yapıtı için söylemek istediğim son şey şudur: Anday, diyalektik bir yaklaşımla idealizmin ve ideaların şiirini yazmıştır. Bu da şunun için önemli: Anday, Türk şiirinde nesne-anlam-dil ekseninde *'idea'*lara açılan ve açık bir anlayışla modernist tavrı yeni bir eksene taşımıştır. Çünkü, Türk şiirindeki modernist çaba, anlamın, özelliği değil nesnelliği, soyutlanmışlığı değil somutluğu üstüne kurulmuştur. Bu bağlamı tartışan bir kaç şairden birisi oluşu (öteki İlhan Berk'tir) Anday'ın dile ve şiire yirminci yüzyıldaki büyük katkısı olarak görülmelidir.

NOTLAR

Melih Cevdet Anday, *Güneşte*, İstanbul: Adam Yayınları. Haziran 1989.

[2] Onomatope: Dış gerçeklik düzleminde var olan ses ya da gürültüleri, işitimsel izlenimi yansıtacak biçimde aktaran, adlandırılan gerçeği ses öykünmesi yoluyla belirten dilsel öge (öm. pat, şak, tık tık vb). Berke Vardır, *Açıklamalı Dilbilim Terimleri Sözlüğü*, İstanbul: ABCKitabevi, 1993.

Eflatun, *Kratylos /Küçük Diyaloglar*, çev. Teoman Aktürel. (İstanbul: Remzi Kitabevi, 1960).

Uzlaşım: Saymaca: Gösterenle gösterilen arasındaki bağın doğal olmadığını savunun Saussure'cü görüştü, bireyler arasında bulunduğu var sayılan örtük sözleşme. Bkz. passim 2.

[5] passim 3, 277.

[6] Roland Barthes, "Myth Today," in *Selected Writings*, ed.by, S. Sontag. London: Fontana/Collins, 122

Gerard Genette, *Narrative Discourse*, Ithaca:Comell Univ. Press, 1979,69.

Gerard Genette, "Valery and the Poetics of Language." in J.V. Harari, ed., *Textual Strategies*, London:Methuen and Co. Ltd, 1978, s. 353.

Adam Piette, *Remembering and the Sound of Words: Mallarmé, Proust, Joyce, Beckett*, Oxford: Clarendon Press, 1996, 243-246.

[10] Ibid., 2484.

Ibid., 248.

[12] Paul Valery, *On Poetics*, tr. by Henry Gallmonde, New York: Signet Books, 1971, 130.

[13] Ibid., 11,148.

[14] Ibid., 168.

[15] Ibid.,169.

[16] Louis Althusser'in, *Lenin and Philosopy* isimli yapıtından aktaran ve vurgulayan Paul Ricoeur, *Lectures on Ideology and Utopia,* ed by George H. Taylor, New York: Columbia University Press, 198), 118.

Karl, Marx, *1844 Felsefe Yazıları*, çev., Murat Belge, İstanbul:Payel Yayınevi, 1975, 153.

Melih Cevdet Anday'ın Denemelerinde Nesnellik-Öznellik İkilemi ve Etkileşiminin Temellendirilmesi Aracı Olarak Dünya

Melih Cevdet Anday'ın denemeciliği konusunda, tıpkı şiirinde olduğu üzere neredeyse üstünde uzlaşılmış bir değerlendirme ya da bir yargı var. Anday'ın şiirinde akılcı bir tutum takındığı söylenir, denemelerinde ise felsefe yaptığına sık sık değinilir. Hiç değilse denemelerinin bir felsefe tabanına oturduğu ve oradan güç aldığı vurgulanır. Aslında bu yargıların kökten yanlış olduklarını söylemek kolay değil. Anday şiirinin, benim de daha önce bir yazımda belirtmeye çalıştığım üzere,[1] usla, usçulukla belli bir ilintisi, etkileşimi vardır. Ne var ki, tıpkı felsefe-deneme iletişiminin üstünde yeterince durulmamış, bu ilişki yeterince irdelenmemiştir. O zaman da Anday'ın denemelerinin belkemiği, ağırlık noktası ya da felsefeden hangi anlamda ve bağlamda yararlandığı yeterli bir berraklıkla ortaya çıkmamıştır.

Oysa, Anday'ın denemelerinde yaslandığı felsefe temeli, felsefenin kendisi için veya doğrudan felsefeye dönük değildir. Anday, bir felsefe akımı yaratmaya, bir felsefi düşünce dizgesi kurmaya aday değildir. Tersine, Anday, felsefeyi, dünyayı alımlamanın, onu okuyarak tartışmanın bir aracı olarak görür. Tanımına uygun olarak, felsefe, O'nun için bir tür sorgulama düzlemidir. Kendisini, bireyliğini ve elbette içinde yer aldığı uzam-zaman eksenlerini, Anday, felsefenin verili bilgilerinden yararlandığı kadar, onun söylemini kullanarak da irdeler. Böylelikle, denebilir ki, felsefe Anday'ın metinlerinde soyut bir felsefi bilgi kültü olarak yer aldığı kadar, bir yöntembilim, bir söylem olarak da öne çıkar. Bunların neredeyse zorunlu bir sonucu, eş anlamıyla da başlangıç noktası olarak, Anday, dünyayla, tıpkı şiirinde olduğu gibi denemelerinde de yoğun bir bütünleşme ve o anlama gelebilecek bir kopuşma içindedir.

Bütünleşme kavramı bir bütünlük anlayışına işaret etmez. Tersine, bana göre onu aşan bir anlama ve içeriğe sahiptir. Çünkü, bütünleşme sorgulama ve tartışmayı da içerir. Oysa, bütünlük ayrılmaz ve tamamlanmış bir birliği vurgular. Bu nedenle de sorgulayıcılığı daha işin başında dışlar. Anday içinse bu, ters mi ters bir tu-

tumdur. O, dünyanın ötesinde evreni hem bir bilme biçimi hem de bir varoluş düzlemi olarak tanımlamaktan yanadır. Öyle bir düzlem ki, varoluşun sınırlarını kuşatan olguların hiç bir tek tanesi bu bağlam derinliğinin ötesine geçemez. Öylelikle de Anday, evreni, dünyayı da bir tikellik olarak görecek biçimde kavramaya çalışır.

Anday'ın bütün denemeleri okunduğunda şaşırtıcı bir biçimde görülür ki, doğrudan *'dünya'* diyerek yazdığı, tartıştığı denemelerinin sayısı bir kaç taneyi geçmemektedir. Kuşkusuz, dünya, sorunsallarıyla ve kavramsal-olgusal yanlarıyla denemelere içkindir. Ne var ki, Anday'da tikelleşmiş ya da varlıkbilimsel olarak tikelliği nedeniyle öne çıkmış bir dünya imi yoktur. Buna, iki neden gösterilebilir. İlki, dünyanın ancak evrenin bütünlüğünde yer alan bir parça olmasıdır. İkincisi, Anday, denemelerinde, sanıldığının aksine usu kullanan, ona dayanan, adeta ondan ödün vermez birisi olarak görünse dahi asıl tartıştığı şey, *duyular* dünyasıdır. Buradan hareket ederek de, Anday, *sezgiler* dünyasının üstünde durdukça durur. Çünkü, Anday'ın denemelerinde sorguladığı, yanıtını aradığı, tüm gerçeklikler aslında bir tek şey için, şiir içindir. Anday, denemelerinde bir izleğin ardındadır. Aslında bütün bir deneme-şiir birikiminin kat yerini oluşturur o izlek ve bir tek sorudan türer: Varoluşun temel dayanakları nelerdir?

Böylesi bir sorunun akıllara getireceği duyarlılık ya da daha önemlisi gizemlilik, Anday'ın olumladığı bir şey değildir; olamaz da. Çünkü, daha bir *'son amaç'* tartışmasının başladığı yerde Anday tavır alır ve bunun bir tür ötefizik olduğunu vurgulayarak, geleceği tanımlamaya çalışmanın, saptamanın bir mistiklik olduğunu söyler. O nedenle, Arıday'ın tekil bir değerlendirmenin ötesinde kuramsal-kavramsal olarak da ötefiziğe yaslanmadığını, dünyayı bu kavrayışın dışında kurmaya çalıştığını biliyoruz.

Yukarıda, Anday'ın dünyayı *'kurmaya çalıştığını'* söyledim. Bunu, bilinçli olarak yaptım; çünkü, Anday, evreni ve ister istemez onun sınırları içinde kalan insanal değerler dizgesini irdelerken belli bir amacın değil, amaçsallığın peşindedir. Amaçla amaçsallık arasında keskin bir ayrım bulunduğunu da yakından bilir. Amaç, bir sonculuk düşüncesini öngerektirir. Anday'ın neredeyse tümden karşı olduğu yaklaşımlardan birisidir sonculuk. Oysa amaçsallık O'nda adeta bir bilme biçimi olarak gösterir kendisini. Örneğin sorgulama, irdeleme amaçsal birer gerçekliktir. Önceden yönlendirildikleri herhangi bir edim yoktur. Ne ki, dilenilen bağlamda ele alınabilir ve değerlendirilebilir. Üstelik, öylesi bir değer-

lendirme yeni bir kurgu düşüncesini de gündeme getirecektir. İşte, bu yaklaşım ve buna içkin olan temel yönelim Anday'ın kendisine özgü metafiziği oluşturmasına olanak verir. Anday, buradan hareket ederek insanın varoluşsal konumunu ve o konumun dünyayla kesiştiği noktalardaki tekil sorunsalları ele alır.

Bu çerçeve Anday'ın, açımlamasını yazının sonunda yapacağım temel edimini ortaya koyar: Anday, dünyayı bir *eylemleştirme süreci* olarak görür. Bir başka değişle, dünya, Anday için duragan bir olgu değildir. Hem kendi içinde değişen ve başkalaşan hem de bilincimizin algılaması ve sonra da dönüştürmesi için değerlendirebileceği bir olgudur. Bu oluşum elbette usun güdümündedir. Ne var ki, bu bağlamda bakılırsa dünya, usun da edimini sürdürebilmesi için gerekli olan koşullan hazırlayan temel ögedir. Dünyanın olmamasıyla Anday, adeta bilincin de olamayacağını söyler gibidir. Bu yanıyla da dünya, bilincin tümelliğini ortaya koyduğu ve gerçekliğini kanıtladığı bir olanaktır. Kısacası, usçu Anday, özünde dünyanın nesnellik düzlemini sorgulayan Anday'dır.

Bu eytişimsel ilişki içinde usun etkinliği bizi Heidegger'in *"dünyanın dünyalaştırılması"* dediği noktaya taşımaktadır. Dünya, hiç kuşkusuz, kendi iç ve dış gerçekliğiyle oradadır fakat, onun anlamlandırılması, tanınması ve bir bilinç katmanı olarak belirlenmesi ancak bu eyleme bağlıdır. Bu ise bir nesnelliğin ortaya koyulmasının ilk ve zorunlu koşulu olan öznelleştirme ediminin altını çizmektedir. Gene ilerde değineceğim üzere, Anday nesnelleştirmeyi bir öznelleştirme edimi olarak görür ve somutlaştırırken bütün bu çabasını dünyanın dünyalaştırılmasına yöneltmiştir. O ise, bir kez daha aynı noktaya geliyoruz, usun ikili varlığını vurgular: Us hem dünyayı tanıyacak hem de varlığını dünyaya borçlu olacaktır.

II

1-

Böylesi bir yaklaşımın bir tür eleştirellikten kaynaklandığını söylemekte elbette sakınca yoktur. Fakat, Anday'ın dünyayla olan iletişimi eleştirelliği bir yöntembilim olarak benimsemenin ötesine geçmiz. Önsel *(a priori)* kabullere yatkın değildir ama, Anday'ın bir anarşizm içinde bulunduğunu söylemek de olanaksızdır. Tersine, Arıday, neredeyse bir tür bilimsel yaklaşımı sür-

dürmektedir, yazılarında. Doğanın, buna dünya da denilebilir, verilerini kabul ederek işe başlar. Dolayısıyla, insan, bilinci ve gerçekliğiyle bir veridir. Buradan kalkılacaktır ve bu bir *datum*'dur. Ancak, bu gerçekliğin arkasında yer alan olgular teker teker, bir usavurma içinde çözümlenecek ve varılan sonuç yeni bir değerlendirmenin ve tavır alışın başlangıcını oluşturacaktır. Anday'ın bana göre bir Kartezyen olması, tam da bu nedenden kaynaklanmaktadır.

Ne var ki, Kartezyen düşünce Anday'da yalnızca dünyanın verili gerçekliğine karşılıktır. İç değerlendirmesinde Anday, bu yöntemi, Hegelyen aşkınlık düşüncesini anımsatacak biçimde öteleme kaygısını açıkça güder. Hegel'in *"gerçek olan akla uygundur, akla uygun olan gerçektir"* biçiminde kavramlaştırdığı ve bu nedenle de çok tartışmalara yol açan yargısını, onun aşkınlığını saklı tutarak anımsattıktan sonra asıl can alıcı ve kendisi hakkında verilmiş yargıların hemen bir çoğunu ortadan kaldıracak şu değerlendirmesini yapar: *"Olayları salt akla uygunlukları ile ölçüp biçerek 'doğru' ya da 'yanlış' diye değerlendirmek içinde hep bir mistiklik, felsefedeki adı ile bir 'idealizm' taşır."*[2] Niye böyle bir değerlendirme yaptığını ise, aklın tanım sınırlarını genişleterek yanıtlar. Anday'a göre hem *"mantıksal olmayanların yeri de aklın içindedir"* hem de *"akıl, algılanmış duyulardan, duygulardan başka nedir ki"*[3]

Anday, buradan büyük sıçramasını yaparak, dünyayı alımlamada ve onu irdeleyip, dönüştürdükten sonra yeniden üretmede temel adımı atar. Artık duygular dünyası geride bırakılmıştır. Başından beri, sanatların birer dünyayı kavrama yöntemi olarak *'duyguyla'* ilintileri olmadığını savunmaktadır. Aksine, belki de kesinlenmesine en çok karşı çıktığı husus budur. Onun yerini *duyular* dünyasının aldığını saptar. Akılla duyular dünyası arasında, bilimle sanat arasında artık eski, keskin ayrımların ortadan kalktığını söyler. Üstelik de, bir yargısını kesinlemekten çekinmez: *"Bir sanat yapıtının güzelliğini bilim açıklayamaz."*[4]

Anday'ın dünyayı kavrayışındaki temel, diyalektik, üretken çatışmayı bu *'telos'* diyebileceğimiz yönelim başlatır. Çünkü, Anday, hep bu nokta üstünde dursa da buradan sıçrayarak, dünyanın verili anlamlar bütününü oluşturan tekil sorunsallara gelir. Özgürlük, zaman, mutluluk gibi kavramlar ve hatta, ilgili tartışmalarda daima bir ağırlık noktası olan Doğu-Batı ve klasik olguları hep bu görüngünün içine yerleşirler. Kısacası, dünya, Anday için *kanonik* değildir. Olmadığı gibi Anday, ona dönük veya on-

dan bağımsız *doksa*'ları da kabul etmez. O anlamda idea da Anday'ın ancak yerli yerine oturtmaya çalıştığı bir büyük araçsaldır.

İdeaların Anday için bir araçsal olduğunu söyledim. Herhangi bir felsefi dizgeye oturtulması çok zor olan bu ozan-denemeci gene de Platon'un diyaloglarında kendisine bir yer bulur. Bu, kesinkes bir kabule dayalı değildir. Tersine, ondan başlayarak mistik-metafizik bir anlayışı geriletmeye çalışır. Dolayısıyla, Platon, Anday'da, onun asıl üstüne bastığı çağdaş fizik dizgeselini yakalayabilmek için kullanabileceği bir eleştirel zemin gibi ortaya çıkar.[5]

Gerçekten de, dünyayı kavrayış çabası içinde Anday'ı asıl derinden etkileyen, yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkan Einstein-Heisenberg fiziği, çok değinilmese de Wittgensteinci denebilecek bir dil alımlamasıdır.

Heisenberg'in atom fiziğine getirdiği katkıları ve bilim dalıyla, irdelediği gerçeklikleri birer dilsel sorun olarak ortaya koymasını Anday unutmaz. Parçacık fiziğinin açılımları Anday için büyük bir sentez alanıdır. Orada, bilimle sanatın, gerçek olanla sezgisel olanın, ancak duyumla kavranabilecek güçlü bir iç etkileşimini bulur.

O bağlamda Einstein de son derecede önemlidir. Hele, Einsten'in, yaptıkları bir sohbette, şiirin nasıl yazıldığını sorduğunda, Fransız ozan Saint John Perse'ten, *'sezgiyle'* yanıtını almasını hep anımsar.[6] Çünkü, artık temel başlangıç noktasına varılmıştır ve bir gizem aydınlatılmıştır. Onca çekinilen, dışlanan sezgi kendisini adeta bir *'tahakküm'* gücüyle ortaya çıkarmaktadır ve bu atomistik bir anlayışta saklıdır. Görelilik bağlamı ise Anday'a kesinlemeden uzak bir akıl yürütmenin olanaklarını sağlar. Öylelikle de şu temel modeli kurar:

> Çağdaş ozan iki türli bir deney süreci içindedir. Bunlardan ilki onun doğa ile ve insanlık ile karşılıklı etkileşmesinden kaynaklanır. Ve elbette bir deneyim ırasını taşır; çünkü doğa ve insanlık bu deneyimden geçerek öznelleşecetir. Ama bilimsel dile çevrilmeyecek nitelikte bir öznelleşmedir bu; öyle ki, ozan doğayı da, insanlığı da bağlantılı bir devinim içinde görür, başka bir değişle, ikisini de ayrı ayrı bir bütünlük olarak algılar. Ona göre bu bütünlük, tikel olaylarda sanki amacı olan, gerçekte ise bize tikeller durumunda görünen tümel doğadır, evrendir.[7]

Anday, bu konuda oldukça açıktır. Çünkü, bu bağlam çerçevesi ona hem tarihsel birikimi sorgulama olanağını verir hem de imge gibi oldukça çetrefil bir konuya açılma olanağını. Gene tam bu noktada karşımıza çıkan, evrenin tümel doğa olma düşüncesi, Anday için mutluluk konusundaki görüşlerini de serimlediği verimli bir yataktır. İmge konusuna yeniden dönmek üzere burada Anday toplum-birey kesişimini tartıştığı mutluluk düşüncesine değinmek gerekir.

2 -

Ötekiler gibi mutluluk da Anday'da saltık ve verili bir kavram olarak yer almaz. Bu olanaksızdır. Çünkü, Anday, yazılarında da şiirinde de bir ahlakçı olarak belirir. Dolayısıyla mutluluk ancak bir bağıl değişkendir. Kendi tekilliğiyle var olamaz. Ancak bir diyalektik içinde oluşabilir ki, o da toplum-insan ikilisidir. Aslında daha ilk adımda bireyle toplumu karşı karşıya getiren anlayışa karşı çıkar. Mutluluğun bir *'baht'* işi olmaktan kurtarılması gerektiğini söyler. Fakat, asıl vurgusunu başka bir yerde yapar, bugün nasıl bir mutluluk düşüncesini yükseltmemiz gerektiğini, tersinden giderek ve geçmişin mutluluğu nasıl algıladığını dile getirerek temellendirir: Geçmişte, der, insan-Doğa arasında bir kopmazlık bağı vardı, bireyle doğa, bireyle toplum bir bütündüler ve bu nedenle de insanlar mutluydu. Ama, gene de asıl sorun başka bir yerde düğümlenmiştir ki, o da can alıcı bir önem taşır: Acaba, mutluluk bir ahlak sorunu mudur?

Anday, bu soruyu olumlu yanıtlar. Bu konudaki tartışması kendisini o derecede kavramıştır ki, bütün denemelerine sinmiş bir kaç ana göndermeden birisine gene döner: Sabahattin Eyüboğlu, bir konuşmalarında, ozanların iyi insanlar olması gerektiğini söylemiştir. Anday, bu saptamayı sürekli olarak yineler. Sürekli olarak açar, sorgular bu yargıyı.[8] Çünkü, iyilikle doğruluk, doğrulukla söz, sözle iş-edim, edimle mutluluk arasında doğrudan bir ilişki vardır. Bu, Anday'da, insanın doğayla kurduğu ilişkiyi de yerli yerine oturttuğu bir çerçevedir. Anday, doğayı da, insanın Marx düşüncesindeki temel varoluş nedeni olarak gösterilen edip eyleme gerçekliğini de bir yücelik, bir aşkınlık ve nihayet bir arınma beliti sayar. Bu yönüyle de kesinkes bir doğallık anlayışına eklemlenmiş ahlakçılıktan yanadır.

Anday'ın ahlakçılığı gündelik olanın sorgulandığı bir düzlem değildir. Anday, tersine, ahlaki bir soyutlama değil bir bağlam-

laştırma edimi olarak tanımlar. Burada, daha da sert bir dönemeci alır ve etikle estetik arasında ilginç bir iletişim kurar. Önce iyinin özünü saptar sonra da, güzel ve iyi için *'deney üstüdürler'* tanımını getirir:

> Yoksa iyinin ve güzelin tarihi olmazdı. Güzelin çağdan çağa ve toplumdan topluma değişen yanları, özün süreklilik niteliğini bozmaz. Biz bu özü doğrudan biliriz, demek vardır o, fakat öteki varolanlar gibi duyu verilerimize ve deneylere gerekseme duymaz. Duyu verilerimiz burada 'güzel'in özelliklerini ya da niteliklerini değil, özünü kavrar. Müzik dinlememiz masayı algılamamıza benzetilemez. *Demek etik değerlerle estetik değerler benzeşirler* (abç/hbk).

Anday, bu bilgece ve fakat oldukça güç saptamasını yaptıktan sonra, yazısının sonunda daha da ileri bir nokatay gider ve *coup de grace*'ı indirir: *"Etikayı doğrulamamız, sanata bütün namusumuzla sarılmamızdan ve ona yaşamımızı vermemizden kaynaklanır."*[9] Kuşkusuz, burada, *'sanat'* kavramını daha da genişletmek ve onu herhangi bir edimle bütüleştirmek olanağı vardır. Gerçi, Anday, bu açımlamasını da gene şiir yazma ediminden yola çıkarak yapar ama, sonunda *'iş'* ile *'insan'* arasında, onlarla da iyilik arasında bir ilinti, bir örüntü gerçekleştirir.[10]

Anday, bu eylem/edim olgusunu tekcil bir yaklaşımla ele almaz. Onu, bütün bir yaşamın neredeyse ana işlevi sayar. Çünkü, iş yaparak yeni bir dünya kurmanın, oradan da yeni duyumlara ve kavramlaştırmalara yükselmenin modern bir olgu olduğunu bilir. Tam bu noktada, Anday'ın da bir modern olduğunu vurgulamak gerekir. Ne var ki, Anday'ı katıksız bir dogmatik modernist olarak görmek yanlıştır. Anday'ın modernliği daha çok bilinç-doğa, zaman-mekan, dün-bugün gerçekliklerinin kurgulanmasında ve yorumlanmasında ortaya çıkar. Anday, zaman ve ilerleme düşüncesinin, doğrudan doğruya düşünceyle bir bağı olduğunu, bunun da bir modern tavır ve sıçrama olduğunu saptar. Nitekim, tam da bu nedenden ötürü özgürlüğü bir eylem(e) sorunsalı olarak açıklamaya başlar ve ilginç bir tercihle, *"özgür olabilmek için kendi kendimizi seçmemiz, sonra da bunu eylemlerimizle göstermemiz gerekiyor"*[11] der. Anday'ın bu önermesi beraberinde bir başka şeyi, bir büyük kopuşu da getirir. Anday, özgür-

leşme sürecinin bir kimlik kazanma olduğunun bilincindedir ve her özgürleşim atılımının geçmişten biraz daha kopmak ve geleceğe yönelmek olduğunu da vurgular. Bir başka değişle, zamanın akışı aslında geleneksel olandan modern olana, aynı zamanda da bir düzen içinde tanımlanmaktan bir düzeni tanımlamaya doğru evriliştir.

3-

Anday, bu tercihini bana kalırsa iki temel kavramın üstüne yerleştirebileceği bir büyük alan olarak hazırlar. Bunların ilki, Doğu-Batı çatışmasıdır. Bu çatışma Anday'da klasik-çağdaş tartışmasını doğurur. Anday, bu noktada bir dizi ikili karşıtlıkları anımsatır ve değerlendirir. Bunların ilki Batı'da bir Apollon-Dionissios ikilisinin olmasına karşın Doğu kültüründe Cemşid'in karşıtının bulunmamasıdır.

Bur karşılaştırma yalnızca bir eğretileme *(metaphore)* değildir; daha çok bir üstanlamlılık *(hyperonomy)* ilişkisidir. Çünkü, Anday, Apollon-Dionissisos çatışmasıyla akıl-duygu kartışlığının Batı'da dengelendiğini, oysa Doğu'da Dionissios'un eşleniği olan Cemşid'in karşısına bir denge ögesinin çıkarılmamasını, usun olmamasının bir göstergesi olarak ele alır ve daha sonra da Doğu sanatlarının yalnızca esrimeyle bütünleştiğini vurgular. Eğer, Anday'ın, duyguyla yaratılan ve alımlanan sanatın olamayacağını sürekli bir biçimde vurguladığını, sanatı bir kusursuz biçim olarak tanımladığını düşünürsek bu bağlamın gerek onun poetikasını hazırlamadaki gerekse bir bilinç oluşturma edimi içindeki önemini de anlarız. Anday, artık son noktayı koymakta ve tam da bu nedenden ötürü Doğu'da bir klasik olamayacağını söylemektedir.[12]

Oysa, aynı bağlam, Anday için başka bir nedenden ötürü de önemlidir: Anday, Apollon'un ölüp-dirilen bir Tanrı olduğunu anımsayarak ve Desnos'un bir şiirinde

> Marchant esnemble, en compangnons
> Voici Bacchus et Apollon
> Le temps est court, l'espace est long[13]

denildiğini anımsatarak ve Apollon'un ölümünden sonra dirilen bir Tanrı olduğunu vurgulayarak zaman-uzam ilişkisine döner ve *"zaman ve uzay kategorileri de birbirinden ayrı olarak ele alınamaz. Va-*

rolmanın ya da var etmenin ilk koşuludur bu. Bir ulusa tarih ile coğrafya bunun için gereklidir."[14] der.[15] Anday, böylesine çetrefil fakat güçlü bir mantıkla zaman-uzam bağlamına gelir.

Ne var ki, ilgilendiği daha çok zamandır. Anday, kuşkusuz zaman düşüncesini bir sonsuzluk yönsemesiyle ele alır ve bunu ölümle ilişkilendirir. Ölüm, Anday'da yalnızca bir durumun sorgulanması değildir. Çok katlı bir kavramdır. Ona dayanarak dirim sorunlarını irdelediği gibi, *'ahiret'* kavramını, dinsel yönelimleri, izlekleri de tartışır. Elbette, eskil ölüm yorumlarını, ölümün Freudien bilinçaltı boyutlarını da sorgular. Kısacası, ölüm, Anday için bir bilinç ve kültür sorunsalıdır. Bu yüzden, sanatla sonsuzluk arasında doğrudan bir ilişki kurar ve sanatın doğuşunu sonsuzluk özlemine bağlar. Sonsuzluğun ise ancak yatancılıkla ele geçirilebileceği inancındadır. Ama, yaratıcılık da yaşamdır.[16]

Anday, aynı denemesinde Fichte'ye, onun *İnsanın Kaderi Üstüne* isimli kitabına göndermede bulunarak şu çok çarpıcı saptamayı yapar:

> "Dural toplumlarda ilerleme inancı diye bir şey yoktu, bütün iş, 'şimdi varolan'ı sürdürmekle olup bitiyordu. Dahası *'şimdi varolan'ın dışında bir dünya hayal bile edilemiyordu, çünkü tarih işlemeye başlamamıştı* (abç/hbk) daha; değişmek değill, değişmemekti amaç. Çünkü değişimin yasalan bilinmiyordu."

Anday, bu temel başlangıç ilkesini koyduktan sonra kendisini de bir modern olarak saptamamıza olanak veren şu görkemli çıkışı yapar:" Gelecek beklenen değil, yapılan, yaratılan bir şeydir... Bizi mistik'ten ayıracak olan bilinçtir... *Yarın, bugün'ün içindedir, dünyamızın bir parçasıdır. Tıpkı dün gibi. (Vurgular metindedir)"*[17]

Öyleyse, dünya, Anday'a göre, bir kurmacadır ya da bir kurma edimidir *(construction).* Bu, mantıksal olarak böyleyken, Anday'da, yaratımın da gerçekliğine dönüşür. İkisi birlikte düşünüldüğünde gene başlangıçtaki noktaya varılır. Anday, dünyayı yapıtın dönüştürdüğü bir gerçeklik olarak görür ama yapıtı da dünyaya eklenmiş bir yeni boyut olarak algılar. İşte, tam o noktada devreye dil olgusu girer, oradan başlayarak dil-imge olgularını tartışabiliriz.

Yukarda yaptığım bir alıntıda, Anday çağdaş ozanın iki türlü bir deney yaşadığını söylüyor ve bunların ilkini sanatçının doğay-

la ve insanlıkla olan etkileşmesi olarak saptıyordu. Ozanın ikinci deney süreci ise, Anday'a göre doğayı imgeye çevirmesinde başlar. Bu, çok katmanlı, çok duraklı bir süreçtir. Özünü ise bir tek şey, doğanın ve onun parçası olan *nesnelerin anlakta içkinleştirilmesi* oluşturur. Ozan, özyaşamsal deneyimlerini oluşturan nesnelerin toplamından yola çıkacak ve onları dönüştürerek yeniden üretecektir ki, bu yeni bir nesneler birikimi ortaya koyması demektir:

> İmge 'var olan ya da varmış gibi tasarlanan nesnelerin anlakta canlandırılışı'dır. Bu bir tür ütopyadır. Ama işimiz bununla bitmiyor. Duyu organları ile algılanmış bir şeyin düşünsel kopyasıdır imge ve somut niteliktedir. Burada taklik içleştirilmiştir artık, *algılarımızın yeni nesnelerle yeniden kurulmasıdır* (abç/hbk).[18]

Bu tanım, Anday'ın hem şiirini hem de tüm bir felsefi alımlama ve tartışma gerçekliğini saptayacak kadar güçlü bir bağlamı oluşturmaktadır. Anday, bu eylemin duygudan duyuya geçilerek yapıldığını söylerken de yeni bir bilincin sınırlarını değil belki de sınırsızlığını vurgulamaktadır. Onun, eskil çağlarda getirilen bilimsel yorumları ve yaklaşımları bir *'masal'* gibi görmesindeki sevecenlik de buradan kaynaklanmaktadır. Ne var ki, Anday, bu büyük çemberle dünyayı ve onun bir parçası olduğu evreni, içindeki insanal gerçeklikle kavrarken bir noktanın altını güçlüce çizmektedir: Bilimin verileri, evreni daha yakından tanımak içindir ama, bilim sanatla aynı şey demek değildir. Evrenin ve insanın gerçekliğini yalnızca bilimle kuşatmak ve kavramak olanaksızdır. O gerçekliğin asıl temellendirildiği alan, kendisi de özgül bir dil gerçeliği olan sanattır. Bu nedenle de *'dünya'* belki 'tanıdık'tır ama ancak bir *'imge ormanı'*nın içinden geçilirse bilinebilecektir.

III

Anday'ın denemeleri ve onların bütününde serimlediği görüşler Türkçe düşün/m/c/enin çok önemli bir dönemeç noktasını oluşturmaktadır.

Türkçe henüz bir düşünce dili olamamıştır ve bunun elbette burada sıralanmasına olanak bulunmayan sayısız nedeni, gerekçesi vardır; fakat, belki hepsinden daha önemli olanı şudur:

Türkçe henüz nesnellikle öznellik arasındaki kat yerini saptayamamıştır. Bu, bizim dünyayı kavrayışımızla ve o bağlamda yaşadığımız büyük dönüşümlerle yakından ilgili bir sorundur.

Anday'ın kimi denemelerinde değindiği üzere, dilin dönüşümü yalnızca bir kaç sözcüğün, belki de tüm sözcüklerin başka, yeni sözcüklerle yer değiştirmesi değildir. Bir dil toplumsal, tarihsel dönüşüm, dönüştürüm evrelerine bağlı olarak gelişir. Batı dillerinde bu büyük algılama olanağını sağlayan bir kaç büyük dönmeç vardır. Rönesans dönemi böyle bir dönemdir. Benzeri biçimde Protestanlığın ve onun olanaklarını, yeni sunumlarını ardına alan burjuva duyarlılığının gelişmeye başladığı 16. yüzyıl ikinci bir aşamadır. 18. yüzyılın sonuna doğru gerçekleştirilen Fransız Devrimi ise dili yeniden bir savrulmanın eşiğine itmiştir. Nihayet, yazının farklı yerlerinde değindiğim üzere, Anday'ın sıklıkla saptadığı gibi yirmici yüzyılda özellikle parçacık fiziğinde ortaya çıkan, yeni, zorlayıcı ve bilinmez boyutlar, onları kavramamız için yeni bir dil bütünlüğü kurmamızı gerektirmiştir. Son olarak bunlarla yakından ilgili bir düşünürün, Wittgenstein'ın getirdikleri Batı dillerinin evreni kavrama ve tanımlama olanaklarını genişletmiştir.

Tükçe bütün bu olup bitenlerin dışında, hiç değilse uzağında kalmıştır. Türkçenin temel tartışmasını eskilik/yenilik oluşturmuştur. Oysa bir dilin sözcük temelinde değil, *duyum, özümseme ve yeniden üretim* temellerinde oluşacağı, oluştuğu bellidir. Dil, bir sözcük değil bir bilinç ve onun bağımlılığını hazırlayan nesnellik, nesnel çevren sorunudur. Dil, somutluk değil, bir soyutluk aşamasıdır. Önce Platon'un, sonra da Derrida'nın dili bir *'ecza' (pharmakom)* olarak görüp irdelemeleri biraz da bu nedenledir. Dizge oluşturan, dolayısıyla da öldürebilen ve sağaltabilen bir olgudur dil. Bu nedenle de bir dilin dayanak noktalarını yukarda değindiğim türden oluşumlar hazırlar.

Bütün bu oluşumlar yeni bir duyarlılık ve yeni bir insan tipolojisi demektir. Çünkü dil düşünceyi belirler ve ikisinin kesişmesinde bilinç oluşur. Bilinç dünyayı algılamamızla ilintili bir gerçekliktir. Anlağımızın dışında kalan dünya dahi, dilin içinden geçilerek tartışılır. Mitosların yaptıkları da buydu. Wittgenstein, *'dilimin sınırları dünyamın sınırlarıdır'* derken aynı gerçeği imliyordu.[19]

Bu tartışma, nesnelliğin öznellikle, usun duyumla birlikteliğini hiç değilse olabilirliğini gösterme çabasındadır.

İşte, Anday'ın, gerek şiirlerinde gerekse onların bir tür ön ve arka planı gibi duran denemelerinde yaptığı budur. Anday, değindiğim gibi, kesinlikle modern bir yazardır. Yeri geldiğinde modernizmin temel ülkülerini benimsediğini de vurgulamıştır. Bunu, Anday'ın usa, uslamlamaya dönük düşüncelerini ömek vererek göstermeye çalıştım. Ne var ki, aynı Anday, Türk şiir tarihinde belki de ilk kez, üstelik de modernist bir ülkücülükten ödün vermeksizin nesnellik-öznellik etkileşiminin altını çizmeye çalışmıştır.

Burada biraz durmak gerekir. Anday'ın öznelliğe getirdiği bağlam nesnelliği dışlamadığı gibi bunun tersi de düşünülmemelidir. Aksine, Anday, öznelliği nesnelliği bütünleyen ya da göverten bir duyum olarak tanımlamaktadır. Nedeni de açıktır ve bu neden, yazıda göstetdiğim üzere Einstein-Perse tartışmasında ortaya çıkar. Anday, bilincin, anlağın nesnellikten uzaklığını kabul etmez ama o nesnelliği kavramanın bir boyutu olarak da öznelliği vazgeçilmez görür. Bu nedenle duyuma, sezgiye, dönük ve sonuna kadar açıktır. Sonunda tüm bir doğa ve evren onun için bir alımlama sürecidir. Bu nedenle bitkilerin duyguları olduğunu okuyup öğrendiğinde günlerce uykusuz kaldığını söyleyebilecektir.

Bu nokta yaşamsaldır. Çünkü, belki de bütün bir felsefe tarihinin ikiye ayrıldığı temel tartışmanın ana izleğini sürmektedir. Bilindiği üzere nesnenin bilinçten bağımsız olarak algılanıp algılanamayacağı ya da nesnenin ancak bir bilinç bağlamı içinde kavranıp kavranmayacağı sorusu idealist açılımlarla diyalektik açılımların çatıştığı odaktır.

Marx'a gelinceye değin, hatta buna bir ölçüde Hegel de katılabilir, nesne bilinçten bağımsız bir gerçeklik olarak koyulmuştur. Bu nedenle de insanla evren birbirini belirleyen değil, bir dizeklilik (hiyerarşi) içinde belirleyen-belirlenen ilişkisi çerçevesinde kalmıştır. Dünya, belki evren, oradan hareketle de Tanrı aşkındır, bu nedenle de bireyi ve bilinci saptar. O gerçekliğin dışına çıkmak olanaksızdır. Oysa, bilincin nesneyi yarattığını bize, ilk kez olmasa da toplumsal insanal bağlamda ilk kez, Marx vurgulamıştır. Nesne bilincin bir uzantısıdır. Ama, nesneyi tanımladığı ve giderek yarattığı oranda bilinç kendisini de oluşturur. Varoluşun temel sorunsalı bilincin evreni anlamlandırmasıdır. O çerçeve içinde kişi kendisini, öz gerçekliğini ve toplumsallığını da tanılama olanağını bulacaktır.

Elbette burada bir yabancılaşma sorununun kapısı yavaş yavaş aralanmaktadır. Bilincin algılayamadığı gerçeklik kadar, edi-

min kendisinden soyutlanması da yabancılaşmanın başlangıcını hazırlar. Ne var ki, sorun duyular dünyasının konumuyla ilgilidir. Bu da yeni bir öznellik-nesnellik tartışması getirir.

Sanıldığının tam tersine idealizmin temel yaklaşımlarında nesnelliktir öne çıkarılan. Maddenin ve nesnenin bilinçten koparılmış, saltıklaştırılmış konumu tüm öznellik olanaklarını daha başlangıçta dışlayacaktır. Böylelikle de egemen bir nesneler düzlemi adeta kendiliğinden oluşacaktır.

Öznellik ise, Marx'ın vurgulaması içinde ele alındığında görülecektir ki, nesnelliği de kuşatan bir etkinliğe ve geçişliliğe sahiptir. Nesenin algılanması, ondan önce de anlamlandırılması duyular dünyasını harekete geçirir. İnsan dünyayı belki de ilk kez, kendi içinden geçerek kateder. Bu nedenle, gene sanıldığının tersine, Marxist felsefenin getirdiği varlıksal bir öznellik düzleminden söz açmak gerekir ve bu olanak, gerçekliğin içöznelliğini (intersubjectivity)de ortaya çıkarır. Böylelikle, her şeyin nesnede başlayıp bittiği basit ve ülkücü bir maddeciliğin karşısına nesnenin öznede belirlenip tanımlandığı diyalektik bir maddecilik getirilir. Bu da büyük bir soyutlama düzlemi olarak belirir.

Anday'ın denemelerinde duyular dünyasına sık sık dönmesi ve onu vurgulaması, imgeyi, dünyayı dönüştürme ve ona yeni eklemelerde bulunma çabası diye tanımlaması tümüyle bu yapılanmanın bir uzantısıdır. Bu nedenle de dünyanın *'öznel nesnelleştirilmesi'* denebilecek bir yeni atılımı hazırlar Anday. Gene bu nedenle salt aklın ve saltık bir nesnel öznelleştirilmenin kırıldığı ve aşıldığı bir düzlemi oluşturur onun denemeleri.

Bu noktaya geldiğinde Anday'ın düşünsel düzeneği tam tersine işlemeye başlar. Şundan ötürü: Türk şiirinin başlangıç dönemlerinde, evrelerinde özellikle Baudelaire duyarlılığına yaslanan bir dizi ozan, Bergson düşüncesinin de esinlemesiyle tüm bir evreni bir duyarlılık ve bir öznellik katmanı gibi görmüşlerdir. Daha çok Tanpınar-Dıranas çizgisinde gelişen bu yorumsama eğilimi Anday'da kesinlikle dışlanır. Çünkü, eğer değim uygun düşerse, Anday'ın öznelliği nesnelleştiricidir. Oysa öteki ozan ve yazarlar, nesnelliği öznelleştirmekten yana olmuşlardır.

İşte bu ayrım Anday'da yeni bir insan tanımıyla içiçe geçer. Anday, doğaya edilgin olmayan ama doğanın da edilginleştirilmediği, belki doğayla birbirini sürekli olan üreten bir insan tanımlamaya çalışmaktadır. Bu, yeryüzünü bir büyük bellek, bir büyük anlak olarak gören, bilincin sınırları dışında kalan gerçek-

likleri de gene bilincin olanaklarıyla kavramaya çalışan bir bireydir. Bu yüzdendir Anday'ın düşlerle, *deja vu*'lerle bir türlü koparmadığı ilişkisi. Anday, bir başka yazımda göstermeye çalıştığı gibi,[20] nesnenin bilinçteki tekabüliyetlerini tartışmakta, sorunsallaştırmaktadır.

Bu, dünyayı yeni bir kavrayışın içinden görmek demektir. Bu kavrayış herhangi bir dizeksel (hiyerarşik) ilişkiyi öngerektirmemektedir. Tersine, bilincin nesneyle olan sürekli eytişiminin (diyalektiğinin) vurgulanmasıdır amaç. Ne var ki, bu tavır alışta bilincin bütüncül yapısı bir sorgulama düzlemi olarak kişinin önünde açılmakta, o noktada artık modernleştirci düşüncenin buyruksal aklın ya da araçsal aklın baskı altında tuttuğu birey yeniden ayakları üstüne kalkmaktadır.

Tüm bu nedenlerle Anday'ın denemeleri, kişinin doğa ve nesne karşısındaki düşünsel özgürleşiminin ve aynı ögeler karşısında bir kez daha kendisi olarak ayağa kalkışının çarpıcı örnekleridir. Anday'ın Türk şiiri içindeki yerinin bir dil sorunsalı olarak ortaya çıkması da bu nedenledir. Anday, yeni bir dili, yeni bir algılama biçiminin ve yeni bir varoluş öznelliğinin uzantısı ve yansıması olarak görmüştür. Dilin düşünce üretmesini de bu nedenle önemsemiş ve eylemleştirmiştir.

Bu, aynı zamanda Anday'ın, yazının başında değindiğimiz o çok tartışılan usçuluğuna da bir göndermedir. Anday'ın usçuluğunun bu bağlam ve bu belirlenim içinde ele alınması gerekir. Yoksa, maddeden bağımsız ve onun aşkınlığını temellendirmeye dönük ülkücü bir usçuluk değildir onunki. Öyle olmadığı gibi, Marx öncesi dönemin maddeciliği anlamındaki bir nesnel us düşüncesi de Anday'da yer almaz. Us, insanı varoluşuna iade eden, onun evrensel konumunu algılamasına olanak sağlayan, ne var ki, duyular gerçekliğinden ayrı düşünülmeyecek bir olgudur, Anday için. Bu nedenle de yeri geldiğinde yetersizleşir ve karşı çıkılması gereken bir şey olur. Onun ötesini başka bir gerçeklik düzlemi oluşturacaktır ama, us, o yeni gerçekliği de *'bir'* dile dönüştüren (bir kez daha dil) bir edim olarak belirecektir. Dolayısıyla kendisinden bağımsızlaşmış ve nesnenin ötesine geçmiş bir ustan söz açmak olanaksızdır. Bir soyutluk değil, us, bir somutluk evresidir, Anday'da. Temel varlık koşulu da, bir kez daha söyleyelim, yazının girişinde de değinmiştik, Heidegger'in değişiyle *'dünyanın dünyalaştırılması'* edimidir. Us olmadan bu gerçeklik, bu gerçekliğin gereksinimi olmaksızın da usun varlığı söz ko-

nusu edilemez. Ayrıca, yeniden Marx'a dönülecek olursa, Anday'ın, kanonik bir Marxizmi neredeyse varlıkbilimsel olarak yadsıdığını vurgulamak gerekir. Çünkü, Marx'ın düşüncesi, son aşamada mutlak olanın gerçekleştirilmesi ile sonuçlanacak bir olumsuzluk ontolojisine dayanır; hiç değilse ondan etkilenmiştir. Oysa, Anday'ın mutlak olanın us bağlamında temellendirilmesine bile karşı çıktığını daha önce örnekleriyle göstermiştik. Bu bağlamda Anday'daki çabanın gerçek anlamıyla *'dünyanın dünyalaştırılması'* edimi olduğunu ve bunun da mutlak değil gerçek olanla, onun usla temellendirilmesiyle ilgili olduğunu bir kez daha vurgulayalım.

Anday'ın denemelerinde dünya, kısacası, bir felsefe verimi olarak ortaya çıkar. Bununla birlikte tüm bu çabasına karşın Anday'ın denemelerinde felsefeye yönelim ozanlığının sınırlarını aşmaz. Bu, bir çaresizlik değildir. Tersine, çok önemli ve görkemli bir saptamanın uzantısıdır. Anday bir ozan olduğunu ve nesneyi kendi belleğinin, bilincinin ve dilinin içinden geçerek temellendireceğini bilir. Bunu bir varoluş sorunu olarak algılar. Dünyanın anlamlandırılması, nesnelliğin öznelleştirilmesi bir varoluş sorunu olarak görünür ona. Anday, gerçekliğini ozanlığıyla temellendirir, kısacası bu noktada Heidegger'in bir sözünü daima anımsar gibidir: *"İnsan varoluşu kökten ozancadır."*

NOTLAR

Hasan Bülent Kahraman, "Melih Cevdet Anday Şiirinde Temel İzlekler: Descartes'cı Düşünce ve Sorunsalları Açısından Bir Yaklaşım" Sombahar. No:23 Mayıs-Haziran 1994. (Bu kitapta aynı başlıklı yazı.)

Melih Cevdet Anday, "Nerden Bildin", *Yasak* (İstanbul: Çağdaş Yayınları, 1978), 195.

[3] Ibid., 80-81.

[4] Ibid., 132.

[5] Melih Cevdet Anday, "Güzelliğin Sağlamlığı", *Sevişmenin Güdüklüğü ve Yüceliği* (İstanbul: Çağdaş Yayınları, 3. Basım, 1994),182.

Yalnızca bir örnek olarak bknz: Melih Cevdet Anday, "Sanatın Gereği", *İmge Ormanları* (İstanbul: Adam Yayınları, 1994), 87-190.

[7] Ibid., 238.

[8] Anday, Melih Cevdet:"İyilik-Güzellik", passim 4, s. 130.

[9] Ibid, 132.

[10] Melih Cevdet Anday, passim 2, 154.

[11] Melih Cevdet Anday, "Özgürlüğümüzün Sınırları" *Geleceği Yaşamak* (İstanbul:Adam Yayınları, Eylül 1994), 331.

[12] Melih Cevdet Anday, "Bir Eksik Var", *Paris Yazıları* (İstanbul:Adam Yayınları, 1982), 89 ve 90.

[13] "Yürüyorlar birlikte, birbirine eşlikte
İşte Bakhüs ve Apollon
Zaman kısaysa da, mekan uzun

[14] Ibid., s. 90.

[15] Bu konuda, yani dil-coğrafya ilişkisi konusunda çok önemli saptamalar yaptığı bir başka yazısı için bknz., Melih Cevdet Anday, 'Ataç Öleli", *Aldanma ki...* (İstanbul:Remzi Kitabevi, 1992), 74.

[16] Melih Cevdet Anday, passim 11, 245.

[17] Ibid., 246.

[18] Melih Cevdet Anday, passim 6, 239-240.

[19] Türkiye modernmeşme sürecinde yeni bir duyarlılık yaratmanın ancak yeni bir duyum eşiğine taşınmakla sağlanabileceğini kavramıştır. Cumhuriyetin dile getirdikleri Cumhuriyet'in yapmak istediklerinin dışında düşünülemez. Bu konuda yeni bir tartışmaya girmeye gerek yoktur. Ne var ki, hiç değilse bir kaç büyük olguyu saptamak zorunludur. Cumhuriyet, modernleştirici projenin bir uzantısı olarak salık aklın egemenliğine dayalı, olgucu bir dünyagörüşünü toplumsal bir model olarak ortaya koymuştur. Bu, Batı'da da denenmiş ve ancak yeni yeni post modern (postmodernizm değil; bu nedenle de iki sözcüğü özellikle ayrışık yazmıyorum) yaklaşımlarla tartışılan bir olgudur. Bu tartışma modernizmin (modernliğin değil, bir ideoloji, bir doktrin olan modernizmin)baskıcı, tekcil, dışlayıcı yanlarını, bunların bireyde billurlaşan özelliklerin ortaya koymaktadır. Ne var ki, bizde çoğunlukla sanıldığı gibi bu tartışma büyük gövdesi itibariyle modernlik kavramını dışlamamaktadır. Tersine modernliğin içinden bir eleştiri olarak yükselmektedir. Dolayısıyla da 'post' sözcüğü burada nesnel bir tarihsel zamanlamayı imlemektedir.

[20] Hasan Bülent Kahraman, Bu kitapta 'Güneşte Saklı Olanlar.' başlıklı yazı

İlhan Berk Şiiri

Nesne-Peyzaj Karşıtlığı, Doğanın Metinleştirilmesi ve Şiirsel Söylem

İlhan Berk'in Türk şiirinde tuttuğu yer oldukça geniş ve görkemlidir. Şiirin 1940'larda içine girdiği ilk yenilenme atılımında da ikinci kez yeniden kurulmasını öngören geç 1950'ler ve 1960 başlarında da İlhan Berk etkili bir şair olarak yer almıştır. Sonunda Türkçe şiirin yalnızca modernleşmesine değil modernist bir şiirin yazılmasına, modernist bir şiir anlayışının geliştirilmesine de önemli katkılarda bulunan bir şair kimliğiyle tanınmıştır.

İlk kitabının yayınlandığı tarihten sonra ortaya koyduklarının tümüyle, İlhan Berk, şiirini sürekli olarak değiştirdiği, yenilediği söylenen, dokunduğu her şeyi şiire çevirdiği kabul edilen, şiirin "Uç beyi, korkunç çocuğu, Türkçenin en atak, en genç şiirini" yazdığı tekrarlanan bir şair olarak bilinmiştir. İlhan Berk bugün de şiirini sürdürmekte, yanısıra da poetikasını ve ikisinin kesiştiği bir yapıtı geliştirmektedir.

Bu yazıda, İlhan Berk'in şiirini belli bir yanıyla ele almak amacını taşıyorum. O şiiri, özellikle doğayı, nesneleri, coğrafyaları, tarihsel kimlik, kişilik ve olguları söz konusu edinen ürünleri çerçevesinde gözden geçirmek ve bu yönelimlerin arkasında yer alan kaygıları tartışmak niyetindeyim. O kaygıları da hem İlhan Berk, yani şair açısından hem de Türk şiirine getirdiği boyut açısından gözden geçirmeye çalışacağım.

Böyle bir yönelimi uyaran bir kaç noktadan burada söz edebilirim: İlhan Berk'in şiiri, Türk şiirinin en önemli sorunsallarından birisi olan *'bağlam'* sorununu bu yoldan giderek yeni bir aşamaya taşımıştır. Gene bu şiir, özellikle *'peyzaj'* (görünüm) şiirleri olarak nitelendirdiği ve nesneleri, imleri, olguları, hatta coğrafyaları kapsayan ürünlerinde Türkçe şiirin modernist atılımlarını yeni bir bakışla ele almamıza olanak veren boyutlar içermektedir. Nihayet, bu şiirler (peyzajlar) şiirin dil-metin ilişkisine oldukça önemli katkılarda bulunmuştur. Ne var ki, *'ben'* kavramı çerçevesinde ele alacağım bu olgunun dil-şiir ilişkisi ve şiirin *'filozofik'* ve olgusal açıklamaları yönündeki boyutlarının ayrı ayrı yazılarda irdelenmesi gerekir.

Son olarak da, bu çerçeve içinde, peyzaj şiirlerinin modernist-postmodernist bir kesişim noktasında durduğunu, şiirin kendi iç olgularına (şiirsel dil, dil-felsefe ilişkisi, şiirin bilinç, bellek, aşkınlık gibi kavramlarla yaşadığı etkileşim...) getirdiği çözümleri bu çerçeve içinde soyutladığını-somutladığını göstermeye çalışacağım. Bu çözümlemeyi birbirinden kopuk ve bağımsız bölümler olarak değil, öyle görünse de, içiçe geçmiş bir bütün olarak yapmak istiyorum. İlhan Berk ve şiirinin, Türk şiiri içinde tuttuğu yeri *'özel'* olarak vurgulamadan, Türk şiirinin kimi *'temel'* sorunlarına, alışkanlık ve yönelimlerine değinmeden bu *'karışımı'* ortaya getirmenin onu boşlukta bırakmak olacağını düşündüğümden hem oradan başlayacak hem de her tekil olguyu tartışırken gene oraya döneceğim.

I- Yenilikçi Şiir-Lirik-Romantik Gelenek-Modernizm ve İlhan Berk Şiiri

Böylesine karmaşık bir çözümlemeyi hiç değilse akla getiren bir şiirin, tüm yalınlığına, arılığına karşın son derecede çetrefil, kapalı *(hermetic)* bir niteliğe sahip olduğunu söylemek gerekir. Gerçi İlhan Berk'in özellikle bir dönemdeki şiiri bu tanımın dışındadır. Örneğin, *Galile Denizi, Çivi Yazısı* ve *Taşbaskısı, Mısırkalyoniğne* gibi yapıtlarında yer alan bir dizi şiirin algılanması, *'anlaşılması'*, okunabilmesi açısından büyük güçlükler sunduğu söylenebilir. Ama, onlarda dahi, anlamla kurulmuş ilginç ve üretken bir ilişki söz konusudur.

Bu oluşumun ana nedeni, İlhan Berk'in şiirine giden yolu, şiirini değiştirmesini sağlayan olanak ve koşulları, şiir üstüne düşüncelerinden, yani bir poetikadan çıkarmasıdır. Bu açıdan İlhan Berk şiirinin düşünceyle kurduğu ikili bir ilişkiden söz edilebilir: İlhan Berk'in şiir konusundaki düşünceleri yazdığı şiiri belirlemiştir ama bir o kadar da şiirlerin içerdiği belli düşünsel sorunlar vardır.

Öte yandan da Berk, yanılmıyorsam şiirlerinde felsefeci olarak ilk kez Husserl ve Kierkegaard'ın adını geçirir. Oradan başlayarak şiirindeki düşünselliği kimi düşünürlerden ve onların yönelimlerinden yola çıkarak kendi özgün yorum ve bireşimiyle geliştirir. Bu, son dönem şiirlerinde daha çok görülen bir durumdur. Fakat, şiir-düşünce ilişkisi yalnızca bu bağlam içinde değildir. Şiirin, olgulara, nesnelere yönelimi ve onlarla ilişkisi içinde kendini tanımlayışı aynı zamanda bir düşüncenin temelliendirilişine de tekabül

eder. Şiir bir gerçekliği sorgularken, ki bu düşünselliğin özüdür, kendisini de kurmaktadır. Yani, düşünce olgusu İlhan Berk'in şiirinde dışsal olduğu ölçüde içsel bir etkinliğe ve işleve sahiptir.

Belki tüm bir şiir *'gerçeği'* için geçerli olabilecek bir hususun İ. Berk'te tuttuğu özel yerin anlaşılabilmesi için bir noktaya daha değinmek gerekir: Bu şiirde yer alan imge, yapı, biçim özellikleri mi şiiri kurmaktadır? yoksa şiir bu konulardaki sorgulamaların bir uzantısı olarak mı doğmaktadır? sorusunu hemen yanıtlamak olanağımız yok. Çünkü, öncelikle, İlhan Berk'in *'şiir'* diye ortaya koyduğu verimler, yapıtlar doğrudan bir düzyazı ya da düşünce metni, hiç değilse düşünsel yazın metni olarak okunabilir. Ömeğin *Dün Dağlarda Dolaştım Evde Yoktum* yapıtıyla *Logos* arasında bu açıdan bakınca ciddi bir *'sorun'* olduğu bellidir. Gerçi, İlhan Berk, tercihini yapmış, bu yapıdarın birisini *'şiir'*, ötekini *'deneme'* olarak tanımlamıştır. Ama, farklı bir okumanın bu nitelendirmelerle yapıtlar arasında tersine bir eşleştirme yapması da en az Berk'in kişisel tercihi karar geçerlidir. Kendi bireşimlerinin özgüllüğünü koruma çaba ve kaygısının dışında Berk'in de böylesi bir yaklaşıma karşı çıkmayacağı varsayılabilir.

Bu tavır, bu şiirin ana kaynaklarından birisini oluşturmaktadır ki, o da, İlhan Berk şiirinin bir özgürleşim alanı olarak karşımıza çıkmasına olanak veren temel hususlur. Bu şiir, onu kuşatan her olgu ve edimle (okuma, yazma, metin, harf...)yüzleşmeye de, şiiri o yoldan giderek varsıllaştırmaya da açık ve yatkındır. Hatta, varoluşunu biraz da bu olgularla hesaplaşmaya borçludur. Nitekim, yalnız son dönem şiirini değil ilk dönem yapıtlarını ve onlarla getirilen şiirin özelliklerini algılamak da gene ancak şiirin niteliğini, koşullarını, olgularını soyut bir düzeyde sorgulayan bir yaklaşımla mümkündür. Şiirin varsıllaştığı nokta da budur· anlam kavramıyla girdiği hesaplaşmadır.

Bu 'varsıllaşma' diye nitelendirdiğim olgu İlhan Berk şiirinin modern Türk şiirine dönük katkısının da kendisini gösterdiği yerdir.

'Yeni' ya da *'yenilikçi'* Türk şiiri 1940'larda kurulmuştur. 1. Yeni diye bilinen bu hareket aslında modern bir çıkıştır. *Garip,* arkasına belli bir poetikayı ve belli bir manifestoyu almıştır. Bu manifestoda söz konusu edilen, şiirin *'anlam ötesi'* boyutudur. Şiirin gitgide kendisinde sonlanan bir şey olması gerektiğine karar verilmiştir. Şiir, bir bağlam ve dolayım gerçekliği olmaktan çıkarılmalıdır. Bu amaçla da, şiirin, üstgerçekçi ve kısmi, uzak ve mahcup

Dadacı yönelimleri meşrulaştırılmaktadır. Ne var ki, şiirin *'anlamsızlığı'*, bu çerçeve içindeyken bile bir 'anlam'la örtüşmektedir. Şiirin yaşadığı anlam kayması ancak şiirden beklenenin dışına çıkmakla sağlanmaktadır. Bu ise, çok tehlikeli bir açılımdır. Çünkü, şiiri yeniden bir bağlam sorunu haline getirmektedir.[1] O yeni bağlamın temel olgusu da *'rastlantı'*dır. Nitekim, gerek üstgerçekçilikte gerekse Dadacılıkta bu olgunun sahip olduğu önemli işlev bilinmektedir. Her şeye karşın 1. Yeni, şiirin içsel yapısal özelliklerine dokunmamıştır. Şiiri yalın bir dil gerçekliği olarak görmek istememiştir. Anlam şaşırtmacılığı şaire yetmiştir.

Bu *'mahcup'* tutumun şiiri yeniden geriye çekmek gibi çok önemli ve biraz da olumsuz bir etkisi olmuştur. Orhan Veli'nin daha *Destan Gibi*'de içine girdiği bu tutum *Yenisi*'nde güçlenir, *Karşı*'ya vardığında ise yerini bambaşka bir anlayışa bırakır. Bir kez daha yazılan, *'duyarlı'*, lirik, duygusal ve en önemlisi de anlam çevresinde gelişen bir şiirdir. Anlam, kendisini bağlamla ortaya koymaktadır. Bağlam ise şiirin kuşattığı öyküleme ve dramatizasyondur.

Hele o sıralarda, hatta 1950'lere kadar Tarancı-Dıranas çizgisinin tümüyle Baudelaireyen bir şiiri dikkatle sürdürdüğü, bunu geliştirdiği düşünülürse kırılmak istenen kalıbın gücü daha iyi anlaşılabilir.

Bu kalıbın dışına bir kez daha 2. Yeni'yle çıkılmak istenmiştir. İkinci Yeni, 1940 şiirine göre çok daha bilinçli ve çok daha kapsamlı bir girişimde bulunur. Şiirin anlam, bağlam gibi sorunları değil daha çok yapısal özellikleri söz konusu edilir. Anlam bu tartışmadan dolaylı olarak türeyen ikincil bir gerçekliktir. Şiiri oluşturan olgular tek teker ele alınarak çözümlenir. Şiir, daha çok Mallarméyen bir tavırla *'kendinde sonlu'*, *'idea'*lara oturan bir niteliğe ulaştırılmak istenir. Burada yapılan ise, dizenin şiirden, şiirin bağlamdan koparılıp bağımsızlaştırılmasıdır. Tekil sözcüğün kendi anlam ya da anlamsızlığından doğan varlığı öne itilmektedir ve şiirin herhangi bir öykülemeye, daha çok da *dramatizasyona* dayanmasından özenle kaçınılmaktadır.

Aslında 2. Yeni'nin temel çıkışı şiirin kısmen geç kalmış bir biçimde, kısmen de eşzamanlı olarak modernist şiire eklemlenme çabasıdır. Amaç, onu yakalama, onun sorunları ve olgularıyla yüzleşmedir. İmgenin ve eğretilemenin bağlamından soyutlanması, öylelikle de üstgerçekçi zorlamaların bağlam boşluğundan yararlanarak doğması bu şiirin asıl kaygısıdır. Daha doğrusu kendiliğinden ortaya çıkan bir üstgerçekçilik söz konusudur.

Bu tutum tüm şairler için geçerli olmadığı gibi tüm bir dönemin ortak tutumu da değildir. Belki, bu dönemle ilgili en önemli sorun girişimin çok kısa süreli olmasıdır. Alttan alta kimde nasıl sürdüğü ayrı bir tartışmadır ama bütününe bakıldığı zaman, 2. Yeni'nin Edip Cansever ve Turgut Uyar için tam da bu altı çizilen anlayış içinde en çok bir kitaplık bir süre yaşadığı, Cemal Süreya'nın başından sonuna dek *'anlamlılıkla'* kurduğu bağ nedeniyle hemen hiç bu tanım kapsamına girmediği söylenebilir. Ece Ayhan ise sözdizimini bozan, kendine özgü bir sözlük geliştiren, imgeyi tümüyle çözen tavrını sonuna kadar sürdürmüş tek şairdir ama, onun da anlamla kurduğu çok keskin bir ilişkinin varlığına mutlaka değinmek gerekir.

1950'lerden itibaren şiirin en önemli isimlerinden birisi olan Attila İlhan ise gelenekle yenilikçiliğin arasında bir yerde durmaktadır. İlhan, imgenin ve eğretilemenin şiirde yeni bir işlev üstlenmesini ne kadar savunuyorsa ve bu alanda yaptıklarıyla gerek 2. Yeni'yi gerekse onun ardından gelenleri ne derecede etkiliyorsa da şiirin bir anlatıyla, dolayısıyla da bağlamla bütünleşmesine o derecede özen göstermektedir. *'Öykü'* anlatan bir şiirin yenilenmesi onunla mümkün olmuştur fakat bu tutum ve savunuluşundaki enerji 2. Yeni'nin başlatmaya çalıştığı modernist hareketi de kırmıştır.

Bu *'tarih'* içinde şiirin Mallermé'yle başlayan modernist bileşenlerini tartışmak ve o tavrı öne çıkarmak İlhan Berk'in üstlendiği 'işlev'dir. Bu eğilim, tüm değişimlerine karşın bugüne dek gelmiştir. Burada ilginç olan şudur: İlhan Berk de şiirin modernist kurgusunu ve niteliğini öne iterken anlamla olan ilişkisini tümden koparmamıştır. Hatta, onun şiirinde asıl sorunsal da özellikle anlamla kurduğu *'bu'* ilişkidir denebilir. Çünkü, İlhan Berk'in şiirinde anlam bir öykünün dile getirilmesinde, bir kurgunun *(dramatizasyon),* bir kurmacanın *(fiction)* öne alınmasında değildir. İlhan Berk, bu konuda ikili bir ilişkinin içindedir. Bir yandan şiiri özellikle dilin bileşenleri çevresinde kurar, dolayısıyla imgeyi, sözcüğü, dizeyi çevrelerinden koparark onların yaşadığı tekilliğin şiiri örmesini, oluşturmasını isterken, anlamın, ömeğin tekil bir harfin kendisinde başlayıp biten *'şey'* olmasına özen gösterirken, aynı yöntemi doğayla olan ilişkisinde de kullanır.

Berk, Doğada yer alan nesneleri, olguları, coğrafyaları, hatta tarihi, çevrelerinden koparmakta, tekilleştirmekte, *'öyküyü'* o yalınlıklarının ve soyutlanmışlıklarının anlatmasını sağlamaktadır.

Bu şiirin *'metinde'* görselleştirilmesiyle de elde edilen bir hususstur. Üstelik, daha *Taşbaskısı*'nda bile bu durum tüm çıplaklığıyla göz önüne serilir. Bütün bir kitap, doğadan kaldırılmış, ama doğaya *'iade edilmiş'* bir dizi nesnel-öznel imle oluşturulmuştur.[2] Bu yaklaşım, *'peyzaj'* diye nitelendirdiğim şiir kavramının içleminde doğallıkla yer alan nesnel-öznel tartışmasının kimi olgularına doğrudan bir yanıt niteliğindedir.[3] Kaligrafinin ortaya çıkması, sayfanın kendisinin, boşluğunun, herhangi bir yazısal imin (bir harfin, bir noktalama iminin...) tek başına kullanılması da bu doğrultudaki çabalardır ve tüm bunlarla Berk, bilinen, ırasal ve ulamsal anlamın ötesinde bir anlam yaratmaya çalışmakta, anlamı ötelemekte ve fakat hiç bir şeyin anlamın dışında olamayacağını vurgulamaktadır. Şiir de o *'yeni'*lenmiş, *'anlamsız olan'*dan değil, henüz tanımlanmamış, tanımsız anlamdan doğmalıdır: Şiir, özgül, yalnızca kendisinde saklı olan bir anlamın üretilmesinden başka bir şey değildir.

Fakat, çok ilginçtir, *"anlamdan hep kuşku duydum"*[4] deyişi, *'anlam'*ın anlamsızlığa karşın aşılamayan bir çevren olduğu düşüncesi ve bunu temellendiren edim, İlhan Berk'in yazdığı-yaptığı şiirin de lirik-romantik-dramatik bir şiirle ilişki kurmasını getirmiştir. Ne var ki, bu olguların hiç birisinin bir önceden belirlenmişlik içinde ortaya koyulmaması, doğrudan bir öyküye bağlı kalınarak şiirin o dolayıma yedirilmemesi, ötekilerle belli benzerliklerine karşın, İlhan Berk'in sonuna kadar modernist bir anlayışta direndiğini göstermektedir.

Burada şu da söylenebilir: İlhan Berk'in şiirinde görülen lirik-romantik dediğim olgu aslıda iki 'arılıktan' ve şiirin onları kuşatmasından kaynaklanmaktadır. Bunların ilki, Berk'in şiiri edimler, eylemler içinden değil olgular, nesneler içinden, dolayısıyla soyutlanmış bir doğa/llık içinden kurmasıdır. Doğa erdendir ve o yanıyla da etik bir gerçeklik içerir. Bu arınmışlık ister istemez bir lirizmle örtüşür. Aynı şey dil için de geçirlidir. Berk'in şiirinde görülen gitgide inceltilmiş dil ve dilin yalnızca sözcüğe dayandırılması, çevresinden ve *'kalabalığından'* ayıklanması, tıpkı doğada görülen bir duruluğa ve erdenliğe onu itmektedir. Gene de bu arınmışlık *(purification)* ve saflık *(purity)* ister istemez ahlaki bir tavır ortaya çıkarırken onun lirizmini ve romantizmini de beraberinde getirmektedir.[5] Dolayısıyla ilişkilerden ve eylemden türemeyen, önbelirlenmemiş *(predetermined)* bir lirik-romantik çizgidir Berk'in çektiği çizgi. Bu da onu Türk şiir geleneğinin tam ter-

si bir noktada tutmuştur. Türk şiiri lirik-romantik söylemi modernizmden uzaklaşmak için kullanırken Berk, onu, modernizme varmak için ya da modernizmden türeyen bir olgu şeklinde ele almaktadır. Onun modernizmle kurduğu ilişkinin başlangıç noktası budur. İlhan Berk, bu gelişmeyi peyzajlarıyla ve nesnelere yönelmesiyle sağlamıştır.

II. Doğa Şiirleri ve İlhan Berk'te Dil-Şiir Sorunsalı

İlhan Berk'in şiirinde yer alan peyzajlar, doğa görünümleri, doğa(l) nesneler, olgular... onun şiirsel gerçekliği tartışmasına, irdelemesine ve yeniden kurmasına olanak veren ana zemindir. Böylesi bir şiiri örneklemek için *Delta ve Çocuk* isimli kitabın *'Ses'* başlıklı bölümünü ve *Avluya Düşen Gölge*'nin yaklaşık tümü anımsanabilir.[6]

Bu gelişmenin bazı özelliklerine noktasal da olsa yukarda değindim. İşin en önemli yanını bu şiirin *'insansızlığı'* oluşturuyormuş gibi durur. Fakat, aslında öyle değildir. İlhan Berk neyi anlatırsa anlatsın insanı anlatmaktadır. İnsan çoğu şiirde ne bir im, ne bir gerçeklik ne de bir isim olarak geçer. Gene de oradadır ve kendisini duyumsatır. Bu durumun ikili bir açılımından söz edilebilir. İlkin, Berk, şiirinde nesneyi, doğayı *'müşahhas'* hale getirmekte, sözcüğün sözlük anlamıyla, somutlaştırmakta fakat kök anlamıyla *'şahıslaştırmaktadır.'* Çünkü, bir şeyin tanımlanması aslında insanlaştırılmasıdır. Çünkü, tanımlama anlamayı, anlamak ise nesnenin anlakla-insanla ilişki kurmasını getirmektedir. Her anlam insanla ilişkilidir. Açık ya da kapalı, insana göndermede bulunmayan ve insanla kurduğu bağ içinde tanımlanmamış anlam yoktur. İkincisi, doğa, o şiirlerde kendi şahsiyetiyle olduğu kadar insanla kurduğu ilişki içinde de ortaya çıkmaktadır. İnsan ise şairin kendisidir.

Her iki noktanın da bir tür kaçınılmazlığı vardır. Çünkü, bilinci aşıp ötesine geçen herhangi bir soyutlama söz konusu değildir. Dünya kendi gerçekliği içinde ne anlam katmanlan saklarsa saklasın ancak anlağımızın sınırları ölçüsünde anlamlıdır. Salt kendi gerçekliğiyle varolan, anlağa kapalı bir dünyanın gerçekliği söz konusu değildir. Nitekim, yukarıda başka bir dize-tümcesiyle değinilen şiirin daha girişinde *"düşünürken buldum kayayı"* demektedir.[7] Anlakla kurduğu ilişki içindeki gerçekliğinden söz edilemeyen dünya ancak metafiziktir. Bu nedenle fizik ya da *'fizik bir metafizik'* dünya insan(sal)laştırılmış dünyadır.

Bu ana gerçek, İlhan Berk'in şiirinde başka bir tartışmaya yol açmaktadır. İlhan Berk, neden böyle bir kaygıyı şiire taşımış, hatta şiiri onun içinden kurmuştur; kurmaktadır?

Aslında çok farklı düzeylerde yanıtlanabilecek bir sorunun yukarıda kurduğum çerçeve içinde (modernist şiir) beni ilgilendiren yanı bir başka soruyla ortaya çıkarılabilir: Acaba şiirde görülen, görünen doğa kendi gerçekliğiyle varolan doğa mıdır yoksa Berk'in kurguladığı doğa mı? İşte, sanıyorum bu sorunun yanıtı İ. Berk'in şiiri konusunda, şiirin dille ve kendi iç olgularıyla kurduğu ilişki konusunda bir çok ipucu saklamaktadır.

Daha öteye gitmeden şu kadarını söylemek gerekirse, Berk'in şiirindeki doğanın dış dünyanın tümelliği demek olan doğayla ancak dolaylı bir ilişkisi vardır. Şundan ötürü dolaylı: İ. Berk, herhangi bir nesneyi ya da durumu, kuşkusuz o olgudan, nesneden, yola çıkarak şiirine taşımaktadır. Fakat şiirde anlatılan nesneyle doğallık arasındaki ilişki bundan daha ötede değildir. Çünkü, İ. Berk, *şiirdeki nesnenin* değil, *nesnedeki şiirin* peşindedir. Öylelikle de *doğayı* değil, *doğayı nesneleştiren* şiiri yazmaktadır.[8]

Şiirin bir bilinç edimi olarak örülmesi ve yapılması, ister istemez, o şiirin çevrelediği anlağın ve onu içeren 'insanın' gerçekliğidir. Buradan bakılırsa şiirdeki doğa da önce başka bir şeyin değil, onu üreten bilincin doğası, bilincin kurduğu, kurguladığı doğa olarak çıkar ortaya. Dolayısıyla daha başlangıçta insanaldır. Kendi gerçekliğinden çok bu öznelliğin gerçekliğini ortaya koyar. Bu da Berk'in şiirde insan-bilinç-şiir-doğa güzergahını izlediğini saptamaktadır. Bir başka değişle, nesne ve onun gerçekliği değil, şiirin gerçekliğidir öne çıkan. Doğa, bir dolayım sonudur ve şöyle de söylenebilir:

İlhan Berk'te, şiir, nesneyle, kendi dışındaki bir varlıkla, hatta bir poetikayla tümleşik olarak belirdiği oranda ağırlık kazanmaktadır. Nesneyi ya da bir başka şeyi tanımlamayı öngören şiir her defasında biraz daha ve bir kez daha kendisini tanımlamaktadır. Her tanımlama da bir soyutlama ve şiirin biraz daha bağımsızlaşmasıdır. Çünkü, böylelikle şiir giderek dilin içine yerleşmekte hatta daha da önemlisi dili belirlemektedir. Nedeni de tanımlamanın, yani doğanın *'şahıslaştırılmasının'*, belirlenmesinin (o arada elbette belirsizleştirilmesinin), anlağın sınırları içine çekilmesinin tümüyle bir dil değişkeni ve sorunu olmasıdır.

İlhan Berk'in şiirde tutuğu yerin özgünlüğünü sağladığını söylediğim ve yukarda açtığım husus tam da bu noktada gizlidir:

Şiirin bir dil olarak gelişmesi ve dili kendinden (dilden) koparması. İlhan Berk'in tüm tanıdık gelen özelliklerine karşın ayrıksı bir yerde durması ve gene her şeye karşın Mallarméyen bir şiiri sürdürmesine yol açan bu özelliğini şöyle bir saptamayla başlayarak tartışmak mümkündür.

Kuşku yok ki, doğayı belirleyen, hatta ona içkin insan trajiğini ortaya koyan asıl olgu dildir. Bununla birlikte, bilinçle arasındaki ilişki ne olursa olsun, şiirin başladığı yerde dil ikincilleşir. Çünkü, sanıldığının tersine dil şiiri belirlemez. Bu anlamda dili beliryen şiirdir. Kendi halleriyle dil bir gerçeklik olarak ortadadır. Şiire girmesi, taşınması ise onun özgülleştirilmesidir. Şiirin kullandığı dilin *'bilinen'* dil olduğu söylenemez. O şiirin dilidir ve özel bir durumdur. Gadamer'in bu bağlamdaki saptamalan da çözümlemenin biraz daha geliştirilmesine olanak verecek bir niteliktedir.

Gadamer, şiirle ilgili görüş;lerini ortaya koyarken iki noktanın üstünde durmaktadır. O'na göre şiir yanıt aramaz ya da yanıt oluşturacak bir şeyden kalkmaz. Çünkü şiirin kendisi yanıttır. Bu yanıt insan yaşamının en üst düzeydeki sorularına verilmiştir.[9] Şiirin böylesine her şeyden 'arı'nmış ve kendisinde sonlu olmasını da Gadamer gene dille açıklar.

Şiir, ancak bir *'şiirsel söyleyişle' (poetic saying)* oluşabilir. Bu öyle bir söyleyiştir ki, söylenene bir tek sözcük dahi ekleyemeyiz. Kendi kendisini gerçeklediği için de şairin sözü tümüyle özerktir *(autonomous)*. Şiirsel sözcük *(poetic word)* yalnızca kendisine tanıklık eden ve kendisini doğrulayacak başka hiç bir şeyi kabul etmeyen bir yargıdır *(statement)*.[10]

Bu tanım, aslıda Mallermé ile başlayan *'kendinde sonlu'* şiir anlayışının doruk noktasıdır. Şiire sonsuz bir bağımsızlık kazandırmasının yanısıra onu özgürleştirmek, aynı zamanda dünyanın dilin içinden bile değil, şiirin içinden kurulduğunu ve şiirin, doğadan şiire akan bir gösterilen-gösteren ilişkisine değil, şiirden doğaya ve dile akan bir gösteren-gösterilen ilişkisine dayandığını somutlaştırmaktadır. Jakobson'un *'şiirsellik' (poeticity)* kavramı da kendisini bu noktada göstermektedir.[11]

Jakobson'a göre şiirsellik şiirsel işlevdir ve bu tümüyle *'nevi şahsına mühhasır'* bir olgudur. En önemli özelliği de mekanik bir biçimde öteki ögelere indirgenememesidir. Hatta bu, bütünün içinde yer alan bir *'parça'* olmasına karşın öyle bir parçadır ki, öteki ögeleri (zorunlu olarak) dönüştürür ve ötekilerle birlikte bütünün doğasını belirler.

Yapıyla ilgili bu oluşumun, Jakobson'a göre, dile dönük bir yanı da vardır ve asıl önemlisi de, bana göre, odur. Jakobson, çok ilginç bir yaklaşımla ancak sözel bir yapının şiirselliği yakaladığında şiirden söz edebileceğimizi vurgulamaktadır. Bu şiirsel işle, şiirsellik, belirleyici önemdedir. Bununla birlikte, Jakobson devam eder ve şiirselliğin kendisini nasıl dışa vurduğunu *(to manifest)* sorar. Yukarıdan bu yana yaptığımız tüm çözümlemeleri somutlaştıran yanıtında da, Jakobson, bir sözcüğün yalnızca sözcük olarak duyumsandığında şiirselin oluştuğunu söylemektedir. Bu, az sonra tartışacağımız 'temsilin yitimi' ilkesinin bir başka açıklamasıdır:

> Sözcük ,adlandırılan şeyin temsili ya da bir duygunun boşalım aracı olarak değil yalnızca sözcük olarak algılandığında, sözcükler ve kurguları (compositions), anlamları, dışsal ve içsel yapıları bir ağırlık kazandığında ve bu gerçeğe dönük kayıtsız bir göndergenin yerine geçtiğinde şiirsellik ortaya çıkmaktadır.

İlhan Berk'in şiirinde nesneye yönelmesinin temel nedeni de budur: Şiiri, *dile* bile değil yalnızca *şiirsel dile* yaslamak, şiirin bu olguyu yerli yerine oturtabilmesine, yeniden kuracağı bir gerçeklik düzlemini özne seçerek, olanak tanımak. İlhan Berk'in yaklaşık elli yıldır sürdürdüğü ve son yıllardaki verimiyle doruğa taşıdığı bu olgudur. Kısacası, İlhan Berk, şiirinde, *'şiir dışı'*na ve o *'dışarlıklı öge'*nin salt kendisi olarak, kendi gerçekliği ve nesnelliğiyle şiiri belirlemesine asla izin vermemiştir. Şiirin kendi sınırlarını sonsuzca zorlamasına çalışmış, bunu dili de, şiirseli de yeniden tanımlayarak yapmıştır.Türk şiirine Berk'in taşıdığı modernist çizgi de budur. Ama her şey bununla sınırlı değildir. Şimdi, buradan kalkarak bu şiirdeki dil gerçeğinin çevrelediği öteki sorunsallara değinilebilir.

III. Dil,Metin, Özne ve İlhan Berk Şiiri

Şiirin kendi dışındaki olguları içermeye başladıktan sonra onları şiirleştirmesi, açıklamasını gene Gadamer'in bir yargısında bulmaktadır. Gademer, *"şiirin dünyasını (world of poem) şiirin kendi içinden kuranz"*[12] demektedir. Şiirin hem dil olarak hem şiir olarak kendi dışına kapalılığı, ister istemez onun dünya-metin ilişkisini öncelikle akla getirmektedir. Bir başka değişle, İlhan Berk'in yaz-

dığı türden bir şiir dünyanın metinselleştirilmesi ve o arada da metnin dünyasallaştırılmasıdır.

Aslında Derrida'nın kurduğu bir kavram olan metinselliği ben burada biraz daha farklı bir yönelimle ele almak istiyorum.

İlhan Berk'in dünyayla kurduğu ilişkinin kökenlerini sorgulamak, bu yapıtın bütününe bakınca anlamsız bir şey gibi geliyor insana. Öylesine yoğun ve hiç vazgeçilmemiş bir ilişkidir söz konusu olan. Kendisini sürekli olarak ve kendisi olarak dünyanın içinde tutmuş bir şairdir O. Daha *Taşbaskısı*'nda bugünkü İlhan Berk olarak görünür. İleride bir kitabının adı olabilecek *(Dün Dağlarda Dolaştım Evde Yoktum)* bir dizeyi bu kitapta geçirir: *"Bütün gün kırlarda dolaştım durdum..."*[13] Sürekli olarak dünyayı soğuran birisidir ve oradan kalkarak imlere, nesnelere, nenlere gider: *"Okurken bir sözcük, bir tümce beni altüst etmeye yetmiştir. Kimi zaman okurken böyle bir sözcükten, bir tümceden (o tümceyi pek az değiştirerek) girdiğim olmuştur şiire..."*[14]

Daha fazlasını söylemeye bile gerek yok, eğer bir tümce hemen hiç değiştirilmeden şiire giriyorsa bu dünyanın metinleştirilmesidir, yukarıda değinilen sözcük-nesne ilişkisinin somutlaştırılmasıdır ama, metne giren gerçekliğin şiirin özgüllüğünü de kabul etmesidir. Bu, varoluşla/varlıkla-yokluk arasında bir yerde konaklamasıdır dışsal gerçekliğin. Nitekim, Berk'in bu bağlamdaki şiirlerini hemen ve bu düzeyde öne çıkardığı yapıtı *Delta ve Çocuk*'ta her şeyi yerli yerine oturttuğu şiiri *'Dünya Bir Yansımadır'*[15] adını taşır. Daha da ilginci bu bölümün başlığının *'Ses'* olmasıdır. İçinde aynı adlı bir şiirin de bulunduğu bu bölümün böyle bir isme sahip olması rastlantı değildir. Bir yandan dünyanın bir yansıması olduğu vurgulanmakta öte yandan ses gibi *'olan bir olmayan'* bir çok şeyi imlemektedir.*

Dünyanın metinleşmesi, İlhan Berk'te, daha ilk dönem şiirlerinde bile görülen bir özellikle içiçe geçer. 2. Yeni dönemi denebilecek şiirlerde, örneğin çok tanınmış *'Saint Antoine'ın Güvencinleri'*nde[16] bile ilginç bir yapısal özellik ortaya koyulur ve şiir birisine *'ses'*lenir. Bunun kim olduğu bilinmez. Şair bazen kendisine konuşmaktadır bazen de kimliksiz bir üçüncü şahsa. Bu *'ses'*lenilen, şiirin okunduğu ya da anlatıldığı kişi besbelli okur değildir. Aslında o dönemde aynı *'akım'*a bağlı sayılan öteki şairlerin ça-

* Yahya Kemal'in de, erken modern şiiri oluştururken ve ona gömülü öteki olguları saptarken, en çok tartışılan şiirlerinden birisinin hatta başlıcasının 'Ses' adını alması düşündürücüdür.

lışmalarında da görülen bu durum dışsal dünyanın yabancılaştırılmasını sağlayan bir yöntem olarak algılanmalıdır. Şair, bir özneye seslenerek dünyayı kendi dışına çıkardığı gibi, o seslenilen kişinin de dünyayı bir *'ses'*ten, dolayısıyla bir başka bilinçten (şairin sesi ve bilinci) duymasını sağlayarak onun da bu nesneyi (dünyayı) bir yansıma olarak görmesini mümkün hale getirmektedir. Seslenilen özne artık dünyayı içselleştiremez; *'temellük'* edemez. Dışardan bakılan, birisinin gözünden görülen, *'anlatılan', 'yansımış'* bir gerçekliktir o. Bir başka değişle, dünya artık 'okunan' ya da, eğer öyle söylemek gerekirse, *'duyulan'* bir şeydir; bir *'ses'*tir, en somutundan. Her sese ekli olan görüntü bile ikincildir bu düzeyde. Adeta metnin buyurgan (imperative) tavrıdır öne çıkan; metnin mutlaklaşmasıdır. Metnin *'şiir'* olduğu düşünülürse öncelleştirilenin şiir olduğu da anlaşılır.

Tabii, bunun tersi de bir anlamda söz konusu edilebilir. Duyulan ve öylelikle de *'tanınan'* bir *'metin olarak dünya'* üçüncü özneyi içine çekmekte, onun dünyayla, ama *'bu'* dünyayla bir iletişim kurmasına, bir etkileşim geliştirmesine ön ayak olmaktadır. Dolayısıyla içinde-dışında ve dışında-içinde olmak bu şiirsel anlayışın, dünyayı metinleştiren ve metni dünyalaştıran bu yaklaşımın, belki *'yazı'* bağlamında gelişmiş çok önemli bir dönemecidir.

IV Temsilin Yitimi, Sözcük-Nesne İlişkisi, Romantizm Boyutu

Burada, İ. Berk'in şiirinin içerdiği yansıma-gerçeklik olgusunu biraz daha derinlemesine çözümleyerek dil/sözcük-nesne ilişkisi üstünde durulabilir. Oradan hareketle de bu şiirin romantizm boyutu tartışılabilir.

Yansıma olgusunun sanatsal düzlem ve bağlamda anımsattığı ilk kavram *'mimesis'*dir (taklit). Bu kavramın bütün bir estetik tarihinin en temel ve belirleyici kavramı olduğunu öncelikle vurgulamak gerekir. Taklidin geçerli olduğu her aşamada da doğa ve dışsal gerçeklik söz konusudur. Sanatın modernist çabası ise bu ilişkinin koparılması, yapıtın dışsal gerçeklikten bağımsızlaştırılması, kendisinde sonlu bir olguya dönüştürülmesidir. Bu yaklaşım aynı zamanda sanatsal gerçekliğin tekilliğini, bağlamdan bağımsızlığını da beraberinde getirmektedir.

Taklitle neredeyse eşlenik sayılabilecek bir diğer kavram-olgu temsildir *(representation)*. Aralarında hiç kuşkusuz bir karşılıklılık

kadar bir uzaklık ilişkisinden de söz açılabilir. Taklit belki temsili içerebilir ama, bu, her temsilin taklidi içereceği anlamına gelmez. Bununla birlikte ikisinin de ortak paydası yapıtın doğal göndergeleridir. Bu başka değişle, ister temsil isterse taklit düzeyinde olsun, sanat yapıtı bir dışsal gerçeklikle bağlıdır. İmge ve eğretileme bu bağımlılığın saklandığı ve dönüştürüldüğü aşamalardır. Çünkü, her ikisinde de öne çıkan yapıtın kurmacasal boyutudur.

Bu tanım ve kabulle bakıldığında Berk'in şiirini, içerdiği nesne-dil ilişkisi açısından çözümleme sürecinde oldukça güç/lü bir noktaya gelinmektedir.

Yukarıda bu şiirin doğayı içerdiğini fakat onu anlakta temellendirdiğini söylemiştim. İlhan Berk'in şiirindeki doğanın *'doğal'* olmadığını, bunun, dile, ondan da önce şiire, yani metne verilen ayrıcalıkla kurulan bir doğa olduğunu saptamıştım. Dolayısıyla bu şiirdeki doğa, yani nesneler, imler, coğrafyalar ve benzeri gerçeklikler bir tekabüliyetten mi yoksa bir kopuşmadan mı kaynaklanmaktadır? sorusu yeniden ele alınmalıdır. Çünkü, bu soru aslında iki boyutludur.

Sorunun ilk aşamasında dil/sözcük-nesne ilişkisi bulunur. Keach'in yaptığı araştırmalar 'nesneler sözcüklerdir' şeklindeki yargının romantizmin öne çıkardığı bir yaklaşım olduğunu ortaya koymuştur.[17] Keach, Coleridge'ten başlayarak, Byron'da olsun, Wordsworth'te olsun aynı anlayışın egemen ve geçerli olduğunu göstermiştir. Foucault'nun değerlendirmelerinde romantizm-aydınlanma dönemi arasındaki temel farklılıklardan birisini oluşturan olgudur diye sunulan bu husus[18] daha sonra Marxist ve yapısökümcü eleştirinin de odak noktalarından birisidir.

Buna göre, Romantisizm nesnelerin yalnızca sözcükler olduğunu her defasında vurgulamaya özen göstermiştir. Bu özdeşliğin altında Lokecu bir dünyagörüşü, madde-edim anlayışı ve sözcük-dil tanımı yatmaktadır.[19] Kuşkusuz, nesne-sözcük özdeşliğini kuran koşullar ve belirleyiciler ozandan ozana değişmektedir. Değişmeyen şey, anlakla nesne arasındaki ilişkidir.

Buna göre, sözcük-nesneler doğrudan dile dönük bir gelişme değildir. Bu ilişki, bir maddesel süreci ya da sonucu imlemez. Vurguladığı şey zihnin egemenliğidir. Bir başka değişle, zihnin her şeyin üstünde yer alan ayrıcalıklı konumu her şeye, her türden nesneye, o arada da sözcüklere can verir.

Coleridge, McKurisck'in de belirttiği gibi,[20] Horne Tooke'nin tartışmalı etomolojik çözümlemelerinden kalkarak (Tooke, sözcük dönüşümlerinin zihinsel bir yol izlediğini, her sözcüğün alt-

tan alta bir başka sözcüğe dayanmaktan çok bir tür duyuma ve onun dönüştürülmesine yaslandığını vurguluyordu) idealist bir konuma ulaşır ve nesnelerin doğrudan düşünceyle üretildiğini savunur. Bu bağlamda nesnelerin bilincin önüne geçmelerini sağlayacak herhangi bir mantıksal öncelikleri yoktur. Oysa Aydınlanma düşüncesinin gerçekleştirmeye, geliştirmeye çalıştığı tam da budur: Dille nesneyi birbirinden koparmak ve ayırmak. Doğal olarak da bu yaklaşımı modernist edimin ve gelişimin bir aşaması olarak saptamak gerekir.

Bu açılardan bakınca İlhan Berk'in romantisizmle hemen hiç bir çelişkisinin bulunmadığı, tersine o anlayışla tam bir özdeşlik içinde olduğu rahatlıkla ileri sürülebilir. O da dünyanın metinleştirilmesi sürecinde nesnelerin ilkin anlakta oluştuğunu kabul etmekte (*"düşünürken buldum kayayı"*) ardından sözcük-nesne özdeşliğini kurmaktadır. Üstelik bu özdeşlik dile, sözcüğe aşkınsal anlam yükleyen bir kabulü içermektedir.

Eğer yalnızca bu kadarıyla bakılacak olursa Berk'in romantik bir kabul içinde bulunduğunu söylemekten daha ileriye gidilemez. Oysa, sürülecek daha bir çok iz söz konusudur. Onlardan birisi olarak dil-nesne ilişkisinin *'temsil-taklit'* kavramına getirdiği açılıma değinmek istiyorum.

Onları imlemekte kullanılan şeyler olmasının ötesinde eğer sözcüklerle nesneler arasında böylesine bir tekabüliyet kuruluyorsa, bu, *'temsil'* tavramını tartışmalı bir hale getirecektir. Çünkü, *'temsil'* olgusu geçerlidir. Eğer onu aşan bir özdeşlik söz konusuysa tabii ki, sorun temsilden öte bir noktada somutlaşacaktır. Bir başka değişle, temsil oluşumunda temsil edenle edilen arasında bir boşluktan, bir *'eksiklik'*ten söz açılabilir. Özdeşlik ise, tanımı gereği, buna izin vermez. Böyle bir oluşumun galiba ilk önemli sonucu *'doğallık'* göndergesinin ortadan kalkmasıdır. Mimesiste olsun temsilde olsun doğal gerçekliğe dönük, hatta onu içeren bir boyut kavramın içinde saklıdır. Doğa, bir kaynak olarak daima temsile içkindir. Bu yanıyla mimesisin ve temsilin yaratım aşamasında daha *'gerçekçi'* bir düzlem oluşturduğu rahatlıkla öne sürülebilir.

İkinci sonuç, sözcük-nesne ilişkisinin ortaya çıkmasıyla birlikte doğallığın olduğu kadar temsilin yitimine ulaşılmasıdır. Gerçekten de, doğalın yerine kaim olan bir nesne-sözcük bilincinin ve yaklaşımının egemenliği söz konusu ve geçerli ise, temsilin yerini tutan bir başka oluşumdan söz açmak gerekir. O da sunumdur *(presentation)*.

V. Temsili Şiirden Sunumsal Şiire

Todorov, Rimebaud'nun ve Baudelaire'in şiirlerini incelediği çalışmasında bu konuya ilginç bir noktadan girer.[21] Temel soru, *'düzyazı'* olmalarına karşın bu *'metin'*leri *'şiir'* yapanın ne olduğudur. Yaptığı çözümleme soncunda Todorov, *'temsil sanatları'*yla *'sunum sanatı'*ları arasındaki bir ayrıma gelir. Temsilde yapıtla nesnenin birbirine yaklaştığını vurgular. Temsile dayanan yapıt, kendisinin yanı ve içisıra bir varlıklar ve nesneler dünyasını da ortaya çıkarmaktadır. Ne var ki, önemli olan, bu iki düzlemin birbiriyle karıştırılmamasıdır.

Bu tanım, yukarıda değinilen, beraberlik gibi durmasına karşın, nesne-sözcük kopuşmasının bir dışavurumudur. Temsil edenle edilen arasındaki farklılık kendisini bir kez daha göstermektedir. Buradan harekede, Todorov, sanatların iki büyük öbeğe ayrıldığına değinmektedir. İlk öbekte "yapıtın evreni, varlıkları, yapıttan, varlıksal olarak (ontologically) daha öte bir noktada konumlamaktadır. İkinci öbekte ise eldeki verinin nesneye dönük yorumu aynı zamanda yapıtı da yorumlamaktadır. Çünkü, nesne, kendisini yapıttan farklı bir şey olarak görmemektedir."

Görüldüğü üzere bu yaklaşımların ya da öbeklerin ilkini temsile dönük, onu temellendirmeyi içeren bir anlayış olarak ele almak mümkündür. Bir beraberlik olsa da yapıtla temsil ettiği arasında bir uzaklık görülmektedir. Oysa, ikinci öbekte, bu mesafenin ortadan kalkışına ve sözcük-nesne ilişkisine çok benzer bir ilişkiye tanık olunmaktadır. Todorov, Souriau'dan kalkarak bu bağlamı sunumsal (presentative) olarak nitelendirmektedir.

Bu çözümlemenin sonucunda Todorov, Rimbeaud'nun şiirlerinde temsilin reddedildiği, şiirselin de bu yoldan oluştuğu yargısına varır. Böyle bir sonuç, şiirselin, temsilin dışlanmasıyla oluşumu, aslında, Jakobson'un *'şiirsel'* tanımıyla tam bir uyum ve örtüşme içindedir. Üstelik, Todorov, romantizm olgusuna değinmeyi de ihmal etmez ve sözcük-nesne ilişkisine bir göndermeyle, bu ikisi arasındaki ideal-organik beraberliğin romantizmde ortaya çıktığını yazar.

Todorov, bir aşama ötede, sunumsal edebiyatta gösterenin *(signifier)* saydam ve geçişli olmaktan çıktığını, dahası, gösterilenin de *(signified)* saydam ve geçişli olmadığını söyler. Nihayet Rimbeaud için son noktayı koyar: *"Bu metinleri şiirsel yapan onların sunumsal niteliğidir!"*

İlhan Berk şiirine bütün bunlarla birlikte yeniden eğilince şöyle bir sonuca ulaşılabilir. Bu şiir, temsil kavramının tümüyle

ortadan kalktığı, sunumun, onun yerini aldığı bir şiirdir. Doğa bu şiirlerde kendi gerçekliğiyle değil, anlağın bir kurgusu olarak bulunur. Bir başka değişle, metni üreten doğa değil, doğayı üreten metindir. Gene, aynı şekilde, bu şiirlerde, sözcüklerden giderek nesnelerin oluşturulduğu, nesnenin sözcüğe bir önceliğinin bulunmadığı, o nedenle de şiirin romantik bir yapıya sahip olduğu öne sürülebilir.[22]

İlhan Berk, temsilden uzaklaşarak şiirini tekabüliyetlerden arındırmış, öylelikle de, onu, sunumsal bir düzleme çekmiştir. Onun şiirinde, Türk şiir geleneğinden farklı olarak , şiirseli yaratan tam da bu olgudur. Gerçekten de, mimesisin ve temsilin ortadan kalkmadığı bir düzlem ve aşamada zihinselliğin öne çıkması mümkün değildir. Aynı şekilde şiirin felsefi bir boyutu içermesi de metinselliğin temsile değil sunuma dayanmasıyla ilgili bir hususdur.

VI. Dünyanın Metin Olarak Kurulması ve 'Ben' İlişkisi

Tüm bu olup bitenlere olanak veren, bu şiirde bulunan *'gövde'* ve *'ben'* olgularının konumudur.

Peter A. Siedlecki, Walt Whitman'ın şiirinden yola çıkarak ve o şiirin içerdiği *'ben'* kavramından hareket ederek Amerikan şiirinin iki türlü *'ben'* üstüne oturtularak kurulduğunu saptar. Ona göre, örneğin Whitman'ın iki *'ben'*i vardır. Bunlar *'benmerkezci' (egocentric)* ve *'özuyarımalgısal' (proprioceptive)* ben'dir.[23]

Benmerkezci ben, şairi, onu etkileyecek olan karmaşık *(chaotic)* koşulların ortasına yerleştirir. Bu şiirin tavrı, Siedlecki'ye göre kesinlikle modernisttir. Çünkü, koşullar, kendi iç gerilimleri ve çatışmaları ile şairin beklentilerine tam anlamıyla ters bir etki yapabilirler. Olanla *(what is)* olması gereken *(what should be)* arasındaki kopukluk giderilemediğinden benmerkezci şiirde bir bilgi aktarımı *(acknowledgment)* söz konusudur. Bu aktarım ya bir kesinlemeye dayanır ya da bir duyumsatmaya. Her ikisi de bir *'trajik'* gereksinimine işaret eder. John Berryman, Sylvia Plath gibi şairlerde denetleyici olan bu kopukluk bilincidir.

Özuyarımalgısal *(proprioceptive)* konum ise, Charles Olson tarafından tanımlandığı üzere, *"benin silinip ortadan kaldırılmasını (washing out)"* öngörür. Şair bir alımlayıcı *(receptor)* olarak işlev görmektedir. Şair, ancak şiirin ortaya çıkması için kullanılan bir damardır.

Özuyarımalgısal şair insan gövdesinin karmaşıklığı içinde ortaya çıkan uyarımların bir tür yazmanı *(reporter)* gibidir. Özel vurguları, gerilimleri ve boşalımlarıyla belirlenen biricik öz *(unique self)* hem deneyimin aktarılması için kullanılan bir ortamdır hem de şiirin bildirgesini *(report)* mutlak nesnelliğini engelleyen tek edendir *(agent)*.

Siedlecki, bu yargıya Ronalt Sukenick'in kendi yazdığı ve *Bossa Nova* diye tanımladığı roman üstünde Charles Olson'un etkisini anlatırken yaptığı bir saptamadan kalkarak varır. Sukenick'in romanında hiç bir serim, kimlik, yorum, anlam yoktur. Roman yalnızca *'varlığı' (being)*, o da yeryüzündeki nesne olarak, temellendirmektedir.[24]

Burada bir süre durmak gerekiyor. Kesin bir karar vermek ve o yargının kısıtlığı içinde hareket etmek amacıyla değil ama, İlhan Berk'in şiirlerinde görülen doğanın, dünyanın metinleştirilmesi bağlamında nasıl bir yerde billurlaştığını saptayabilmek için yukarda geçirilen iki tanım arasında şaire dönük bir tercih yapmak zorunluluğu var. Kanımca, Berk, bir mutlağın peşinde değil. Şiirinde, Siedlecki'nin modernist şiir için söylediklerini temellendiren ögeler de var.

Gerçekten de Berk'te görülen peyzajlar dünyanın ve nesnelerin/nenlerin şiirde şeyleştirilmesi yoluyla metinleştirilmesi kendisini bu çerçeve içinde ortaya koymaktadır. Fakat, bu oluşumu bir başka boyutta ele alarak daha da nesnelleştirmek mümkün.

Yeniden Siedlecki'ye dönelim ve benmerkezci şiirin değinildiği gibi, olanla olması gereken arasındaki kesin kopukluk şeklinde belirdiğini anımsayalım. Bu durumda, Siedlecki'ye göre birinci tekil şahıs anlatıcı kendisini bir kurban olarak görmektedir. Bu, kendisini nereye yerleştirirse yerleştirsin, kavramın tanımı gereği böyledir. Oysa, özuyarımalgısal şiirde bu kurbanlaştırma hiçbir biçimde söz konusu değildir, tümüyle dışlanmıştır. Bu o kadar böyledir ki, birinci tekil şahıs bir karmaşayı *(chaos)* yakalaması durumunda bile onu yalnızca olan bir şey olarak saptamaktadır ve bu durum hiç bir biçimde olması gerekeni öngören bir koşul olarak sunulmamaktadır. Yargı ve yorum askıya alınmıştır ve koşulların yalnızca sunulmasıyla yetinilmiştir.

Kuşkusuz benmerkezci şiir gereğinden fazla öznel olurken ötekinin de aynı tehlikeyi nesnellik bağlamında yaşaması söz konusudur ki, İlhan Berk düşünüldüğünde bir önceki saptamayla bu ikisinin mutlaka birlikte ele alınması gerekir. O da şudur...

İlhan Berk, doğasal şiirlerde bütünüyle özuyarımalgısal bir tavır içindedir. Yukarda bu konuyu belirlemek için söylenenlerin tümünü bu şiirde bulabileceğimizi sanıyorum. Ne var ki, İlhan Berk'in poetikasından hareketle durumu tartışacak olursak orada da dünyayı bir yansıma olarak metinleştirmeyi kabul ettiğini görüyoruz. Bu da öznelliğin örtülü ya da kapalı bir biçimde kendisini göstermesidir.

İşte, benim bu şiirde sorunsal olarak gördüğüm de budur: Onun şiiri, bu açıdan, dünyanın, bilinçte, benmerkezci bir yaklaşımla soyutlanmasına ve bir bilinircilik (gnosticism) içinde algılanmasına karşı çıkan bir şiirdir. Bu, ister istemez şairin benini merkeze almakta ama bu merkez artık logos'un merkezi olmaktadır. Bu ikililik bir çelişki olarak görülmemelidir.

Bu ikili katman, Whitman'da da kendisini göstermiştir. Siedlecki'ye göre, bu ikililik nedeniyle Whitman yalnızca tanıklığını yazmakla kalmamış, gözlemleyen kendisini gözlemleme olanağını da bulmuştur. (Burada, Whitman'ın da tıpkı Berk gibi biri benmerkezci öteki özuyarımalgısal olan iki bene sahip olduğunu anımsayalım.) Bu açıdan bakınca Berk'in dünyayı bir *logos,* şiiri de bir *poetika* olarak görüp, onları bu iki olgu ve gerçeklik içinden ve temsili ortadan kaldırarak üretmesi rastlantı değildir.

Üstelik, bu, şiire kendisi olmak olanağını da vermektedir. Çünkü, Mary Lewis Shaw'dan öğrendiğimize göre pastoral düzenleme, yapısı gereği, eğretiseldir *(metaphoric).*[25] Bu yaklaşım ve kurgu, doğal ve teknolojik, gerçek peyzajla (doğaya) uyuşması söz konusu olmayan *'güç krallıklarının'* metinde ergimesine olanak veren tek yöntemdir. (gene *'temsilin yitimi'* olgusunu anımsayalım). Dolayısıyla, eğretisel boyutuyla peyzaj, doğadan kopuk, onun ötesinde, dışında, neredeyse aşkınsal ve gerçekliği itibariyle de idealist bir biçimde, doğanın şiirleştirilmesi, yani metinleştirilmesidir.[26]

Burada başka bir noktaya kaymakta yarar var. Eğer İlhan Berk'in şiiri modern-postmodern olguların ikisini de kucaklıyorsa bu şiirin metinselleştirdiği dünya ve onun dille kurduğu ilişkinin mekana dönük bir sorgulaması var mıdır acaba?

VII. Şiir-Mekan-Dil

Bu soruyu gene Gadamer'e dönerek yanıtlamak mümkün. Gadamer, tanımladığı şiirin geçip gitmediğini, çünkü, şiirsel sözün zamanın geçiciliğini durdurduğunu[27] vurgulamaktadır. Fa-

kat, bu acaba hangi zamandır? Dış dünyanın dış mekanla çevreli zamanı mı yoksa şiirin zamanı mı -kuşkusuz ikincisi. Bu şundan ötürü de doğrudur: Mekandan bağımsız bir zaman kurmak olanaksız olduğuna göre, durdurulmuş bir zaman durdurulmuş bir mekana da tekabül eder. Özellikle peyzajın *'dondurduğu'* zaman, şiirsel dünyanın, dolayısıyla da şiirsel zamanın dondurulmasıdır. Bu da gene şiirsel gerçekliği her boyutta temellendirmeye olanak veren bir olgudur. Bunun bir çelişki olmadığını düşünmek gerekir; çünkü, Virilio'nun saptamasıyla, *"zamanın yaşanması onun kesintiye uğratılmasıyla mümkündür; ya da tersinden, zaman, ancak kesintiye uğradığında yaşanabilir."*[28] Bu, bana göre, *'bilinircilik'* bağlamında da karşılığını bulan, bir olgudur.[29] Aynı şekilde, Verdonk da, yaptığı saptamada, mekan-zaman olgusunun *'kişilerarası benmerkezcilik' (interpersonal egocentricity)* kavramıyla yakından ilgili olduğunu enine boyuna tartışır ki, bu da, ele aldığımız *'ben'* kavramına önemli bir göndermedir.[30]

Burada yalnızca şuna değinilebilir: Berk, peyzajlarının yanısıra *Galata, Pera, İstanbul* gibi *'mekan'*ları da yazmıştır. *Galata* kitabının arkasında *"Galata bir gün yıkılırsa hiç kuşkun olmasın bu kitapla yeniden kurulabilecektir"* demektedir.[31] Bu, besbelli ki, İlhan Berk'in Galata'sı olacaktır ve bu, Berk'in öteki semtleri, nesneleri, olguları için de geçerlidir.

Bu durumun şöyle bir sonucundan söz edilebilir: Gadamer, tüm çözümlemelerinin sonunda bir noktaya gelmekte ve şiirsel dille felsefi dili, söylem olarak karşılaştırmaktadır. Buna göre her iki söylemin bir ortak yanı vardır: Yanlış *(false)* olamamak! Öyleyse, dış dünyanın kendisine ait gerçekliğini şiirsel bağlamda sorgulamak anlamsızdır; çünkü, o gerçeklikler, artık Berk'in bile değil, şiirin(in)dir.

Gerçi, Gadamer, bu tartışmanın içinde çelişki gibi durabilecek bir olgudan da söz açar. Felsefenin temel özelliği, ona göre, tanım yapmaktır; tanımlamaktır. Şiirde ise, der, böyle bir kaygı yoktur. Oysa, Derrida, her edebiyatın bir felsefe içerdiği söylüyordu. Bu iki yaklaşımla Berk'in şiirinde yaptığı tanımları birlikte düşünürsek Gadamer'in yargısı için *'yanlıştır'* denebilir mi?

Denemez. Çünkü, edebiyat metninin içerdiği felsefe kendisini varoluşsal sorunlar çerçevesinde gösterir. Örneğin Leiris edebiyatın tek amacı ve işlevi olduğunu yazıyordu: İnsanın kendi beninde saklı yanları aydınlatmak.[32] Bunun ötesinde edebiyatın içerdiği bir felsefe söz konusu değildir. Gene bu bağlamın dışın-

da bir tanım geliştirmek kaygısı da taşımaz edebiyat. İnsanın kendi beni ve evrenle girdiği trajik ilişkinin soyutlanması ister istemez somut durumun aşkınlaştırılmasını da gerektirir. Fakat, bu dahi, bir tanımdan çok bir saptama ve yalnızca bir sorgulama çabasıdır. Nesnenin kendisinde saklı olan gerçeği bir anlaksal gerçekliğe dönüştürme kaygısı ya da olgular arasındaki ilişkililiği bulgulamak edebiyata ait değildir. Edebiyat insan tekinde ve onun varlıksal bile değil varoluşsal gerçeğinde ya da üstgerçeğinde konaklar. Oysa, Aristo ve Hegel'le birlikte felsefenin tanım kurma çabası bir *'kategori'* oluşturma çabasıdır denebilir.

Bu, dilin içinden geçilirse de varılacak bir sonuçtur. Gadamer'i izlersek, gündelik yaşamdaki dilin hiç bir zaman kendi başına olmadığını, bir karşılıklılık ilişkisine dayandığını söylüyordu. Sözcükler, yaşamın bağlamı içinde anlam kazanıyorlardı. Oysa şiirsel sözcüğün yalıtılmışlığı, biricikliğidir söz konusu olan. Kendisine bu dercede dönük bir metinsellik dışsal tarafından, tabiidir ki, belirlenmeyecek ama dışsalı belirleyecektir. Bu yanıyla şiirin getirdiği tanım, nesneyi öteleyen ve onun yerine kendi gerçeğini yerleştiren bir özelliğe sahiptir.

Bu, imgenin başladığı noktadır. Şiirin tanım diye getirdiği aslında imgedir. Tanımlanan şey, belki nesneden kaldırılmış olan, ama, kesinlikle, şiirin düşürdüğü bir izdir ve nesnenin gölgesi olmak zorunda değildir. Dil burada yalnızca söylem olarak değil, edim olarak da imgeyle yoğrulmaktadır. İlhan Berk'in şiirin dayanağı olarak sözcükleri gördüğünü biliyoruz. Bu sorgulama *Mısırkalyoniğne*'den başlayarak sürmektedir. O yapıtının başına Wang Bi'den alıntıladığı bir *'tanım'* bu konudaki bitmez tükenmez sorgulamasının ve iç gerilimlerinin kaynağını oluşturur.[33] Sözcüklerle imgeleri, başından sonuna dek birbiriyle ça/k/t/ışan ama birbirini belirleyen olgular diye görür. Bu anlamıyla, sözcüğü de içine alan, belirleyen, saptayan ve ortaya konduğunda kendi varlıksal boyutuyla nesneyi tanımladığı kabul edilebilecek bir imgedir, söz konusu olan. Elbette, bu imge, nesneyi tanımlamayacak, onu karşılayacak ve onu ikame edecektir; belki kendisi bir nesne olacaktır. Ayrıca, bir yerde oldukça kesin bir biçimde çizilmiştir bu kavramın sınırı: "İmge yaratılan bir şeydir. Ozanla varolan."[34]

Bu bağlamda Heidegger, taşın Yunan tapınağındaki kolanlarda da taş olduğundan, boyanın bir ustanın yaptığı resimde de boya olduğundan söz ediyordu.[35] O zaman acaba, şiirdeki sözcük de gündelik sözcükten daha farklı değildir dendiğinde, yu-

karda Gadamer'in getirdiği tanıma ters düşülecek midir? Evet, düşülecektir; çünkü, burada bir hammadde olarak dil ve sözcükler değildir dikkate getirilen. Dilin ve sözcüğün kendisi de değildir; şiirsel haldir ki, işte, o boyut İlhan Berk'in şiirindeki nesnenin içsel ve varlıksal gerçeğini oluşturmaktadır.

Artık bir sonuca gidilebilir.

VIII. Raslantı, İdealizm, Nesne

Bu nesne bir bilinç nesnesidir; kendisinden anınmıştır, soyutlanmıştır. Böylesi bir durum, aslında şiirin belli bir idealar şiiri olmasıdır; bir gerçekliğe doğru evrilmesi ve dönüşmesidir.

Tartışmalı gelebilecek böylesi bir değerlendirme, eğer bir başka açıdan bakılırsa yerli yerine oturtulabilir. Baştan beri İlhan Berk'in Mallarméyen bir şiir yazdığını söylüyorum. O şiirin gerçekliğini oluşturan hangi koşula gidilirse gidilsin iki noktaya dayandığı görülecektir. İlki, idealar, ötekisi rastlantı sorunsalı.

İdeaların Mallarmé'de ortaya çıkması kendiliğinden olmamıştır. Sonuna dek yokluk kavramıyla ilişkili olmuş, onu sorgulamış bu şair, çıkış noktası olarak kendisine Hegel'i ve onun idealizmini alıyordu. Şiiri bir *'logos'*a indirgediğinde, Mallermé, hiçlik ve sessizlik kavramlarıyla büyülendiğini de dile getiriyordu. Bunlara eklediği bir üçüncü kavram ise dünyanın varlığıydı *(presence)*.[36]

Bu yaklaşım, eğer Hegel'in bir kavramı anımsanacak olursa anlaşılabilecektir. Hegel, *Estetik* kitabında geliştirdiği bir yönelimle yeni bir tanım ortaya koyuyor ve *'insanın kendini evinde hissetmesi' (einhausung)*[37] diye bir *'durum'*dan söz açıyordu. Şimdi, bu kavramların tümünü bir arada düşünürsek, Berk'in doğayı ve nesneleri şiirine taşımakla, aslında, *'dünyada kendini evinde'* hissettiğini, nesnenin doğadaki nesne olmaktan çıkmasıyla ideanın oluşturduğu bir nesneye dönüştüğünü, bunun bir bilinç edimi olarak gelişmesiyle de rastlantının devre dışı bırakıldığını öne sürebiliriz.[38]

Belki, bütün bunlardan sonra değinilmesi gereken son bir nokta var. Bu şiirin mistik bir açılımından söz edilebilir. Ama, bu doğru değildir. Çünkü, mistik bir şiirin kurulabilmesi nesnenin aşkınlaştırılmasına dönüktür. Oysa İlhan Berk'te belki de hiç olmayan budur. Baştan beri söylediğim üzere, nesneyi anlamın içinde tutarak ya da en azından onunla belli bir ilişkiye sokarak, bu nenin, varlığında sakladığı gerçekliği de, anlamı da aşkınlaştırmasına asla olanak vermemiştir. Anlamı ötelemiş, yeniden

kurmuştur fakat, gene de onun aşkınlaşmasına olanak vermemiştir. Zaten bu bağlamda onu olanaksız görmek de gerekir; çünkü, aşkınlaşmış bir anlam bağlam yaratır ve belirleyici olur. Oysa, Berk'in temel eylemi bağlamla ilişkilidir ve bunun şiirin bağlamı olmaktan çıkmasını asla istememiştir.[39]

IX. "Bana Gelince Benim Yazmam Değişsin Diyedir Dışarısı"[40]

İlhan Berk, Türkçe şiirde elini sürekli olarak şiirin dışında tutmuş ama şiiri bu derecede kendisi olarak kurmuş belki de tek ozandır. Her şey o şiirin içindedir, ama o şiir yalnızca kendisidir ve her şeyden arındırılmış, yalıtılmıştır. Bu şiir, belki de en önemli işlevini, Türk şiirinde hemen hiç görülmedik biçimde, kendisini rastlantıdan arındırdığında yerine getirir; gerçekler. *Galile Denizi* ama daha çok da *Çivi Yazısı, Mısırkalyoniğne*'den başlayark, *Logos*'a, *Avluya Düşen Gölge*'ye dek İlhan Berk, bu duyarlılığı göstermiştir. Bu yanıyla da İlhan Berk'in, şiirinin yalnızca sözcüğe, harfe, ime indirgendiği ve *'görünür'* olduğu noktalarda değil, görünmediği, metinleştiği, anlamla tümleştiği, nesneyi yeniden kurduğu noktalarda da Türk şiirinin belki de en Mallarméyen şiir olduğu öne sürülebilir. Mallarmé'nin Hegel ve ekonomi politik okumaları, onların *'gerçekçiliği içinde'* yapmaya çalıştığı tek şey, *'zar atımının rastlantıyı yok edemeyeceğini'* bir paradoks olarak söylemekti. Berk, bunu bilse de rastlantıyı şiirden uzak tutmayı başarabilmiştir.

Bu çelişkinin içinde barındırdığı üretken gerilim, yani Mallarmé şiirinin hiçliğe açık yapısıyla Berk şiirinin evreni metinde yeniden kurma çabasının karşılıklı ve karşıtlıklı ilişkisi, bu *'yapıtın'*, İlhan Berk *'külliyatının'*, Türk şiirini belki de en önemli hastalığı ve çıkmazı olan lirizmin ve bağlamsal romantizmin çerçevesinden kurtarmada gösterdiği en önemli atılımdır.

Türk şiirinin modernist açılımı İlhan Berk'e her aşamada gereksinim duyacaktır. Şu da söylenebilir: İlhan Berk, yazı yazdığı elini daima doğanın içinde tutmuş şiirlerini sürekli olarak *'öteki'* eliyle yazmıştır ve *"dünya değişsin diyedir"* Gizini de burada aramak gerekir.

NOTLAR

Türk şiirinde bağlam kavramının ilginç tartışması için bknz., Orhan Koçak, "Sayıklar Bir Dilde Bilmediğim", *Ludingirra,* Bahar'97. Sayı I.

[2] İlhan Berk, *Taşbaskısı, Aşıkane* içinde (İstanbul:Adam Yayınları, 1982) Taşbaskısı'nın ilk yayınlanışı 1975'tir.

[3] Holmes III Rolston, "Does Aesthtetic Appreciation of Landscape Need to be Science-Based?" *British Journal of Aesthetics,* Vol. 35. No.4. October 1995.

İlhan Berk, *Dün Dağlarda Dolaştım Evde Yoktum* (İstanbul:Adam Yayıncılık, 1994), 77

[5] Thomas Docherty, "Ana-; or Postmodernism, Landscape, Seamus Heaney" in Anthony Easthop and J.O. Thompson, eds., *Contemporary Poetry Meets Modern Theory* (Toronto:University of Toronto Press, 1991) İlhan Berk, *Delta ve Çocuk* (İstanbul:Adam Yayıncılık, 1984) ve *Avluya Düşen Cölge* (İstanbul:Adam Yayıncılık, 1996).

[7] passim 1, 77

[8] Bu bağlamda ilginç bir yorum girişim olarak bknz., Chris Fitter, *Poetry, Space, Landscape:Toward a New Theory* (Cambridge:Cambridge University Press, 1995).

Hans-Georg Gadamer, *The Relevance of The Beautiful and Other Essays* (Cambridge: Cambridge University Press, 1991), 113.

[10] İbid., 110.

Roman Jakobson, "What is Poetry" in, *Language in Literature,* ed. by. K. Pomorska and S. Rudy. (Cambridge, Massachusetts: The Belknapp Press of Harvard University Press, 1986) (İlk kez 1933-34 yılında Prag'da bir konferans tebliği olarak sunulmuştur.), 374-378.

[12] Passim 9, 112.

[13] Passim 3.

[14] İlhan Berk, "Memet Fuat'a gönderilmemiş bir mektuptan", passim 6, 7

[15] İbid., 18.

[16] İlhan Berk, "Saint Antoine'ın Güvencinleri", *Galile Denizi* (İstanbul:Adam Yayıncılık, 1982), 9. (İlk baskısı 1958)

William Keach, "Words are Things..." George Levine, ed., *Aesthetics and Ideology* (New Brunswick:Tugers University Press, 1994).

[18] Michel Foucault, *The Order of Things:An Archeology of the Human Sciences* (New York:Random House, 1970) s. 238-242.

[19] John Locke, *Two Treatises of Government,* ed., P. Laslett (Cambridge:Cambirdge University Press, 1970) s. 292-293/299-301.

[20] James K McKusick, *Coleridge's Philosophy of Language* (New Haven: Yale University Press, 1986), 48.

Tzvetan Todorov, *Genres in Discourse,* tr by C. Porter. (Cambridge: Cambridge University Press, 1990), 66-71.

Bu bağlamın nasıl oluştuğuna dair ilginç bir çözümleme olarak bknz., Stan Smith, 'The Things That Words Give a Name to: 'The New Generation' Poets and the Politics of Hyperreal', *Critical Survey,* V.8,

No.3, 1996, 306-330.

[23] Peter A. Siedlecki, "Gerald Strens's Mediation of the İ and the I", in Leonerd M. Trawick, ed., *World, Self, Poem* (Kent, Ohio and London, England: The Kent State University Press, 1990), 110-111.

[24] İbid., 103.

[25] Mary Lewis Shaw, "Concrete and Abstract Poetry: The World as Text and The Text as World", passim. 23, 163-177.

[26] Thomas E. Benediktson, "Montana Eclogue: The Pastoral Art of William Stafford" passim 5,197

[27] passim 9, 112.

[28] Paul Virilio, *The Lost Dimension*, tr. by D. Moshenber (New York: Semiotext(e), 1991

[29] Bu yazıda tartışılsa da bu çözümlemeancak İlhan Berk'in şiirini modernizm-postmodernizm bağlamında ayrıca ele alınacağı bir başka yazıda genişletilebilir.

[30] Peter Verdonk, "Poetry and Life: A Contextualized Reading of Seamus Heaney's 'Punishment'", in Peter Verdonk, ed., *Twentieth Century Poetry: From Text to Context* (London and New York:Routledge, 1993).

[31] İlhan Berk, *Galata* (İstanbul:Adam Yayıncılık, 1985)

[32] Michel Leiris, *Manhood,* tr. by R. Howard (Chicago and London: The University of Chicago Press, 1992), 163-164.

[33] İlhan Berk, *Mısırkalyoniğne, Galile Denizi* (İstanbul:Adam Yayıncılık, 1982). (İlk baskısı 1962).

[34] İlhan Berk, *Şiirin Gizli Tarihi* (İstanbul: AdamYayıncılık, 1982), 81.

[35] Martin Heidegger, *Poetry, Language, Thought,* translations and introduction by Albert Hofstadter (New York: Harper and Row Publishers, 1971), 46.

[36] Janine D Langon, *Hegel and Mallarmé* (Lenham: University Press of America, 1986).
G.W.F Hegel, *Aesthetics* , tr. by T.M.Knoxx. Vol. II (London:Oxford University Press, 1975), 1048.

[38] Jean-Paul Sartre, *Mallarmé or the Poet of Nothingness,* tr. by E.Strum (University Park and London: The Pennsylvania State University Press, 1991), 69-81.

[39] Bağlam kavramının modem-postmodern eksenindeki yeni bir yorumlanışı için bknz., Peter Brooker, 'Postmodern Postpoetry: Tom Raworth's Tottering State", in Anthony Easthope and J.O. Thompson, eds., *Contemporary Poetry Meets Modern Theory* (Toronto:University of TorontoPress, 1991).

[40] İlhan Berk, "Arma Viriumque Cano", *Kül* (İstanbul:Adam Yayıncılık, İkinci Basım, 1979), 99. (Birinci basım 1978).

Ece Ayhan Şiiri

Sivillik, Etik, Dilsel Kopuş

I

Ece Ayhan'ın şiiri modern Türkçenin bugüne değin yazılmış en kapalı, en güç, en tartışmalı şiiridir. Bu kapalılık ve güçlük, onun da içinde yer aldığı 2. Yeni akımının öteki şairlerinde görülen benzer niteliklerden daha farklı bir görüntü ortaya koymaktadır. Örneğin aynı bağlamda düşünülebilecek olan İlhan Berk'teki kapalılık daha ziyade dilin kopuşmalarıyla ilgilidir. Dilin, kendi içinde parçalanması, bağlam-anlam sorunlarının aşılması, sözcüğün tekil ime, harfe indirgenmesi, anlamın *'dışarlıklı'* bir gerçeklik olarak algılanması bu şiirdeki kapalılığı ve güçlüğü şiir ötesi bir çetinliğe dayamaktadır. Oysa Ece Ayhan, şiirin söylemini daima yanında tutmasına, şiirin bir bağlam içinde oluşacağını ve kavranacağını vurgulamasına karşın bu özelliğini korur ve güçlendirir. Dolayısıyla ondaki güçlük doğrudan şiirinin içinden çıkan ve ancak şiirinin çözümlenmesi ve açımlanmasıyla aşılabilecek bir niteliktedir.

Bu şiir, değinilen niteliklerini yayınlanmaya başladığı günden bugüne dek korumuştur. Hatta, Ece Ayhan'ın şiiri zaman içinde kazandığı 'efsanevi' yanıyla bu özelliklerini daha da pekiştirmiştir. Bu yönüyle Ece Ayhan şiirinin *'şanslı'* bir şiir olduğu da söylenebilir. Ne var ki, bu, tesadüfe dayanan bir şans değildir. Ece Ayhan'ın şiiri, özellikle söyleme dayanması nedeniyle okuru daima bir tehditle karşı karşıya getirir ve onu mutlaka içine çeker. Bu nedenle, bu şiir, öteki hemen hiç bir ozanda görülmedik ölçüde, kapalılığına karşın okunmasında, anlaşılmasında direnilen bir şiir konumundadır. Dahası, bu şiir, içselleştirilmese, okur kendisini şiirle özdeşleştirmese de *'önemsenir.'* O kadar ki, neredeyse şiir kapalılığı oranında benimsenir.

Bu şiirin hem önemsenir hem de sevilir olması onun iki kanalda aktığını da göstermektedir. 1955-1970 arasında doğrudan kendi özel-özgül diline yaslanarak içine kapanan, kendisini ele vermekten çekinen bu şiir, 1970 sonrasında daha geniş bir kitle-

nin başkaldırı, karşıçıkış amacıyla yöneldiği bir şiir olmuştur. Bunda, Ece Ayhan'ın şiirselinin sınırlarını genişleten, düzyazıya gitgide ağırlık veren, kavgacılığını öne çıkaran, kendisini belli bir kesimin sözcüsü, temsilcisi olarak gösteren tavrının da önemli bir payı vardır.

Bu şiirle ilgili olarak hemen saptanması gereken bir diğer husus da gene yukarıda değinilen *'şansılılıkla'* ilgilidir. Ayhan'ın kapalı ve yorum gereksinen şiiri pek az şiir ve şairde görüldüğü üzere yaygın, kapsamlı araştırmalara, çözümlemelere konu olmuştur.[1]

Türkiye'de 1970'lerde ortaya çıkan yeni eleştiri anlayışının bu gelişmede büyük katkısı, büyük payı olmuştur. Ne var ki, o anlayışın sürdürülmemesi, kısa bir girişimin daha ötesine götürülmemesi nedeniyle, bu türden girişimler de güdük ve kısır kalmıştır. Buna karşın, o dönemdeki yaklaşımlar, dili, metnin tekilliğini ve bir o kadar da çoğulluğunu esas kabul eden, yorumbilgisini, dile dayalı yapısalcı, piskanalitik çözümlemeleri çıkış noktası alan bu yaklaşımlar Ece Ayhan şiirini bir kaç yönden kuşatabilmişlerdir. Ne var ki, yazıların adlarından da anlaşılacağı üzere, bunlar, bütün ataklıklarına karşın, tedirdgin, ürkek yaklaşımlardır. Sonuç olarak, şiirin, tartışmalı ve sorunsal niteliği bugün de sürmekte, yeni yorum çabalarını gereksinmektedir. Ece Ayhan şiiri için neredeyse herkesin bildiği fakat hemen kimsenin okumadığı bir şiirdir de denebilir ki, onu bir tür *'klasik'* yapan belki de bu özelliğidir. Bununla birlikte, Ece Ayhan şiirinin *'modernist'* bir şiir olduğu unutularak yapılan hemen hiç bir yorumun geçerliliği olmayacağı gibi, o şiirin bugün tutuğu yerin arkasında da gene bu özelliğinin oynadığı bir rolden söz açmak gerekir. Belki bütün bir yazının ruhuna sinecek olan bu yaklaşımı, bir tartışma başlangıcı olarak ve şiirin oturduğu temeli saptamak amacıyla şu noktalardan ele almak mümkündür.

II

Türk şiirinin Modernist serüveni esas olarak üç ana kavşakta ve üç kez yeni bir dil-söylem kurarak gelişmiştir. Bu atılımlann ilkini Yahya Kemal, *'beyaz lisan'* kavramını geliştirerek gerçekleştirmiştir.[2] İkinci çıkış, 1. Yeni diye bilinen akımın zorlamaları çevresindedir. Arada elbette N. Hikmet vardır. Nihayet üçüncü ve bana kalırsa asıl *'Modernist'* olanı 2. Yeni tarafından ortaya koyulmuştur.

Ece Ayhan şiirinin bu *'modernist'* gelişme sürecinde tuttuğu yeri saptayabilmek için de sanırım öncelikle şiirdeki modernizma-

nın hiç değilse bir kaç ölçütünü saptamak gerekmektedir. Bunların başında, *'o'* özgül şiirin, dili, hem şiirsel hem de şiirsel ötesi bağlamlarda ne 'ölçüde parçalandığı sorusu gelir. Eğer bir şiirsel dil gündelik dilin söylemini aşarak bir ötedil yaratabiliyorsa ve bu ötedil gündelik dilin sentaksı ve semantiğini yenileyebiliyorsa ciddi bir modernist girişimden söz edilebilir. Bu nokta şundan ötürü önemlidir: Şiirsel dil her durumda günlük dilin ötesine geçebilir. Çünkü şiirselin özgül bir dil olarak varlığı günlük dilin *'kurgusunu'* da kullanımında aşar. Bu esasen bir söylem sorunudur ve şiirsel söylem daha başlangıçta öteki söylemlere göre *'ayrıcalıklı'* bir yere sahiptir.[3] Şiirselin imgeye, eğretilemeye ve düzdeğişmeceye dayalı yapısı ve gene Abharam'ın vurgulamasıyla, şiirin içerdiği *'öte gerçeklikler'*, bir *'ifade varlığı'*dırlar *(beings of expression).*[4] Aslında belki tüm bir şiir olgusu için geçerli sayılabilecek bu yapı modernizm söz konusu olduğunda biraz daha farklı bir anlam kazanır. Çünkü, tartışma, düzdeğişmecenin, eğretilemenin ya da imgenin hangi dil mantığıyla kurulacağına dönüktür. Yahya Kemal de, örneğin, bir şair olarak, her üç olguyu son derecede yetkin ve güçlü bir biçimde kullanmış, hatta sözcük ve söylem olarak da dilin yapısını yenilemiştir. Ne var ki, Y. Kemal, girişiminin boyutlarını bu kadarla sınırlı tutmuş, dilin içerdiği doğal mantıksal yapıyı değiştirmek istememiştir.

1. Yeni şairleri ise bu yöndeki girişimlerinde kendilerini sınırlamayı tercih etmişlerdir. Oradaki çaba da daha çok imgenin alanını genişletmektir ve bu da hiç kuşkusuz şiirin kuşattığı mantığı ötelemiştir: *"Bir de rakı şişesinde balık olsam..."*

Oysa 2. Yeni tümüyle modernist bir girişim olarak, özellikle de Ece Ayhan'ın eliyle, dilin iç mantığını alt-üst etmeye durmuştur. Bu, Ayhan'ın *'karakteristiği'*dir. Çünkü, aynı özellik kendisini onun düzyazısında da gösterir. Öylelikle de Ayhan'ın temel amacı, saldırarak, dilden gecikmiş bir intikamı almaktır. Ece Ayhan bu yanıyla tüm bir 2. Yeni'nin içinde, İlhan Berk'le birlikte, neredeyse tektir. Bu doğrultuda başlangıç noktasına dönülerek şu söylenebilir: Bir tek 2. Yeni yoktur. 2. Yeni türdeş ve homojen değildir. Şairlerini tayin eden bir 2. Yeni olduğu kadar şairlerin de tayin ettiği farklı 2. Yeni'ler vardır. Böyle bir anlayışla yaklaşınca sanırım iki sonuca kolaylıkla varılabilir.

Ece Ayhan, 2. Yeni'nin belirlediğinden çok 2. Yeni'yi belirleyen bir şairdir. Yani bir 2. Yeni Ece Ayhan'ından değil, Ece Ayhan 2. Yeni'sinden söz edilebilir. Öteki husus ise şudur: 2. Yeni, kuşkusuz bazı genel ve çerçeve sayılabilecek ilkeler getirmiş, or-

taya koymuştur ama, esas olarak tek tek şairlerin dile ve şiire yaptıkları katkı bağlamında düşünülmesi gereken bir olgudur. Oysa, bugüne dek hep 2. Yeni'nin kült özellikleri aranmış, şairler bu odaktan bakılarak bir tür birörnekleştirmenin arayışı içinde ele alınmışlardır. Bu da özgül şairlere yönelindiğinde görülebilecek olan dil kırılmalarının, zorlanmasının sınırlarını daima daraltmış, sıkıştırmıştır. Tabii, tersini söylemek de mümkündür: Bazı şairler ölçeğinde bakıldığında belki de 2. Yeni, dili, modernist bir anlayışın gerektirdiği ölçülerde *'atmamıştır.'* Nitekim, bizzat Ece Ayhan'ın, 2. Yeni'nin kurucusu olarak adı geçen şairlere dönük değerlendirmelerinde bu durum kendisini göstermektedir. Ayhan, yalnızca Turgut Uyar'ı bu fotoğrafa almakta, Cansever'i bütün bütüne dışlamakta, Cemal Süreya'yı da belli dönemleri ve bazı şiirleriyle kabul etmektedir. Ona göre 2. Yeni yalnızca kendisiyle, kendisi dışında da *'Mülkiye'*li Süreya ve Karakoç'la, yani *'parasız yatılılar'*la, gene kendi değişiyle *'sivil'*lerle kaimdir.[5] Esas olarak, Cemal Süreya da yaptığı değerlendirmede bu yaklaşıma katılır. Tercih ettiği şairlerin Ayhan'ın seçtiği isimlerlerle aynı olması gerekmez, ama o da 2. Yeni'yi ancak bir kaç şairle kurmak ve tanımlamak istemektedir.[6]

Sanırım, şimdi, daha iç avlulara geçilerek fakat bu temel üstünde kalınarak şu söylenebilir: Ece Ayhan'ın şiiri tam da böyle bir değerlendirmenin mantığıyla bakılınca şu soruyu sormayı zorunlu hale getiriyor: Acaba bu şiir imge, eğretileme, simge ve nihayet düzdeğişmeceyi dili doğrulamak, sağlamak, yani onun doğruluğunu sınamak için mi kullanmaktadır yoksa değindiğim şiirsellik ögeleri dilin parçalanmışlığından dolayı ve doğal olarak mı o şiire gelmektedir? Bu soru, kanımca yaşamsaldır. Çünkü, verilecek yanıt aynı zamanda Ece Ayhan şiirinin anlamını, konumunu, niteliğini de belirleyecektir ve o çok tartışılmış dil-şiir ilişkisindeki birincillik-ikincillik kategorilerini ortaya çıkaracaktır.

Ece Ayhan'ın 1955'lerde, yayınladığı ve 2. Yeni'nin kurucu şairlerinden birisi sayılan *'Kudüs Fareleri'* daha sonra *Kınar Hanımın Denizleri* isimli kitabına alınır. Bu kitapta okunan şiirlerin bir bölümü Türkçenin o güne değin yazılmış en uç şiirleridir. Ne var ki, her anlamıyla alt üst, delik deşik edilen, dil değildir; semantiktir, anlam-bağlam ilişkisidir. Dilin içerdiği doğal mantık, dışlanmaktadır bu şiirlerde. Bazı iç yoklamalar görmezden gelinir ve onların bıraktığı uçlardan gidilerek belli izler sürülmezse, şiir, o günlerin çok önemsenen bir kavramıyla söyelemek gerekirse *'anlamsız'*dır[7]

-doğru söyleyişiyle, *'anlaşılmaz'*dır. *'O'* zorunluluklar yerine getirilirse şiirler belli anlamlara oturmaktadırlar.

Türkçe şiir açısından bakıldığında bu anlaşılır-anlaşılmaz tartışması, aslında, şiirin yapısal ve *'konvansiyonel'* özellikleriyle doğrudan ilişkilidir. Türk şiiri 1. Yeni girişimiyle bile özünden ve son kertede de *'dışvurum'*dan *(expression)* ve öykülemeden *(narration)* kopmamış bir şiirdir; daima bir öykü anlatır. Anlaşılırlık, şiirin imlediğiyle ve dile getirdiğiyle okuyan öznenin kendisini ve bilincini özdeşleştirme sürecidir; buna tekabül eder. Bu ilişkinin yırtıldığı, bu ilişki bağının koparıldığı noktada yalnızca şiirin kendi iç söylemini öne çıkaran değil, okuyan öznenin onu anlama sorunu da söz konusu olur.

Bu değerlendirme *Kınar Hanımın Denizleri* ele alındığında şunu gösterir: kimi şiirler bir öykü anlatmaktadır; bilinen birisini ya da bir olguyu imlemektedir ve bu nedenle de 'anlaşılır' kabul edilmektedir, ama gene de genel kanı olumsuz bir yaklaşımı benimser. Ece Ayhan da şiirini o noktadan koparır; onu kendi içine doğru gömer ve şiiri gitgide salt şiir için üretmeye koyulur. Bir şey(i) anlatsa, birisini tanımlayıp tartışsa, bir olguyu irdelese bile şiirin kendi özgül kimliğinden ödün vermez. Oysa, gene aynı örneğe, 1. Yeni'ye dönecek olursak, *'Süleyman Efendi'* şiiri tam da bu özdeşliğin kurulmasını mümkün hale getirmektedir; çünkü, doğrudan bir öykülemedir gerçekleştirilen.

Ece Ayhan şiirine yeniden bakılacak olursa, şimdilik, bu ilk çıkışı (Kınar Hanımın Denizleri)göz önünde tutarak şu kadarı söylenebilir: Şiir, vermediği ödünle bir tek şeyi, şiirin hükümranlığını vurgulamaktadır. Öylelikle de *'şiirin araçları'* diye bilinen olgu ve kavramlar giderek *'amaç'* niteliğini kazanmaktadır. Her türden olağan, sıradan şiir ögesi şiirin asli amacı düzeyine yükselmektedir.

Gene bu noktada karşımıza daha *'spekülatif'* bir soru çıkıyor: Ece Ayhan şiiri neden, hangi tercihle böyle bir yapıya oturmaktadır? Hiç kuşku yok ki, bu soru öznel bir seçim mantığı gözetilerek ve öne alınarak yanıtlanabilir ancak! Evrensel şiir tarihinde, kendi çizgiselliğindeki gelişimi aşarak, şiire ya da genel olarak bir başka sanata sıçrama yaptırmış hiç bir sanatçı için bu sorunun kesin bir açıklaması yoktur. Sanat yapıtını toplumsal gelişme sürecinin bir değişkeni kabul eden çözümlemeler ne söylerse söylesin, bu oluşumun *'esoterik'* boyutu daima saklı kalacaktır.[8] Ece Ayhan da, çok ilginçtir, 2. Yeni ya da kendi şiiri hakkında ne ka-

dar çok şey söylemiş olursa olsun neden öyle bir sözdizimini, imge yapısını, şiir anlayışını tercih ettiğini hiç açıklamamıştır. Yapılan çözümlemeler de bu noktada güdük kalmıştır. Hatta, Ece Ayhan'ın bu konudaki suskunluğu, insana, onun, öyle olmadığı halde, sanki bu alanlarda söz söyleyemeyecek birisi olduğunu düşündürtecek kertedir. Gerçekten de Ayhan çok şey söylemiş fakat 'şiir nasıl olmalıdır?' sorusu karşısında daima susmuştur.Hele bu soru doğrudan onun şiirine yöneldiğinde suskunluğu büsbütün koyulaşır.

Gerçekten de ilginçtir: Ece Ayhan, şiirinin arka planını başka bir düzleme göndermeyle, yoğun olarak açmaya, tartışmaya çalışmıştır. Daha çok 1970 sonrası şiirini üzerine oturttuğu temeli göz önünde tutan fakat bunu aynmsamayan bir eğilimle, Ece Ayhan[9], en genel anlamda şiirini ve şiir yazımını, şiirini oluşturma sürecini, şiirinin yöntembilimini hep aynı şeyle, toplumsal bağla, daha doğrusu, toplumsal konumuyla açıklamıştır. Bu yaklaşım kendi içinde bir çelişki anlamına gelir: Bir yanda, şiirin, tümüyle modernist bir yaklaşımla, dili ve öteki yapısal özellikleri en uç noktalarına götürmesi söz konusudur, öte yanda, onu, gene, ancak, toplumsal kökenli ve toplumcu içerikli bir yaklaşımla açıklamak!..

Bir yönden ele alınırsa Ece Ayhan bu tavrını şiirinin yapısal özelliklerini de kuşatacak bir girdi olarak sunar. Çünkü, her şey bir yana, Ayhan'a göre, 2. yeni Türkçenin ilk *'sivil şiiri'*dir.[10] Bu şiir, Ankara'da, o çok tartıştığı *'Cumhuriyet'in başkentinde'* başlatılmıştır. Ayhan bu açıklamasıyla bir dolaylılık ilişkisi ve bir anıştırma kurmak ve geliştirmek çabasındadır ki, o anıştırma da doğrudan dille ilişkilidir. Ayhan, şiirinin 'halk çocukları' tarafıdan yazılmış bir şiir olduğuna getirmektedir sözü. Bu bağlamda kullandığı ana kavram *'sıkı şiir'*dir ve vurgu da lumpenlere, kıyıda-kenarda, kuytuda yaşayanlara, en nihayet de *'argo'*ya dönüktür. Ayhan, şiirinin, itilmişlerin sorunsallarını, onların dili ve sözcükleriyle kuşatan bir şiir olduğu hususunda ısrarlıdır.

Oysa, belki 1970 sonrasındaki üretim için, örneğin *Devlet ve Tabiat* için, kabul edilebilecek bu açıklamasının 1959'un *Kınar Hanımın Denizleri,* 1965'in *Bakışsız Bir Kedi Kara*'sı, 1968'in *Ortodoksluklar*'ı için geçerli olabilmesi mümkün değildir. Bu kitaplar yalnız kendi özel dillerini geliştirmekle kalmamış, son derecede *'entellektüel'* bir açılımı da ortaya koymuşlardır. Açılım denilen de şiirin dil ve entellekütelizm doğrultusunda nereye kadar içine kapanabileceğinin gösterilmesidir.

Burada şöyle iki hususa değinilebilinir: Eğer ilk kitabına geri gidilerek bakılırsa, 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. Bu sonuçta rol oynayan iki gelişmeden söz açılabilir: İlki, Ece Ayhan'ın özgün bir şiiri belli bir bilinç ve yeteneğe dayanarak üretmesidir. Fakat daha ilginç olan şudur: Kendisi bu şiirin rastlantısal olmadığına, belli bir kaynağının ve arka planının bulunduğuna dair neyi kanıt gösterirse göstersin, şurası açık ve muhakkaktır ki, Ayhan'ın şiiri, o güne kadarki şiirden çok ilginç bir kopmayla ve birdenbire başlar. Bu şiirin, bazı köklerini, biraz zorlamayla, belki 1950'lerdeki Attila İlhan şiirinde bulabiliriz, fakat o da bir esinlenme anlamına gelmez. Yalnızca, İlhan'ın, şiirin imge düzenini kırarak, onu özgürleştirmesiyle ilgili çıkışının yarattığı cesaretlenmedir söz konusu olan. O şiiri daha yakından izleyen isim Cemal Süreya'dır ki, Ayhan, zaten, onu, *"CHP ödülü almamış Attila İlhan"* diye tanımlayacaktır. Onun dışında yalnızca Dağlarca'dan söz açılabilir ama o kapıyı da, Cemal Süreya, kimsenin bu şairden etkilenmediğini, ama onun da kimseden etkilenmediğini söyleyerek kapamıştır.

Sonunda Ayhan'ın şiiri büyük bir kopuşun ve yalnızlaşmanın yapıtı olarak çıkar ortaya. Buradaki ikinci husus akla gelen bir soruyla ilgilidir: Acaba bu şiir herhangi bir Batı şiirsel akımından ya da şairinden etkilenmiş midir? Doğrusu, daha sonrası için de geçerlidir ama, 1955-59 arası için böyle bir soruyu olumlulukla yanıtlamak kesinlikle olanaksızdır. Adı ve kısmen de içeriği bilinen tek şiirsel açılım üstgerçekçiliktir. Onun dışında eğer mutlaka kaynak olacak bir şair aranıyorsa, ne kadar özümsendiği tartışmaya açık olmak kaydıyla, Lautreamont'un adı verilebilir.[11] Kısacası, Ayhan'ın şiiri, biraz daha aşağıda daha ayrıntılı tartışılacağı üzere, bir kökten kopuşun değil, bir köksüzlüğün özgürlüğüyle havalanmaktadır.

Acemilik ötesi bir duyarlılık ve beceri varlığının kabul edilmesi bu koşullarda daha kolaydır. Çünkü, şiir, herhangi bir *'gönderme'* noktasıyla karşılaştırılmaktan kurtulmuş, bağımsızlaşmıştır. Bir başka değişle, şiire *'olmayan'* bir boyut eklenmektedir. Ortaya teker teker koyduğu verimlerin içerikleri, nitelikleri ne olursa olsun yalnız bu özelliğiyle bile şiir belli bir tartışma uyandıracaktır ki, sonuç da odur: O derecede farklı, ayrıksı bir kurgunun *'ustalık'* diye nitelendirilmemesi ya olanaksız ya da ideolojiktir. Ece

Ayhan için her ikisi de geçerlidir. O şiir ustalık şiir olarak görülmüş, buna mukabil, karşı çıkış, yalnızca toplumcu gerçekçi şiir, dolayısıyla da sol sanattan, politik bir yaklaşımla gelmiştir.[12]

Burada, Ayhan'ın şiirinde yer alan tek arka plan ögesini anımsatmakta yarar olabilir: Modernizm, ama özellikle de müzikte ortaya çıkan görünümüyle! Ayhan, yaptığı bir çok açıklamada, o yıllarda Ankara'da kurulmuş ve müzikle ilgilenen Helikon Derneği'ne ve atonal müziğe göndermede bulunmaktadır. Bu önemli bir kayıttır. Çünkü, gerçekten de böylesi bir şiirin kurucu ögeleri arasında bir *'atonalite'* olgusunun bulunduğu düşünülebilir. Yukarıda *'köksüzlük'* diye geçirdiğim şey, aslında bu atonalite kavramıyla özdeşleştirilebilir; hiç değilse yakından ilişkilendirilebilir.[13]

Böylesi bir *'yoksulluk'* içinde bu şiirin doğmasını, gelişmesini sağlayan koşullar nedir? denilerek etrafında dönülen çeşitli kavramlar bir soruya bağlanabilir.

Gerçekte, 2. Yeni'nin bağlamında yanıtlanacak bu sorunun, doğrudan Ece Ayhan'a dönük, *'somut'* ve *'kesin'* bir yanıtı yoktur; öyle bir yanıt bulunamaz. Gerçi, 2. Yeni tartışmaları bu konuda belli bazı çözümlemeleri geliştirmiştir ama, onlar da şiirin ancak dışsal belirleyicileridir. Başını İlhan ve Bezirci'nin çektiği bu vargıda söz konusu şiirin kapalılık, anlaşılmazlık boyutları üstünde durularak bu sonuç, şairlerin siyasal ortamın baskılarından kaçış için başvurdukları bir yol olarak gösterilmiştir. Bu, tümüyle yanlış olması gerekmeyen bir değerlendirmedir. Ama nereye kadar ve nereden sonra yanlış olabileceğini Ahmet Oktay göstermiştir.[14] Ahmet Oktay, 2. Yeni'nin temel örneklerinin ve belirleyicilerinin *'baskı'* diye nitelendirilen 1955-1960 arası yıllardan önce verildiğini söylemektedir.

Kabul edilebilecek bir yaklaşım da olsa bu değerlendirme şiirin öte yüzünü açıklamamaktadır. Özellikle Ece Ayhan bağlamında sorun daha da çetrefilleşmektedir. Çünkü, bu yargının içinde sakladığı ön kabulle ürettiği şiir arasında şöyle ciddi ve önemli bir fark vardır.

İlhan'ın yaklaşım ve yönteminde, farkında olmayarak yapılmış ve şiirle doğrudan ilgili bir tercih yer almaktadır. Bu anlayışa göre şiir mutlaka toplumsal bir sorgulamayı, irdelemeyi içermelidir. Bir toplumsal eleştiriyi ve bağlamı benimsemelidir. Şiirin bu doğrultuda kurulması ister istemez onunla ters düşen bir iktidar gerçeğini ortaya getirecektir. Giderek de, şiir, bu işlevini gerçekleştirebilmek için kapanacaktır. Belki Attila İlhan'ın kendi şiiri ya da o dönemdeki diğer toplumcu şiirler için geçerli olabi-

lecek bu husus 2. Yeni, hele Ece Ayhan için, pek o kadar geçerli sayılamaz. Çünkü, Ece Ayhan şiiri daha başlangıçtan itibaren toplumsal ya da toplumcu bağlamı, kendisi ne söylerse söylesin, dışlamıştır. Ya da, yukarıda getirdiği değerlendirmenin çerçevesi içinde söyleyecek olursam, toplumsal bağlam şiire dışsaldır ve yapıt daha ziyade şiirseli kuşatmak ve yakalamak çabasındadır.

Bu, bir çok yönden doğrulanan bir sonuçtur. Örneğin, ilk kitapta yer alan ve şiirin bağlamına dönük imleri oluşturan ögeler sonuna, bugüne dek sürecektir. Dışlanmışlar anlatılacak, bu anlayışla unutulmuş kültürler, isimler, kimlikler ele alınacaktır. Fakat, daha ilk şiirlerden başlayarak (*'Çocukların Ölüm Şarkıları-II'*) son kitaba kadar *(Mor Ötesi Requiem)* örneğin bir Fikret Mualla izleği sürdürülecektir. Aynı şekilde Türkçe şiirde ilk kez, sözcük, sınırlarına doğru itilecek, buyrultusallığına göndermeyle yeni oluşumlara zorlanacaktır: *"Apaş Paşa Şapa oturdu."* Fakat, tümünden daha önemlisi, Kantocu Peruz, Kanlı Nigar, Denizkızı Eftelya, Neyyire hanım bilinen kişilikleriyle şiire girecekler ama şiir bir bilinmezin olacaktır. Bu, Türk şiiri açısından büyük bir çıkıştır. Çünkü, ilk kez imge bir ilişiklilikten koparılmakta, dolayısıyla, gerçeğin öznel, kurmacasal ve türevsel boyutuna geçilmektedir. Şiirin 1950'lerde imge çevresinde kalarak yenilenmesinden sonra bu atılım onu eğretilemeye çeken en önemli çıkıştır. Ece Ayhan şiirinin ilk söylemsel başarısı budur denilebilir.

Burada, geçerken, bir saptama yapmak gerekiyor: Toplumsalla kurulan ilişkinin mutlaka siyasal olmasında bir zorunluluk elbette yoktur. Bu anlamda, Orhan Koçak'ın bir saptaması ilginç sonuçlar doğurmakta, olanaklar sunmaktadır. Koçak, Turgut Uyar'ın çevresinde kalarak yaptığı değerlendirmede *'imge'*nin toplumsal değişimle olan ilişkisine değinmekte, 1. ve 2. Yeni'deki değişimi çeşitli Modernist belirleyiciler, örneğin kentleşme, sanayileme ile açıklamaktadır.[15]

II. İmge, Eğretileme, Kopuş ve Ece Ayhan Şiiri

Böylelikle, şiir, modern tarihinin en önemli kopuşlarından birisine götürülür. Bu kopuş şiirin gerçek bir modernist algılamayla buluşmasıdır. Artık doğadaki gerçeğe ya da gerçekliği, salt orada, doğada, bulunduğu için kabul edilen, varsayılan bir nesneye yönelinmeyecek, şiir, nesneyle kendisi arasındaki bir geçiş ya da dönüştürüm alanı olmayacaktır. Bu, 'mimesis'in parçalandığı, 'poiesis'in ortaya çıktığı noktadır. Şiirin gerçekliği yalnız kendisiyle bağlı ve sınırlı olacak, bunu da şiirselin salt bir *'dil'* olarak görülmesi sağla-

yacakur. Bu, Jakobson'un geliştirdiği *'şiirsel'* kavramıyla örtüşen bir algılamanın ve edimin şiire ilk kez kaynaştırılmasıdır.

Jakobson, çok atıfta bulunulan bir çalışmasında şiirsel işlevin vurgusunu göndergeye yüklemekte, bunun herhangi bir şey için değil, salt şiirselin kendisi için yapıldığına değinmektedir. Ardından da şunu söyler: *"Bu işlev, göstergelerin elle tutulurluluğunu güçlendirerek imlerle nesneler arasındaki çatışmayı (dichatomy) derinleştirir."*[16] Bir başka değişle, şiirsel kendi içine kapandıkça ikili bir oluşuma yol açmaktadır. Belki dolaylı bir çıkışla doğal gerçeği-gerçekliği oluşturan nesneleri, imleri yeniden anımsamakta fakat, nesneyle imi arasındaki neredeyse doldurulmaz boşluğu göstererek şiirselin bir yansılama (taklit) ya da bir yeniden üretim olmadığının altı çizilmektedir. Şiirsel artık kendisine ait bir şeydir. Ne var ki, bu, gene Jakobson'a göre, bir *'belagat' (rhetoric)* süslemesiyle ortaya çıkan bir husus değildir: *"Şiirsellik, söylemin belagat ögeleriyle süslenmesi değildir. Söylemin tümüne, tüm bileşenlerine dönük bir yenilden değerlendirmedir."*[17]

Bu nokta, *'retorik'* konusunu derinlemesine çözümleyen Ricoeur'un vurgulamaları yönünden bakınca da önemlidir. Çünkü, Ricoeur'e göre *"retorik daha çok olası olana (erios) yönelik, kanaatı (doxa) dışlayan bir olgudur."*[18] Dolayısıyla, Ayhan, retoriği bir şiirselin içinden geçerek yenilerken, en azından çabasının ekseni olarak retorik olgusunu seçerken, doğrudan ya da dolaylı olarak *'doxa'*yı daha başlangıçta dışlıyor, yerleşik olana, ortak kamusal kabul görene daha o aşamalarda karşı çıkıyordu. Gene bu noktada, Ricoeur'un, Aristo'yu ve onun retorik kavramını tartışırken yaptığı bir saptamayı anımsamak ve Ayhan'ın, böylelikle, yalnızca *mimesis*'ten *poiesis*'e geçmekle kalmadığını söylemek gerekir. Aristo çözümlemelerine göre *poiesis-mimesis* kavramlarıyla ilişkili üçüncü kavram *'katarsis'*tir ve bu üçlünün karşısında da retorik-kanıt-ikna olguları yer alır. Ayhan'a gelinceye kadar *'anlatı' (narration)* boyutunda billurlaşan Türk şiiri, retorik ve ilişkili bileşenlerle içiçeyken o noktadan başlayarak bu yaklaşımı aşmaya koyulmuştur.

Ece Ayhan, bu çıkışı geniş ölçüde 1955-70 arasında yapmış ve sonuçlandırmıştır. Buraya ulaşmasını sağlayan ana etmen de, değinildiği gibi, imgeden retoriğe geçiştir. İmgenin, gerçeğin, tek dereceli, birinci dönüştürücüsü, birinci türevi olmasına karşın, eğretilemenin, gerçeğin ikinci türevi olması bu konuda belli ölçünün ötesinde bir olanak sağlamıştır, ona. Burada, Ece Ay-

han'ın eğretilemeyi kullanarak Türk şiirine getirdiği ilk ve belki de en önemli modernist kopmayı daha geniş bir perspektiften görebilmek için bu olgunun üstünde bir parça daha durmakta yarar olacaktır.

Ricoeur, andığım metinde metaforun üç temel ögesi üstünde durur. Buna göre, 1. eğretileme isimle ilgilidir ve onu kuşatır; 2. metafor hareketle ilgilidir ve o bağlamda tanımlanır. Bir sözcüğün hareketi (Ricoeur'un Aristo'dan kaldırdığı ve *'metafor'* sözcüğünün de kökenini oluşturan bir sözcükle *'epiphora'*) '...den...de'ye doğru giden bir yer değiştirimini gösterir ve nihayet en önemlisi 3. metafordur ve metafor, Aristo'nun *'yabancı'* dediği bir sözcüğün konum değiştirmesidir.[19]

Özellikle üçüncü hususta değinilen nokta şu açılımı göstermektedir: Aristo'nun *'yabancı'* dediği şey, gündelik dilde, bildiğimiz tanıdığımız, yaygın kullanıma sahip bir sözcüğün başka bir sözcükle yer değiştirmesidir. Aristocu bir kavram olan *'allotoris'* üç değişik kavramı ve edimi içerir. Gündelik, sıradan kullanımdan sapma; özgün bir bağlamdan ve zeminden bir sözcüğü ödünç alma, bu kavramları eksik kalmış bir sözcüğü ararken ve boşluğu dolduracak, bilinen sözcükler varken onların yerine ikame etme.[20]

Ece Ayhan'ın şiirinde, özellikle de erken dönem şiirinde her üç yaklaşım da kendisini gösterir. Ayhan, yalnızca sözcüklerle oynayarak değil, Enis Batur'un gösterdiği üzere[21] metinler arasında bir geçişlilik sağlayarak, hata kendi metnini farklı metinleri üstüste çakıştırarak oluşturmak suretiyle de belli bir eğretileme düzlemi yaratır. Ne var ki, belki tümü kadar önemli bir noktaya Ricoeur biraz daha ileride değinir ve eğretilemenin *'yeni bir dil'* olmadığını söyler.[22] Dolayısıyla, sorun, her anlamıyla bilinen bir gerçekliğin içinde kalarak ya da onun içinden geçerek veya onun içinden geçerken tümüyle yeni bir gerçekliği oluşturmaktır. Bu, dilsel kökenli, şiirselin özgünlüğüne ve kendi içinde sonluluğuna öncelik veren, eğretilemeye yaslanarak, yansılamayı dışlayarak ulaşılmış bir sonuçtur.

Ne ver ki, Max Black, daha ilginç bir girişimde bulunarak eğretilemeyle, onu bir epistemolojik kavram olarak almak suretiyle, şiirsel arasında bir bileşim denemesine girişir. En azından bu iki kavramın kesişim noktalarını ve orada ortaya çıkan yeni olguları sorgular. Vardığı sonuç, eğretileme üstünde düşünen kimi yazınbilimcilerin getirdiği bir temel yargıyı kökünden çürütecektir. Black, yaptığı çözümlemelerle eğretilemenin, tıpkı Aristo'nun retorik için

söylediği gibi, yalnızca bir *'süsleme' (ornemantiton)* olmadığını söyleyerek şu sonuca varır: *"Eğretileme bir 'bilgi' (information) barındırır çünkü,* gerçekliği yeniden tanımlar. *(abç-hble)"*[23]

Yukarıda, Jakobson'a atfen değindiğimiz bağlam, sanırım bu son vurguyla tamamlanmakta ve yalnızca eğretilemeye göndermeyle şiirselin nasıl yenileneceği, o arada gerçekle ilgili *'sorunlu'* ilişkinin nasıl kurulacağı yerli yerine oturmaktadır.

Kuşkusuz, bu yeni düzlemin anlaşılması o derecede kolay olmamaktadır. Eğretileme kuşkusuz yeni bir dil değildir ama, getirdiği düzlemin bütünü itibariyle kavranmasında ciddi sorunlar yaşanmaktadır. Belki, kopmanın, gerçekle yeni gerçek, en azından yeni yaklaşım arasına soktuğu zıtlaşmanın bir yararından söz açılabilir. Çünkü, Modernist yaklaşımın en önemli özelliklerinden birisi olan *'mesafe'* kavramı, yani metnin kendisini hemen ele vermemesi ve gündelik olandan uzakta kalmayı tercih edişi[24] ancak böylelikle sağlanabilir. Nitekim, Gilbert Rye, bu oluşumu *'ulam (kategori) yanlışı'* kavramıyla açıklamaktadır. Ona göre bu yanlış, Black'in yukarıda değindiği tanımla *'yeniden tanımlama'* arasındaki sökümü içeren ara dönemdir *(deconstructive intermediary phase).*[25] Eğer bu tanımı biraz daha zorlarsak, Ece Ayhan'ın şiirinin iki gerçeklik düzlemi arasındaki yerde oluştuğunu, birisinden diğerine geçerken ortaya çıktığını ama bunun rastlantısal değil bilinçli bir seçime dayandığını söyleyebiliriz. O durumda elbette yukarıdaki nitelendirmeyi yenniden kurmak ve "Ece Ayhan şiiri bir gerçeklikten öteki gerçekliğe geçişi oluşturan ara düzlemin kendisidir" demek mümkündür.

Bu çabanın şöyle bir sonucundan söz açılabilir. Barthes, yaptığı bir çok değerlendirmede, yazınbilimde çok büyük geçerlilik kazanmış ve o nitelikleriyle de adeta bir doğallık boyutuna yükselmiş olan kavramların, örneğin metinde açıklık, berraklık, anlaşılırlık gibi olguların asla öylesi bir kendiliğindenlik özelliğine sahip olmadığını vurgular. Tersine, Barthes'a göre, bu, 17 yüzyılda ortaya çıkmış, kentsoylu yazınının ve yazısının siyasal tabanlı toplumsal bir tercihidir. Değinilen kavramların tümü, kentsoyluluğun kullandığı bir araçtır. Eğer o kavramların herhangi birisinde herhangi bir değişikliğe gidilirse, bu, sisteme doğrudan bir müdahale anlamına gelecektir. Sonunda eğer gerçek bir çatlama sağlanırsa, o, sistemin çöküşünü de içerecektir ve sorun yalnızca yazıyla-yazınla sınırlı kalmayacaktır. Tersine, kentsoyluluğun tüm bir dünyayı algılayışını, onu sağlayan, içeren öteki bağlamları da etkileye-

cektir. Bu, ekonomide, toplumbilimde ve hatta ruhbilimde önemli kopmaların yaşanacağı anlamına gelen bir çıkış olacaktır.[26]

Ece Ayhan'ın şiire getirdiği yenilenmenin, şiirde yarattığı kopuşun, şiiri giderek kendi içine doğru çekişin ve onun, öncelikle, dışa değil de içe doğru patlayışını sağlamasının böyle bir anlamı olduğuna burada değinmek gerekir. Gerçekten de, bu yenilenmeyle birlikte, Ece Ayhan, yerleşik değerler sistemine ciddi ve kökten bir eleştiri yöneltmiş, onu derinden etkileyen bir sorgulamaya tabi tutmuştur. Başlangıçta söylediğim şey, bu şiirin çevreye açılışı, bu şiirin azınlıklara, kıyıda-kenarda kalmışlara yönelişi, unutulmuş dilleri ve metinleri çoğaltmaya ve yeniden üretmeye çalışması, nihayet argodan doğrudan kan alışı aslında bu bağlamın bir sonucudur.

Bu bağlam gerçekten de önemlidir; çünkü, farklı boyutlarda da olsa üstünde çok düşünülmüş bir dizi olguyu birbirine geçirir. Her şeyden önce, böylesi bir çıkışla, Ece Ayhan, şiirin, o güne dek kuşatmadığı, bilinmeyen alanları ele almasına olanak sağlar. Bu, 1. Yeni'nin getirdiğinden hayli farklı bir açılımdır. Çünkü, 1. Yeni daha çok şaşırtmacanın çevresinde kalarak ve gündeliğe dönerek *'yeni'*yi temellendirmeye çalışır. Bir başka değişle, 1. Yeni'nin bu doğrultuda yaptığı bir yansılama bile değildir. Bir tekabüliyet ilişkisi kurmaktır; herhangi bir şeyin altını çizmektir. Eğer 1. Yeni bu çıkışı yalnızca imgeyle sınırlı tutmasaydı ve şiiri her şeye karşın bir öykülemeye (tahkiyeye) indirgemeyip onu bir dil sorunsalı olarak görseydi belki Ayhan'ın yaptığına yakın bir şeyi denemiş olacaktı. Ne var ki, 1. Yeni buraya ulaşamadan kendi üstüne kapanmış, aradaki kopukluğu gidermek Ayhan'a düşmüştür. İşte o noktada, Ayhan, şiiri, ikili bir ilişkinin içinde üretmeye çalışmıştır. Bu şiirde hem bir bağlam vardır hem de bütün çaba bağlamdan kopmaya dönüktür. Böylesi bir yoklama aslında yukarıda değinilen geçişlilik kavramıyla yakından ilgilidir ve Schwab'ın getirdiği daha da pekiştirici bir kavramla söylemek gerekirse, şiirin, bir *"geçişsel uzam"*[27] haline gelmesine olanak vermektedir. Bütün *'gövde şiir'*ler gibi Ece Ayhan'ın şiiri de, bir kaç söylemin, kavramın, olgunun kesiştiği, üstüste çakıştığı bir düzleme dönüşmektedir.

Bu yanıyla da Ece Ayhan, Foucault'nun *"düşünülmeyenin deneyimi"* dediği noktaya erişmektedir.[28] Foucault'nun izinden giderek söylemek gerekirse, Ayhan'ın şiiri, bu yanıyla, *'dili düzenleyen' (configuration)* değil *'dili düzensizleyen' (disfiguration)* bir şiir olmaktadır. Dikkat edilirse, burada sorun dilin *'bozulması'* değildir.

Bunun bir ölçüde olanaksız olduğunu yukarıda eğretileme tartışması çerçevesinde söylemiştim. Eğretilemenin yeni bir dil olması, her şeye karşın *'bilgi'* vermesi ve nihayet gerçeği yeniden üretmesi bu bozma ilişkisini dışlamaktadır. Zaten, Ayhan'ın, tepki, başkaldırı bağlamında tercihi de budur; bir köksüzleşme, bir tümden kopma değil, bir tür yeniden düzenleme ve dikkat çekme çabası. O nedenle de, dilsel çerçevesi içinde Ayhan dili *'düzensizleme'*yi tercih etmiştir ki, bu da bana kalırsa eğretilemenin bir başka açılımıdır.

Bu sonuç iki noktanın altını çizer. İlki, Scheick'in söylediğidir. Scheick, Modernist edebiyatcılar üstünde düşünürken bu metinlerin toplamıyla karşılaşan okurun, tıpkı hayatla karşılaşan bir kişi gibi *"gerçeğin 'öteki' olduğunu, gerçeğin buyrultusal tanımlardan öte-de bir yerde ortaya çıktığını, gerçeğin insanın belli acılar pahasına zorla kabul ettiği anlamlılıklardan ve anlamlardan farklı olduğunu"* öğrendiğini söyler.[29] İkincisi de, Ece Ayhan, dili boydan boya kat ederek ve imgeyi eğretilemeyle değiştirerek, öykülemeyi ortadan kaldırarak şiiri yenilerken, aslında, nesneden özneye kayan bir süreci başlatıyor ve Türk şiirindeki *'öteki'* önemli atılımı gerçekleştiriyordu. Ece Ayhan, Türk şiirinin varlıksal olarak ilk psikanalitik-cinsel şiirini üretiyor fakat psikanalizmi de Freudgil bir bağlamdan Lacangil bir alana taşıyordu. Doğaldı, çünkü, öznenin çevresinde gelişen ve dil-bilinçaltı ilişkisini kuran Lacan'dı.

III. Psikanaliz, Lacan ve Ece Ayhan

Ece Ayhan'ın şiirinin yoğun bir cinsellik içerdiği baştan beri söylenmiştir. Bu cinselliğin şiirin içerdiği *'hermetik'* yapıyla da yakından ilgili olduğu bellidir. Bir başka değişle, şiirin kapalılığı, kendisini kolay kolay ele vermeyişi ile cinselliğin gizliliği ve gizemliliği arasında bir ilişki kendiliğinden kurulmakta, birisi çözümleyiciyi ötekine göndermektedir. Bununla birlikte ve her şeye karşın şiirin içerdiği özgül cinsellik de kendisini her defasında yeniden ortaya koymaktadır.

Bir şiirin ya da bir metnin cinsel olduğunu anlamak acaba neye bağlıdır? Doğrusu yanıtlanması kolay olmayan bir sorudur bu; çünkü, cinsellik sonunda bir *'okuma'* ve bir yorumlama edimdir. Psikanalizin bir sistem olarak en zayıf halkası ve gene bir çözümleyici sistem olarak onun en kolaycı yanını oluşturan husus budur. Belli imler, simgeler dizisini ortaya koyarak ve bir metni

onların içinden görmeye çalışarak o metnin cinsel tabanlı, ağırlıklı bir metin olduğunu dile getirmek olanaklıdır. Nitekim, feminist okumaların ruhçözümlemeye yöneltikleri eleştirilerin başlangıç noktası olarak kendilerine bu gerçeği almasında bir yanlışlık olmasa gerektir. Çünkü, bu yanıyla, psikanaliz, yalnızca a posteriori bir yaklaşımı öne çıkarmakla kalmaz, buyrultusal (arbitrary) ve bir o kadar da hegemonik bir sistemi ayakları üstüne diker. Çünkü, sonuç olarak, eğer psikanalizin içindeyseniz onun geliştirdiği kavramların sınırını aşmak, o kavramların belirlediği ufkun ötesine geçmek olanaksızdır.

Bütün bu eleştirileri göz önünde tutarak Ece Ayhan'ın şiirine bakıldığı zaman, bu yapıtın psikanalizle kurduğu ilişki açısından öncelikle değinilmesi gereken iki nokta olduğu kanısındayım. İlkin, Ece Ayhan'ın şiiri, her şey bir yana, ancak *'böylesi'* bir yaklaşımla, yani psikanalizin içinden geçilerek vanlacak bir şiirdir. En azından, yanlış bile olsa, psikanalizin getirdiği kavramların, tanımların gerçeklendiği, bu kavramların temellendirilmesine olanak veren bir metindir bu yapıt. İkincisi, Ece Ayhan, psikanalizin içerdiği bir temel gerçekliğin *'egemenlik ve ataerkillik'* gerçeklerinin bir sistem olarak kırıldığı düzlemi oluşturur. Bunu, eğer bir benzetmeyle söylemek gerekirse, Ece Ayhan'ın şiiri adeta içine sokulan çubuğun eğri göründüğü su kitlesidir. Su, aynı sudur, çubuk, aynı çubuktur fakat her şeye karşın suyun içindeki çubuk kırık, eğri görünmektedir.

Gerçekten de Ece Ayhan'ın şiiri, daha 1955-1970 arasındayken bile, tüm kapalılığına karşın *'patriarki'*ye başkaldırıyı öne çıkarmıştır. Aslında, Ayhan'ın, toplumsal, siyasal ve hatta iktisadi bileşenler etrafında kalarak *'patriarki'* olgusuna, eleştirilerine gelişini, *Kınar Hanımın Denizleri* ile *Ortodoksluklar* arasında yazdığı, benim cinsel-psikanalitik dediğim şiirleri aşmadan algılamak olanaksızdır. Bu, ilginç bir gelişme sayılmalıdır. Çünkü, yukarıda da değindiğim gibi, okurun Ece Ayhan'da daima kavşakların üstünde durduğunu bilmesi gerekir. Bu kavşaklar da, daima, her birisi farklı bir geçişe tekabül eden farklı vektörlerin toplamından ortaya çıkan gerilimdir. İmgeden eğretilemeye, nesneden özneye, dilden ötedile, Freud'dan Lacan'a geçiş nasıl gerçekleşmişse, ataerkillikten sonrasına geçiş de aynı şekilde, bir süreç içinde ortaya çıkmıştır ve bu oluşumun köklerini mutlaka ilk dönem şiirine giderek izlemek gerekir.

Ortodoksluklar ,okunduğunda, içinde cinsel anıştırmalı bir sözcüğün geçmediği tek şiirin olmadığı görülecektir. 1968'de yayınlandığı ve Ayhan'ın bundan beş yıl sonra *Devlet ve Tabiat*'ı yayınlanacağı düşünülürse, *Ortodoksluklar*'ın daha ilk şiirinin, kapalı-sapkın-simyacı *(hermetic-perverse)* ve bir çözümleyici simgeler yardımı olmaksızın aşılması olanaksız bir şiir olduğu görülür. Şiir, kendisini bir yandan hızla bir önceki yapıt olan *Bakışsız Bir Kedi Kara*'ya bağlarken, aynı hızla ondan bile koparmakta ve tümüyle gizli bir erotikanın içine itmektedir. Bu kitapta kuşatılan *ars erotica*, her şey bir yana, dilin parçalanmadan, kendisine ait sınırları koruyarak ama gene de onu bir tür ötedile taşıdığı şiirleri getirmektedir.

Bu değiniye karşın *Ortodoksluklar*'ın ne türden bir şiiri geliştirdiğini söylemek o derecede kolay değildir. Üç temel kavram, dil, cinsellik-erotizm ve psikanaliz içiçe geçmekte, birisinden ötekine kaymanın ne zaman nasıl gerçekleştiği ayrımsanmamaktadır. Bu bağlamda belki yapılması gereken ilk saptama şudur: *Ortodoksluklar,* adından da anlaşılacağı üzere, çok içerde kalmış bir avluda yaşanan ciddi bir hesaplaşmanın şiiridir. Cinselliğin genel ahlak kabulleriyle kurduğu ve riyaya dayanan ilişkisinin, sistemle içiçe geçmesinden kaynaklanan hegemonik yapısı, ister istemez onu temellendiren dilin bu özelliklerini anımsatmaktadır. Ortodoksluk, genel kabul görmüş ahlaktır, onu belirleyen dildir ve nihayet onun içine yerleşmiş olan cinsel sistemdir: heteroseksüel, erkek egemen, giderek ataerkil!

Bu sistemin ikinci ayağını dilin iç yapısına dönük bir temel özellik oluşturur. Dil, gündelik kullanımıyla kategorik ve karakteristik olanı kapsar. Gene aynı özelliğiyle dil mutlak bir doğruya dayanır. Bir başka değişle, dilin, benimsenmiş, üstünde uzlaşılmış tartışılmaz yapısının bizatihi kendisi bir *'doğru'*yu işaret etmektedir. Bu doğru, dilin doğayı kuşatmasından ve bir mantığı içermesinden kaynaklanmaktadır. Dolayısıyla, dilin içinde kalmak verili olanı kabul etmekle eşanlamlıdır. Bu da, nesneler düzeniyle bir doğrudanlık ve bir değişmezlik ilişkisi anlamına gelir. Biraz daha aşağıda tartışacağım estetik-etik ilişkisi kendisini tam da bu noktada gösterir. Moral değerlerin ortaklaşıklığıyla dilin ortaklaşıklığı arasında tam bir geçişlilik ve karşıtlılık ilişkisi vardır. Dolayısıyla cinselliğin verili sınırları da ister istemez bu çerçevede belirir.

Verili ve günlük dile dayalı cinsellik bir karşılıklılığa, böylelikle, kendiliğinden denk gelir. O nedenle günlük dilin kuşattığı cinselliğin erotizminden söz açılamaz. Çünkü, erotizm, Bataille'dan bu yana biliyoruz ki, olana değil olmayana, görünene değil görünmeyene dönüktür.[30] Tersine, günlük dilin kuşattığı cinsellik yalnızca pornografik olabilir; çünkü, cinselliğe dönük nesneyle onu alımlayan öznenin birbirini tamamladığı ve birbiriyle gönderen-gönderilen ilişkisini açıklıkla ve tam bir karşılılık ilişkisi içinde kurduğu bağlamda ortaya çıkan pornografidir. Bu nedenle dilin doğal yapısının, yani semantiğinin, cinsel bir kavramla söylemek gekekirse, pornografik olduğu vurgulanmalıdır. İkincisi, pornografi, özünde patrirarkal ve hegemonik bir ilişkiyi barındırır. Bu iki kavrama dayalı her ilişkide olduğu üzere, pornografide de, üst-ast, etkin-edilgin ilişkisi söz konusudur. Kitle kültürürünün ve gündelik olanın dışına çıkılmadığı için de, pornografinin, egemen sistemin hiyerarşi kabullerinin ötesine geçmesi düşünülemez. Bu çerçeve içine alındığı zaman, pornografinin, bir art alanının olmadığı rahatlıkla söylenebilir. Kendi dışında, yani özdeşleştiği kültürel parametrelerin dışında, hiç bir göndergesi olmayan *'var'*lara dayalı bir *'yok'* dildir pornografi; bir *'yüksekgerçek' (hyperreal)* dildir.

Oysa, erotizm bir yokluğun içinden yazılır. O nedenle de bir *'(var) dil'* olarak ortaya çıkar. Erotizmin art alanı öznedir. Erotizm, bir yokluğa dayalı olması nedeniyle, dili, tümüyle yeniden kurmak zorundadır. Bir başka değişle, dilin kırılma noktalarında, değişim aşamalarında, ötedile eriştiği yerlerde söylem, adı öyle koyulmamış olsa da erotiktir. Dolayısıyla erotizmin kapalılığı dilin genişlemesine dönüktür. Ne var ki, bu genişleme bir 'ekonomi'yi içerir. Daha daralan, süzülen, damıtılan bir dil kurulmaksızın erotik bir söyleme ulaşılması olanaksızdır.

Gene bu noktada cinsellikle erotizm arasında bir ayrımdan söz açılabilir. Bataille'in yaptığı bir saptamaya göre, cinselliğin en önemli özelliklerinden birisi *'bolluğa, fazlalığa' (plethora)* dayanmasıdır.[31] Bu, kendisini, organizmaların, cinselliği, tekil ya da çoğul olarak gerçeklerken, her anlamda yaşadığı *'çoğulluğun'* bir sonucudur. Bu da erotizmle cinsellik arasındaki çelişkinin doğduğu noktadır.[32]

Bütün bunların ışığında yeniden Ece Ayhan şiirine bakılırsa, bu şiirin, yeni bir dile geçişi, doğrudan cinsel-erotik imgeleri öne çıkarışı, çok ciddi bir dil ekonomisine dayanışı[33] nedeniyle ero-

tik bir noktaya konumlandığı görülecektir. Doyayısıyla, psikanalizin bu bağlamın çözümlenmesinde yararlanılacak bir araç olduğu artık söylenebilir.

Ne var ki, Ece Ayhan'ın şiirindeki psikanalitik 'uç'un ikinci ayağı daha ilginç bir gelişme gösterir. Eğer yalnızca Freudgil bir psikanalizin çerçevesinde kalınırsa o da kuşkusuz bu şiirin yeniden okunmasında yararlar sağlayabilir. Fakat, bu, tümüyle öznel tercihe dayalı bir yaklaşım olacaktır. Psikanalitik yaklaşıma ve yöntembilime dönük çok çeşitli eleştirilerin, o bağlamda yapılan çözümlemeleri farklı yorumlamalarla okuduğu anımsanacak olursa, bu şiirin öylesi bir çabayı hala beklediği söylenebilir. Oysa, Ferudien psikanalizin feminist okuma ve yorumlamalarla ciddi eleştirilere uğratıldığı ve boşluklarının açıkça gösterildiği bir dönemde, Ece Ayhan şiirini yeniden oraya (ç)ekmenin ne derecede anlamlı olduğu da sorulabilir. Bu nedenle, bu şiirin, psikanalizi içeren ama daha farklı yaklaşımlarla ve yeni bir sorunsal geliştirilerek yorumlanmasında daha yarar olacaktır. O da psikanalizin kendi içindeki dönüşümlerinin dille kurduğu ilişki ve bu şiirin o ilişkileri kucaklayıp kucaklamadığıyla ilişkili bir sorundur.

Feminist okumaların, Freudçu psikanalizin gündelik dille kurduğu ilişkiyi göstermesinden sonra varılmış olan yargı, bu yaklaşımın, fallosantrik bir yapıyla iç içe geçtiğini, mevcut toplumsal hiyerarşinin temel yapısal özelliklerini benimsediğini, hatta onu kurduğunu, patriraykal bir metafiziğin üstüne oturduğunu tüm çıplaklığıyla ortaya koymuştur. Bu yaklaşıma göre, benin gelişimi, ancak kabul edilen sistematiğin içinde yer almakla mümkündür. Bu nedenle, psikanalizin kendi içinde çoğalttığı ve pekiştirdiği bir ötedil arayışı yoktur. Dilsel farklılaşma, Freudçu psikanalize göre, ancak dönüştürümlerle ilgili bir sorundur. Çok iyi bilinen *'fort-da'* çözümlemesi bu yaklaşımın önemli bir göstergesidir.

Öte yanda yer alan Lacan ise, gene ona yöneltilmiş feminist eleştirileri akılda tutmak koşuluyla, dil-bilinçaltı arasında, başlangıç noktası dilden geçen, bir ilişki kurmuştur. Lacan'a ait üç temel noktaya değinmek, daha sonra Ayhan'a bu bağlamda dönmeye olanak verecektir. Bunlar, dil-bilinçaltı ilişkişi, Baba Yasası ve arzu kavramlarıdır.

Çok iyi bilinen tanımlamasıyla söylemek gerekirse, Lacan'a göre, *"bilinçaltı bir dil gibi yapılandırılmıştır. Onun içinde yer alan herhangi bir şey belli yasalara göre işler. Bu yasalar gerçek dile yönelik araş-*

tırmalarla bulunmuş yasaların aynıdır.'[34] Lacan, buradan hareketle ve Sassurecü dilbilimin verilerini kullanarak, öznenin, ayna imgesiyle birlikte yabancılaşma kavramını geliştirdiğini, bunun da beni toplumsal belirlemenin önüne geçirdiği söyler.[35] Lacan'ın dilsel düzlemde saptadığı ikinci olgu, yorumsamayla eğretileme arasında kurduğu bağdır. Ona göre, ruhçözümleme açısından bakıldığında, eğretilemenin, gösteren-gösterilen arasındaki ilişkiye dönük bir boyutu vardır. Bir gösteren olarak eğretileme bir dizi gösterenin yalnızca bir parçasadır. Ondan koparak ortaya çıkmıştır, bu nedenle kendisini saklar ve yerini zamanla bir başka gösterene bırakır.[36]

Bu boşluk kavramı, giderek, Lacan'ın *'Baba Yasası'* diye adlandırılabilecek olguyla ilgili düşünceleri geliştireceği alanı hazırlar. Lacan'a göre, Baba Yasası, annenin, çocuğu yeniden rahmine geri göndermesini engelleyen temel kavramdır. Çünkü, çocuk, fallus kavramına şöyle ya da böyle sahip olmak zorundadır; nedeni de, anca bir fallusa sahip olduğunda kültürün simgesel düzenine dahil olabilecektir. Dilin içinde oluşturulan Baba Yasası, anne ya da çocuk tarafından tanındığı takdirde, sonuna kadar anneye ilişkin olacaktır. Dolayısıya, yasanın tanınması, çocuğun, Babanın Adı'na erişmesine olanak verecektir.[37]

Nihayet, buradan haraketle üçüncü olarak arzu kavramına değinilebilir: Lacan'a göre, arzu, kıyı-kenarın *(margin)* bir *'olgu'*sudur *(phenomenon)*. Bu kavram bir boşlukta, açıklıkta *(béance)* oluşur. O boşluk, ihtiyaçla biyolojik eksiklik ve istem arasında doğar. Arzu, kendiliğinden oluşmaz, oluşumuna iradi olarak karar verilemez. Bu, arzu edenin onun tatmin edilmesi için ikinci bir 'şey'e duyduğu ihtiyacı vurgular ki, bu da *'Öteki'*dir.[38] Lacan'ın bu üç kavramı birleştirdiği son nokta ise doğrudan *'Öteki'*yle ilgilidir. Lacan'a göre, Öteki, bilinenden çok daha geniş bir anlam ağına sahiptir. Çünkü, bilinç, bilinçaltını bilmez. Dolayısıyla, bilinç için bilinçaltı ötekidir ve ötekinin dilini konuşur. Aruzuyu duyan özne onu ancak duyabilir, yaşayabilir; çünkü, arzunun bilinçaltına ait olması nedeniyle o bir ötekidir. Öznenin bilinçaltı gerçeği ötekinin gerçeğidir. Bu öteki, gerçeğin bulunduğu yerdir fakat, onunla kalmaz. Çünkü, o, aynı zamanda da *'gösterenin hazinesidir'* Üstelik, bir boşluğun, olmayan bir yerin içinde oluşmaktadır. Ne var ki, hazinenin bilincindedir; ona yanıt verir ve bunu kendisini gösterenler zinciriyle özdeşleştirerek sağlar. Bu,

bir anlamda, arzunun kendi kendisini gerçeklemesi ve gidermesi çabasıdır. Bu nedenle de Lacan, çok iyi bilinen tanımını getirir ve *'Ötekinden başka öteki yoktur'* der.[39] Nihayet Lacan'a göre, *'Ben'* bu bağlamda ve o yok yerle olan ilişkisi sonucunda belli bir konuma erişir ve o konumda ne ölüm ne de yaşam söz konusudur.[40]

Bu saptamalardan sonra şu söylenebilir: Bir bütün olarak ele alındığında, Lacan'ın çabası kökleri Kartezyen *'cogito'*ya kadar giden geleneksel öznenin tasfiyesidir. Tasfiye, burada en geniş anlamında kullanılmıştır. Lacan'ın çabası onu bir daha kurulmayacak biçimde ortadan kaldırmaktadır.[41] Bu nedenle Lacan'daki özne yerleşik değildir; tedirgin, sallantıda ve aşılmaya açıktır. Onu yeniden tanımlarken öznelerarası bir özne düşüncesi geliştirir. Bu özne aynı zamanda etik bir öznedir ve bu gerçeğin altını açıkça çizer: *"bilinçaltı konumu varlıksal (ontic) düzlemde o derecede kırılgandır ki, etiktir denilebilir."*[42] Bunu doğal karşılamak gerekir. Çünkü, yukarıda da gösterildiği üzere, ötekinin olmadığı bir ben/lik düşüncesi Lacan'da yoktur.

Ece Ayhan şiirinin psikanalitik yanıyla tam da böylesi bir noktaya sıçradığını bir kez daha söylemek gerekir. Freud'da görülen bilinçaltı düşüncesi özneyi biliçaltıyla ikili bir ilişkiye sokar. Bu ilişkide, özne, bilinçaltını içerir ama onun tarafından da aşılır. Bu da beraberinde bir orantısızlık getirir. Özne için bir bilinçaltı daima vardır ama ulaşılması olanaksız bir alandır. Bunun temel nedeni de oraya ulaşmayı sağlayacak olan *'dil'*in, konuşmanın, ego tarafından sansürlenmesidir. Lacan'ın bu noktaya dönük yorumunda bilinçaltının sözel yapısına belli bir öncelik, hatta ayrıcalık verilir. Lacan, bu yapının, Freud'da olduğu üzere, içgüdüye ya da yönlendirmeye indirgenmesine şiddetle karşıdır. Çünkü, bilinçaltı tümüyle dilseldir. Hatta, bilinçaltının bene karşı direnci de bilincin kullandığı dilden farkında ortaya çıkar. Günlük dilin kullanımında görüldüğünün tersine 'id' kendisini düzensizlikle *(nonorganization)* tanımlar. Bu bağlamda ortaya çıkan en önemli gösterge ölüm dürtüsünün egemenliğidir.[43]

Ece Ayhan'ın şiirinde bu çerçevenin oluşturulduğunu söylemek olanaklıdır. Lacan tarafından özneye yüklenmiş olan her türden anlamın bu şiirde ayakları üstüne dikilmeye çalışıldığı söylenebilir. Ece Ayhan'ın şiirinde Freudcu bir okumanın izlekleri yok değildir; fakat, özellikle Lacan'cı dil-özne-bilinçaltı etkileşimi ilk kez kendisini bu şiirde gösterir. Dolayısıyla da şiirin içerdiği simgesel boyut yalnızca bir simgesellik olarak görülmez.

Tersine, simge, tıpkı bilinçaltının bir dilsel gerçeklik olması gibi, şiirin bilinçaltıdır. Ya da tersinden söylenirse Ece Ayhan'ın şiiri kurduğu simgesel yapıyla Türk şiirinin bilinçaltı konumundadır.

Buradan iki farklı olguya geçilebilir. Bunların ilk, bu şiirin etikle olan ilişkisi, öteki, şiirin *'rengi'* olan, mor-kara bir şiir olması, yani şiirin *'kötücüllük'*le kurduğu ilişkidir.

IV. Etik ve Ece Ayhan Şiiri

Ece Ayhan'ın şiiri, dilsel çözülmeyi gerçekleştirerek ve bir ötedil yaratarak, aslında, kurulu düzenin ve verili olanın sınırları dışına çıkmış, o yoldan geçerek de *'etik'* kavramıyla belki görüntüde dolaylı ama yapısal açıdan ve şiirin kuşattığı sorunsal yönünden doğrudan ve derin bir ilişkiyi başlatmıştır.

Ece Ayhan'ın şiiri, Türkçede çoğunlukla 'kara' bir şiir olarak bilinir. Kendisi de, bunu, daha yolun başındayken, olanca çıplaklığıyla haykırır: *"Şiirimiz karadır abiler!"* Yanısıra da bu şiirin Türkçedeki ilk *'patafizik'* şiir olduğu söylenebilir. Kötücüllüğe açık, onun değerler sistemi üstünden yürüyerek yerleşik ahlak kurallarını sorgulayan, hatta düzenin *(establishment)* tüm boyutlarını böyle bir değerlendirmeyle ele alarak mahkum eden bir şiirdir bu. Özellikle 1970 sonrasında içine girdiği yeni dönemde toplumsal, siyasal, ekonomik yapıyı irdelerken, Ece Ayhan, ne tarafsızdır ne de mesafeli. Tersine, doğrudan bir tavır alarak ve herşeyi hızla ve acımasızca eleştirir. Aslında, Ece Ayhan'ın temelde eleştirdiği tekil olgular değildir. Geniş bir perspektiften bakarak ve özellikle düzyazılarında değindiği (doğallıkla şiirlerinde de değinmiştir[44]) kimi düşünür-yazarlardan etkilenerek kaleme aldığı yazılarında iki ana olgunun üstünde durur.

Bunların ilki, yerellik kavramıdır. Anadolu-Osmanlı kültürününün özgüllüğü Ece Ayhan'ı etkilemiştir. Bu kültürün kendine özgü boyutları Ayhan'a göre bugünkü değerler sisteminin önünü ve arkasını oluşturur. Zaman zaman toprak düzeninden, zaman zaman gündelik hayatı yaşama biçiminden kalkarak, Ece Ayhan, bir kültürel yapının temellerini göz önüne sermeye çalışır. Fakat, Ayhan'ın asıl üzerinde durduğu ana olgu iktidardır. İktidar, Ece Ayhan'da mutlaka sorgulanması gereken, Selçuklu-Osmanlı-Cumhuriyet hattında ciddi açmazları olan bir kavramdır. Bu kaygıyla zaman zaman bütününe *'Ren Düşüncesi'* dediği kimi felsefecilere gider, zaman zaman da Cumhuriyet'in arka planını oluştu-

ran ve Tanzimat'la birlikte başlayan ikilemlere yönelir. Bu dönemlerin içinde kimi kişileri ayıklar. Onaları *'sivil'*ler diye nitelendirir. (Kendisinin de içinde bulunduğu ve Cemal Süreya'yla Sezai Karakoç'un oluşturduğunu savunduğu 2. Yeni, ömeğin, onun için, böyle bir çıkıştır). Ötesi ise iktidarla özdeş, onunla içiçe geçmiş kişi ve kesimlerdir. Bu nedenle de açık-örtülü bir eleştirinin odağındadırlar. Çünkü, her şey bir yana onun için *'hükümet kuşunun kanatları yoluktur'* Bu yanıyla, bu şiir, Türkiye'de iktidar kavramını onu oluşturan soyut bileşenlere göndermeler yaparak ve onları da sözün odağına alarak eleştiren ilk şiirdir.

Ayhan etik bir bağlamda ele alındığında ilk elde söylenmesi gerekenler belki bunlardır. Oysa, onun etik kavramıyla kurduğu çok daha derinlikli bir ilişkiden söz açılabilir. Türk şiirinin hemen hiç bir döneminde hemen hiç kimsenin doğrudan dile getirmediği bu olgu, denebilir ki, Ece Ayhan'la birlikte yalnız onun şiirine dönük değil, bütün bir Türkçe şiire önemli katkılar sağlamıştır. Ne var ki, ben, bu sorunu 1970 sonrasında çok daha açık bir tavır alışın sonunda ortaya çıkan, çok daha berrak bir sorgulamaya yönelerek değil, tersine, daha kapalı bir dönemin şiirlerini göz önünde bulundurarak ve daha soyut bir düzlemde kalarak gözden geçirme yanlısıyım. O yaklaşımımın da şöyle bir gerekçesi olabilir.

Edith Wyschogrod, çok etkileyici kitabında[45] *'hagiography'* diye bilinen kavramı geliştirir. *Hagiographi,* azizlerin yaşam öykülerini anlatan yazılara verilen genel addır. Yazar, bu yazımın genel olarak yazılı anlatım kavramıyla olan ilişkisine değindikten sonra günümüz dünyasında Proust, Beckett, Genet, Mishima gibi yazarların da birer *'aziz'* niteliği kazandığını söyler ve bu oluşumun arkasında yer alan olguları tartışır. Bu yazarların tümünün ahlak kavramıyla derin, sancılı, yakıcı ve sarsıcı bir ilişkisinin bulunduğunu, bu ilişkinin de sorunlu olduğunu vurgular. Öte yandan, Newton, bu yazarların genellikle de tersinden bir yolu yürüyerek, sıradan ahlakın genel kabullerinin dışına çıkarak yapıtlarını ürettiklerini fakat, bunun, temelde, ahlaki bir sorgulama ve imleme olduğunu vurgulamaktadır.[46] Bu *'kalıp'* Ece Ayhan için de neredeyse aynen geçerlidir. O da, belli bir çevrede 'papaz' olarak tanınmakta, o da kitabının arkasında *"Türk şiirinin 'etikçi' ve 'tarihçi' karaşın şairi"* olarak nitelendirilmektedir.[47] Gerçekten de, Türk şiirinde onun kadar *'fuhuş'* sözcüğünü vurgulayan bir ikinci şair yoktur ve Ece Ayhan bu gerçeği, bütün açılımlarıyla birlikte, *'etikçi'* kimliğinin adeta *'alamet-i farika'*sı olarak üzerinde taşımaktadır.

Bununla birlikte, Ece Ayhan'ın şiirinde *'görülmeyen'* etik boyutu ancak yazın-etik ilişkisinin soyut yanına değinerek temellendirmek mümkündür. Batı yazınbiliminde bir hayli kurcalanmış olan ilişkinin Türkçede hiç irdelenmemiş olması şaşırtıcı ama, Ece Ayhan'ın konumunu açıklaması bakımından da bir o kadar önemlidir.[48]

Etik-yazın 'ilişkisi' ama, daha çok da, *'beraberliği'* (gizli ya da açık), kendisini, temel olarak, Aristo'nun çalışmalarında ortaya koymaktadır. *Nichomaceian Ethics* başlıklı yapıtında, Aristo, etiğin, 'olanak' kavramıyla birlikte düşünülmesi gerektiğine değinir. Ahlaki sonuçlar, ona göre, bir tercihe bağlı olarak yaşama getirilirler. Tercih ise olanaklı *(possible)* bir amaca dönük olmalıdır; onu içermelidir. Tercih ya da seçim, Aristo'ya göre, dilemekten de düşünceden de farklı bir kavramdır. Çünkü, anılan son iki kavram da olanaksızla ilişkilendirilebilir:

> Eğer bir insan olanaksızı seçtiğini söylerse onun aptal olduğu düşünülecektir. Kanaat (opinion) bir çok amaca dönük olabilir. Ama, bu, onun ebedi ya da olanaksız veya gücümüzün içinde bulunan şeylere yönelmeyeceği anlamına gelmez. Gene de tercih daima başaracağımız şeylere yönelmelidir.[49]

Tercihle 'olanaklı'yı bir araya getiren Aristo, öte yanda, şiire yöneldiğinde de benzeri bir ilişkiyi kurar. Etik gibi, şiirin de, olmuş olanla değil olabilecek olanla ilgilendiğini vurgular. Tragedya, ona göre, insanın olanak sınırlarını tanımlar. Bunu da içinde yer alan herhangi bir tiplemenin neleri yapabileceğini söylemesi ya da gerçekleştirmesiyle ortaya koyar.[50] Bu bağlamda, Aristo'ya göre, etik ve şiir birbiriyle doğrudan ilişkilidir; çünkü, her ikisi de olanaklı amaçlarla ilgilidir. Etik, insanın tercihinden hareketle, şiir de varlıksal ve iradi olandan yola çıkarak aynı sonuçla bağlanırlar: Ne olabilir ve ne seçilebilir?..

Aristo'nun şiiri ve etiği birbirine bu şekilde bağlayışı daha sonra Kant estetiğiyle ciddi bir sarsıntı geçirir. Kant'ın getirdiği, sanat yapıtının, duyum ve doyum kavramları çerçevesinde, her şeyden bağımsız ve salt kendisine dönük bir olgu olarak tanımı, onun, etikle bağlarını koparır.[51] Bu ilişkinin yeniden kurulması için Wittgenstein'a gitmek gerekmektedir.

Wittgenstein, *Tractatus'ta,* çok açık bir tanım oluşturarak ve her ne kadar, *"etik olanın taşıyıcısı olarak istemden söz edilemez*

(6.423)"[52] diyerek, Aristo'yla arasına, *'irade'* kavramı çerçevesinde, bir ayrım koyarsa da, öte yandan, çok açık bir başka tanımla, sanatla estetiğin bir olduğunu söyler (6.421).[53] Tilghman, yaptığı çözümlemede, Witgenstein'ın daha sonraki çalışmalarına da eğilerek, bu tanımın, onda, hiç değişmediğini, sonuna kadar aynı kaldığını, ne var ki, zamanla geliştiğini ve doğrudan dille ilgili bir içerik kazandığını söylemektedir.[54]

Güç anlaşılır yorum çabalarından sonra, Wittgenstein, ruhla gövdesel görünüm (fizyonomi) arasında belli ilişkileri kurar ve sorunu bir adım öteye taşıyarak oldukça ilginç ve geniş açılımlı bir sonuca ulaşılır. Şunu söyler: *"Beni felsefeye getiren şey 'dünyanın benim dünyam olması' gerçeğidir."* Wittgenstein, dünyayla yaşamı özdeşleştirerek *"ben dünyayım"* der. Metafizik özne, metafizik *'ben'* dünyada bulunan herhangi bir şey değil, dünyanın sınırlarıdır. Öte yandan, biliyoruz ki, daha başlangıçta, Wittgesntein, *"dünyamın sınırları dilimin sınırlarıdır"* demiştir. Bu özdeşliklerin birbirine eklemlenmesiyle de metafizik *'ben'*in dilimin sınırları(nda) olduğu sonucuna varılabilir: Ben dilimim.[55] Bu sonuç, aslıda yeni bir dil kurma, o dili yeni bir benlikle özdeşleştirme ve yeni bir benlik tanımı geliştirme çabasına giren edebiyatçıyla yakından ilgilidir. Dolayısıyla da, eğer Ece Ayhan söz konusu edilecekse, yeni bir dil, bir ötedil geliştirmesi çerçevesinde, Ayhan'ın, bu işlevi gerçekleştirdiğinden söz açılabilir. Öylelikle de edebiyat-etik arasında doğrudan bir ilişkiyi Ayhan'ın dil-benlik bağlamında kurduğu rahatlıkla öne sürülebilir. Ne var ki, bu noktada bir kez daha geriye dönüp, etiğin bağlamını tanımlamaya çalışalım.

Bütün bir felsefe tarihinin en zorlu sorularından birisini burada yanıtlamak gibi bir çaba elbette söz konusu olamaz. Ne var ki, küçük bir kaç değiniyle belli bir izlek açarak Ece Ayhan'ın şiirinin içine ve o arada da, belki daha da önemlisi, dışına doğru yürümek olanaklıdır. Bu konuda üç temel noktaya değinilebilir. *Etik-iktidar* ilişkisi, *etik-logos* ilişkisi ve nihayet *etik-metin* ilişkisi.

Etik kavramının iktidarla doğrudan ilişkisi olduğu kuşkusuzdur. Ne var ki, bu iktidar ilişkisi bir varlık ilişkisinden çok bir yokluk ilişkisinin içinde oluşmaktadır. Bir başka değişle etiği belirleyen iktidarın varlığı ve onunla eklemlenmek değil, onun dışında kalabilmektir. İktidar da, hiç kuşkusuz yalnızca siyasal iktidarı değil, her türden sistematik ilişkiyi içeren bir kavramdır. Ece Ayhan'ın *"en geniş zamanlı bir şiir yazacağız"* derken dile getir-

mek istediği de bu türden bir açılım olsa gerektir. Dolayısıyla etik kavramı kendisini ancak bir kopma ve uzaklaşma ilişkisi içinde öne çıkarabilir ki, de Certeau'nun şu kısa tanımı bu bağlamda önemli bir ipucunu barındırmaktadır:

> Etik, etkin bir dizi eylemin içinden geçerek dile getirilebilir ve söylenmiş olanla söylenmesi gereken arasındaki uzaklığı tanımlar. Bu uzaklık, bizim, üstünde bir şeyler yapabileceğimiz alanı belirler.[56]

Kanımca Wittgenstein'ı tartışırken daha farklı bir açıdan bakarak getirdiğimiz yaklaşım, yani, yeni bir dil kurmanın ürettiği sonuçlar, bu bağlamda da önemlidir. Dili parçalamanın ve onu verili alanın dışında yeniden kurmanın tam da bu çerçevede bir oluşuma yol açtığını sanıyorum. Yeni bir dil ve söylem bir mesafe almak, uzaklaşmak, üstünde bir şeyler yapılabilecek yeni bir alan kurmaktır. Bu, logosla ilgili bir boyutu da kendi içinde taşır. Çünkü, de Man'ın vurguladığı üzere, dil, tarihsel varlıklar olarak, bizim tarafımızdan yapılmış bir şey değildir. Hatta, insanlık tarafından yapıldığını, dolayısıyla, insani olduğunu söylemek de olanaksızdır.[57] Bu nedenle, daha başlangıçta, bizatihi dilin kendisi, bizim dışımızda bir şeydir; hatta belki de bize mesafeli bir şeydir. de Man, buradan hareketle, etiği, *"bir değer değil bir kategori... ötekilerin arasında yer alan gidimli bir kip (discursive mode)"*[58] olarak tanımlar. de Man'a göre dilsel eklemlenme süreksizdir; kopuşludur. Nesneler ve düşünceler dilden farklıdırlar; dile girmeleri onların farklı bir *'yaşam'* ve *'anlam'* kazanmaları ve onun yasalarına tabi olamalarıdır. Dolayısıyla, felsefi bir söylem olarak etik de ötedilsel *(meta-linguistic)*bir gerçekliktir.

Paul de Man'ın tartışma uyandırmış bu yaklaşımı kendi içindeki sorunlar bir yana bizi çok önemli bir noktaya iter. O da kopuşluluk, süreksizlik kavramıdır.

Levinas, yaptığı çalışmalarda bu konudaki yerleşik kavramların yerini değiştirirken ve etikle logos arasındaki ters ilişkinin altını çizerken *'kitabın kesilmiş (interrupted) ve kendi kopukluklarının ardında bir söylem"* olduğunu dile getirir. Kitapların daima bittiğini, kesildiğini ve öteki kitaplara ihtiyaç gösterdiğini vurguladıktan sonra da ekler *"sonunda kitaplar söylenmiş olandan farklı bir söylenenle yorumlanırlar."*[59] Aynı noktaya değinen Maurice Blanchot da süreksizlikten söz açar ve belki de Ece Ayhan'ın şiirini kuşatacak

olan temel tanımı getirir: *"Süreksizlik, anlamanın sürekliliğini güvence altına alır... Anlamak için durmak, konuşmak için anlamak."*[60] Ece Ayhan'ın şiirinde gerçekliği kendi gerçekliği olarak kuran yeni bir dil oluşturma çabası anlamına gelen boşlukları bu noktadan görmekte yarar olacaktır. Ece Ayhan'daki iktidar kavramını ve onun etikle olan ilişkisini bu kopukluluk kavramına göndermeyle ele almak mümkündür. Bu da, söylenmesi gerekenle söylenen, söylenenle söylenmiş olan arasındaki kopukluktur. Fakat, o bağlamı daha genişletebilmek için öncelikle etikle logos orasındaki ilişkiye dönmekte yarar var.

Newton, yapıtında, ethosun logosu öteleyerek, insan davranışlarının normatif yanını ortadan kaldırdığını söylemektedir. Bu normatif olgular ise esas olarak genel ve tümleştirici *(totalizing)* düzen içindeki tekil ve olumsal *(contingent)* gerçeklikleri içermektedir. Bu nedenle, ona göre, Aristo, Kant, Hume ve çok daha yakın zamanlarda da Habermas'da, etik, bir zorunluluk ve özerklik bağlamında tanımlanmıştır. Her iki kavram da evrensel ve bilinen us yasasına göndermeyle oluşturulmuştur.[61] Newton, buradan hareketle, etiği ahlaki konumun köktenciliğine ve ahlakın biricikliğine göndermeyle tanımlamaktadır. Bu, ona göre, bağlayıcı bir vargıdır. Çünkü, bu anlamdaki etik kişide ancak somut ve tekil bir ötekinin varlığıyla tezahür edebilir. Ötekinin ahlaki durumu da bu bağlamda yargıyı ve anlamayı öncelemektedir.[62]

Görüldüğü üzere, etiğin oluşumu ötekinin varlığını kaçınılmaz kılmakta, ancak, ötekinin varlığı içinde, etik, biricik bir akıl yasasının sınırları dışına çıkarak kendisini ifade edebilmektedir. Öteki kavramını etik kavramıyla neredeyse kopmaz bir biçimde eklemleyen Levinas, bu açılımı biraz daha öteye götürerek, onu, eğretilemeci bir yaklaşımla *'yüz' (face)* tanımı etrafında kurmakta, bununla da kalmayarak, etiği, *'ontik'* ve *'deontik'* tanım kalıplarının hiçbirisini tanımlamayan bir gerçeklik olarak belirlemektedir. Levinas'a göre, bu anlamdaki etik, gerçeklik kuramlarını öznel deneyimlerden kalkarak kurmaktadır. Dolayısıyla da, etik, zıt yönden gelerek, yani ötekinden bana yönelerek gelişmektedir. Bu zıt yön de *'ötekinin yüzü'*dür. Levinas'ın tanımı bununla sınırlı değildir:

> Yüze yaklaşım sorumluluğun en temel kipidir. Bu anlamda başkasının yüzü diklik *(verticality)* ve doğruluktur *(uprightness)*. Yüz, bir doğrultu telaffuzudur. Yüz, benim karşımda değil üstümdedir(...)[63]

Levinas, bununla kalmaz. Yüz konusundaki görüşlerini derinleştirerek temsil kavramına geçer:

> İnsan, yüzünde kendi varlığının yanısıra kendi karikatürünü de taşır, kendi resimsel görüntüsünü de... Bu, kişideki ikilik anlamına gelir. Bu şey, onun varlığındaki ikiliktir. Hem kendisi neyse odur, böylelikle, hem de kendisine yabancı olan kimsedir. Üstelik, iki oluşum arasında bir de ilişki vardır. Buna, şey kişinin kendisidir, görüntüsü de onun anıştırmasıdır diyeceğiz. Kişinin gerçeği, onun öteki allegorileriyle birlikte yüzüne yansır. Bu onun gerçeğinin dışındadır. İmgeleri kullanarak, sanat, bu allegoriyi yalnızca yansıtmakla kalmaz fakat, tanımlar ve öne çıkarır. Sanatta allegori dünyaya sunulur. Bu, tıpkı gerçeğin bilişimin içinden gösterilmesi gibi bir şeydir.[64]

Bu uzunca alıntının gösterdiği sonuç şudur: Gerçek, insan varlığında, zorunlu olarak, çoğaltılmaktadır. Böylelikle, sunum edimleriyle sorumluluk edimleri üstüste çakışmaktadır. Dolayısıyla, ötekinin varlığında kenndisini gösteren bir etik anlayış, bir tür *'bilme'* olarak karşımıza çıkmaktadır. Buradan bakarak, eğer, metni, yazanın bile dışında beliren fakat, özellikle de sunumu içeren bir gerçeklik olarak tanımlarsak, bu durumda metinle ilişkinin kendisi etik bir bağlamı çatmaktadır ve bu da bilmenin dışında bir gerçekliğe tekabül etmektedir. Ben, bu oluşumu *'tavır alış'* olarak tanımlamak istiyorum. Böylelikle, metin, tavır alan, bu nedenle de temsil, sunum ve sorumluluk bağlamını kendisinde oluşturan temel bir aracıdır.

Levinas'ın bu tanımlarından hareketle, Newton'un, Almancadan ödünç aldığı bir terimle söylemek gerekirse, yüzün ya da ona sahip olan ötekinin varlığı, etiği belirlediği ölçüde, bir tür *'zımni bilgi' (tacit knowledge-das Stumme Wissen)* içermektedir.[65] Bu, öyledir; çünkü, etik her zaman bir amaç ve eylem çemberi içinde tanımlanmış ve dizgeselleştirilmiş davranışlara tekabül etmez. Edimsel bir bilgeliğin kendisi gibi, bu türden zımni bilgiler, iktidarın içerdiği ve gerektirdiği, uyulması zorunlu kılınmış tanımlamaların neler olduğunu kapsamakla kalmaz, temsili çerçeveler içinde, genel, toplumsal ve bilişimsel zorunlukların neler olduğunu da vurgular. Bu bağlamda, bir yüzün vurguladığı, aslında, gizli ve ne yapılması gerektiğini söyleyen bir iktidar sesidir. Do-

layısıyla, belki iktidarın varlığı her zaman açıkça görülemez ama yanlışlanamaz da. Bu itibarla, bir anlatı eğer sunumsal bir düzlemde gerçekleşiyorsa bir metafiziği içeriyor, kapsıyor ve etikle doğrudan bir ilişki kuruyor demektir.

Bu, o kadar böyledir ki, Levinas, bir başka yerde de zorbalığın sonsuz olanağa sahip olduğunu, sevginin, erincin, işkencenin, açlığın, sessizliğin ve söylemin onun elinde bulunduğunu vurgulamak gerektiğini duymaktadır.[66] Dolayısıyla, eğer, etikle birlikte düşünülecek olursa, Ece Ayhan'ın şiiri, tıpkı Bataille, Genet, Klossowkski, Mishima, Gombrowicz'in yapıtları gibidir denebilir. Bu yapıtların tümü, bir ötekini içselleştirerek, daha doğrusu kendilerini ötekileştirerek, tersinden bir hareketle *'karşıdakine'* dolaylı bir etik çağrıda bulunmaktadır. Bu, *'anlaşılmazlık'* kavramıyla da içiçe geçmiş bir hususdur.

Ne var ki, ömeğin bir açılımını Barthes'ta ve Foucault'da bulduğumuz *'okunmazlık-anlaşılmazlık'* yaklaşımlarını ben burada, daha önce değindiğim kopukluluk-kopuşma kavramlanyla içiçe geçtiğine inandığım, bir metin olgusu olan *'sessizlik'* kavramıyla birlikte ve zımni olarak da etik-metin bağlamında ele almak istiyorum.

Ece Ayhan'ın şiirlerinin bir yabancılaştırma yarattığı açıktır. Bu yabancılaştırma, okurun bildiği, tanıdığı dilsel anlamdan uzaklaşmasıyla gösterir kendisini. Okur, metne yönelmekle bir boşluğa atıldığını hissedecektir. Bu boşluk, yalnızca bir tür ötedilin, bir tür dil erdenliğinin kurulmasıyla değil, oradan geçerek (ya da oraya gelirken) yerleşik değer yargılarının aşılması, şiirin günlük yaşamı, örneğin cinselliği, içinden kuşatmasıyla ilgili bir sorundur. Bu çelişki bir tür kopuştur. Ayrıca, her kopuşta olduğu üzere, okur, yerleşikliğe içkin iktidarın parçalandığını izlemektedir. Bu iktidar sorgulaması, yukarıda değinilen, *'zımni bilgi'*nin vurguladığı bir sonuç olmakla birlikte, okur-Ayhan ilişkisinde daha açık bir tavır da alır. Ne var ki, Ayhan'ın bu açıklıkla oluşturduğu etik sorgulama Bataille'de, hatta Genet'de olduğu üzere açık, dışavurumcu bir söylemle değil, tersine daha kapanarak, daha kararark gösterir kendisini. Bu da bir tür sessizleşmedir. İlginçtir, Ayhan'ın 1970'den sonraki şiiri ne kadar dışa dönük, sert ve *'cepheden'* bir şiirse, o tarihe gelene kadar yazdığı şiir de o derecede sessiz ama gene de etkilidir. Şu da söylenebilir. Ece Ayhan'ın 1970 sonrası şiiri, sert ve yüksek sesli bir şiirdir ama, gene de, bu şiirin bir sessizliği olduğunu, bir suskunluğa dayalı olduğunu görmek gerekir.

Burada belki bir tek şeyden söz edilebilir. Freudçu yaklaşım metafizik bir haz duygusuyla, Kant estetiği bir doyum duygusuyla kendisini üretmeye koyuluyor. Barthes ise metnin hazzından söz eder. Artık her iki kavram da aşılmış, daha içerideki bir düzleme geçilmiştir. Böylesi bir noktada belki Kant estetiğinin en temel kavramı olan yüceltmeden ve aşkınsallıktan değil, tersine, bir indirgemeden ve içselleştirmeden söz açılabilir. Ancak bir öte-dilin sonuçlandırabileceği bir çabadır bu. Ancak o öte-dilin yabancılaştırıcı duyumları doyumun önünü kesebilir ya da hiç değilse, doyumu duyumun içine yerleştirebilir. O noktada da Ayhan, yalnızca Freudçu haz kavramını dışlamakla kalmaz. Kantçı doyum kavramının da dışına çıkar. Öte-dilin temel anlamı budur: Yerleşik olanı tanımaktan kaynaklanan *'rahatlık'* duygusunun sona ermesi. Eğer Ece Ayhan'ın şiiri rahatsız edici, iğneleyici ise, en temel nedenini bu noktada aramak gerekir. Tabii, aynı noktada bir başka şey, sessizlik doğar. Okur, yabancılaştığı metni eğer algılayamıyorsa o metin ona suskundur; uzaktır, ötekidir.

Suskunluk, bir anlaşılmazlık değildir. Tersine, sessizlik, gerçeğin doğduğu bir yerdir. Bu gerçek, birey-öznenin gerçeğidir. Doğallıkla böyledir; çünkü, birey-öznenin tekil-biricik gerçeğinin oluşabilmesi için, onun, öncelikle, cemaatın dışına çıkması, kendi özünü, o arada da kimliğini oluşturması gerekmektedir. Bu da bir tür 'dışına çıkma'dır. Bu oluşumun gerçekleşmediği hiç bir yerde erdenlikten, dolayısıyla da bir etik tavır alıştan söz açılamaz. Üstelik, sessizlik, dilin ve onun yarattığı gürültünün çerçevesidir; çerçevelenmesidir. Sessizliğin olmadığı bir dil olamaz; çünkü o dil yaşanılamaz. Dilin anlaşılması ancak sözcükler, tümceler arasına giren sessizlikle olanaklıdır. Eklemlenmenin sonsuzca gerçekleştiği bir dil yalnızca gürültüye dönüşecektir; anlamlı olmaktan çıkacaktır. Bu nedenle, anlaşılırlık ancak susmakla gerçeklenebilir. Ayrıca suskunluğun kendisine özgü bir dili de vardır. O dil, bir kopmadır ve bir tür karanlıktır. Ne var ki, karanlığın da bir ışık dalga boyu olduğunu unutmamak gerekir.

Ece Ayhan'ın şiiri *bu* sessizlik ve bu karanlıktır. Dolayısıyla bu şiirin kendisi ötekidir. Öte olmakla ve ötekini oluşturan ötedili kurmakla kendisi etik bir tavır aldığı kadar, gene, öteki olmakla, karşısındakini de o etik tavrı almaya zorlar. Bu, şiirin kuşatığı imgelerden ve onların tekilliklerinden çok, şiirin bütünüyle ilgili bir durumdur. Metnin çeşitli yerlerinde geçirdiğim bir benzetmeyle, *'bir kavşak olarak Ece Ayhan'* şiirini tartmanın son

aşaması, bu şiirin iktidar, egemenlik, ataerkillik kavramlarıyla yaşadığı sorunlu ve zorunlu ilişkinin onu kendi içinde *'feminist'* bir söylemle bütünleştirmiş olmasıdır. Bu, şiirin içerdiği cinsellik, dönüştürüm ya da psikanalitik ögelerle ilgili bir husus değildir. Tavır alışla ve söylemle ilgili bir *'durum'*dur.

V Feminizm ve Ece Ayhan Şiiri

Batı düşüncesindeki yerleşik bilincin ve onu belirleyen metafiziğin köklü bir eleştirisi ancak feminist söylemin etkinleşmeye başlamasından sonradır. Feminizm, özellikle Batı metafiziğini hazırlayan dil, gövde, bilinç, bilinçaltı gibi kavramları yalnızca psikanaliz gibi *'yerleşik'* çözümleme sistemlerinin içinden geçerek değil, onu da derinlemesine irdeleyerek sorgulamıştır. Bu doğrultudaki en önemli çıkışlardan birisini yapan Irigaray, psikanalizin tarihsel ve toplumsal bileşenleri unutarak, görmezden gelerek yöntembilimini geliştirdiğini ve daha da önemlisi bu yaklaşımın ataerkil olduğunu vurgulamıştır. Psikanalizin, özellikle ataerkil yanıyla, Batı bilincinin annelik kavramına neler borçlu olduğunun üstünde hiç durmadığı gene Irigaray'ın getirdiği eleştiriler arasındadır. Sonuç olarak da, denebilir ki, psikanaliz, *'phallocentric'* yanlılığıyla evrensel bir doğru olarak kabul edilmiş, hatta bu bağlamda kendi varsayımlarına bile kapalı kalmıştır.[67]

Irigaray'ın, tam da bu noktada, yoğun bir eleştiri yönelttiği ikinci kavram, psikanalizin ve gene hem ona eklemlenmiş hem onu da belirleyen, daha önce de değinilen, Batı metafiziğinin içerdiği varsayılan, *Baba Yasası*'dır. Irigaray, özelilkle Anneyle Gövdesel İlişki başlıklı yapıtında *'klasik'* Oedipus kompleksini ele alarak irdeledikten sonra, bu mitolojinin aslında simgesel bir baba katilliği içerdiğini, gerçek katilliğin Batı metafiziğinde ana katilliği üstüne oturduğunu vurgulamıştır. Irigaray'ın bu düşüncesini geliştirmesine yol açan ana metin ve öykü, Anaksimandres ve Orestes ilişkisidir. Irigaray, buradan hareketle, daha önce Lacan eleştirilerini de üzerine oturttuğu temeli anımsatarak[68], dil kavramının, *'babanın eti'* kavramıyla özdeşliğine dikkat çeker. Anayla doğrudan ilişki kuran göbek bağı, göbek deliği kavramlarından hareket ederek de *'ana dili'* diye geliştirilen kavramın aslında *'baba dili'* olması gerektiğini vurgular.[69] Daha da ileri giderek, Irigaray, bütün bir Batı felsefesi tarihini gözden geçirerek bu tarihi belirleyen köşe taşlarının da yukarıda saptanan genel çerçevenin dışında ve uzağında kalmadığının altını şiddetle çizer.

Irigaray'ın olduğu kadar Kristeva'nın[70] da çığır açan yaklaşımlarının ve özellikle dilseli içeren tartışmalarının sonucunda, yapısalcılık sonrası felsefenin de katkılarıyla, Batı, *'öteki'* kavramını ve onun da çıkış noktası olan *'fark'* olgusunu gündemine almıştır.[71] Feminizm, bu bağlamda Hutcheon'un söylediği gibi çağdaş düşüncenin en önemli merkezkaç ve muhalif güçlerinden birisi konumuna gelmiştir.[72] Ne var ki, bu, belli ölçüde bilinen bir husustur. Önemli olan bu açılımın sonuçlarıdır ki, onların başında da feminizmin bir söylem olarak kendisini ötekileştirmesi gelmektedir. Bir başka değişle, kısmen spekülatif bir yaklaşım olduğunu kabul ederek, şu kadarını söylemek gerekir: Bir söylemin, varolan sistemin dışına çıkması, ona karşı bir tavır alması, onu köklü bir eleştiriye tabi tutması, tıpkı Ece Ayhan şiirinde olduğu üzere *'feminist'* bir söylem kabul edilebilir. Çünkü, feminizmin Batı metafiziğinde ve sistematiğinde yaptığını, bir başka kültürel ortamda o ve benzeri çıkışlar gerçekleştirmektedir. Bu yanıyla, Ece Ayhan şiirini, bu şiirin gövdesini oluşturan ögelerin bütününü düşünerek feminist bir şiir olarak görmek yanlış değildir. Fakat, burada bir kez daha tekrar edilmesi gereken husus şudur: Bu şiir, kadın merceğinden baktığı ya da feminst ilkeleri temellendirmeye çalıştığı için öyle nitelendiriliyor değildir. Feminzmin içerdiği genel eleştirel ve sökmeci *(deconsturctionist),* muhalif, tavra sahip olması, söyleminin ve bakış açısının genel özellikleriyle eleştirelliği esas kabul etmesi ve varolan sistemi, metafiziği topyekun irdelemesi nedeniyle *'analojik'* ve işlevsel olarak feminist diye nitelendirilebilmektedir. Nasıl, Türk şiirinin bilinçaltı ise, aynı şekilde, Türk edebiyatının ilk feminist şiiri olarak da nitelendirilebilir, Ece Ayhan yapıtı.

Feminizm *'benzetmesi'*nin yapılmasında etkili olan bir başka olgu da, bu şiirin, bu yanıyla, bu eleştirel ve karşı çıkan tutumuyla postmodern bir konuma yerleşip yerleşmediği sorusunun yanıtıdır. Aslında, bu tartışma, feminizm-postmodernizm ilişkisi içinde Batı'da yapılmıştır. Feminizm, bir yanıyla varolan yapıyı ve koşullarını eleştirmesi nedeniyle postmodernist olarak nitelendirilmektedir.Bununla birlikte, a contrario'suyla bakarak söylemek gerekirse, Aydınlanma düşüncesi ve onun getirdiği *'modern'* açılımlar olmasaydı, bir feminist eleştirel söylemden de söz açılamayacaktı. Çünkü, son kertede feminizm, Aydınlanmanın ve ona bağlı modernizmin kurumlarına ve sistematiğine dönük,

onu dışlayan ama onun da içinden konuşan bir söylemdir. Bu yanıyla da feminist açılım moderniteye eklenmiş, ondan türeyen, modern bir yönelim olarak görülebilir.[73]

Bu yanıyla bakıldığı Ece Ayhan şiirinin tüm eleştirel, dik başlı yanına karşın postmodern değil modernist bir izlekte olduğu söylenebilir.[74] Böyle bir yoruma gidilmesinin en önemli nedeni de, gene Irigaray'ın bir değimini kullanmak gerekirse, Ayhan'ın şiiri ötekini kuşatır, fakat, *'bu'* öteki, *"aynının ötekisi"dir ("other of the same").*[75] Bu yargıya nasıl ulaşıldığını ise Ayhan'ın 'kötü/lük' kavramına ve başkaldırı anlayışına dönerek göstermek mümkündür.

VII. Kötü/lük, Başkaldırı ve Ayhan

Ece Ayhan'ın yapıtını, her şeye karşın, Modernist bir alanda görmek ve tanımlamak bir çok nedenden ötürü olanaklı. Bunların, yukarıda geçerken değinilen bir kaç tanesi dışında belki de en önemlileri gene onun dil ve iktidar kavramlarıyla yaşadığı sorunlu ilişkide kendisini gösterir.

Ece Ayhan, özellikle Genet, Bataille, hatta Jabes gibi yazarlarda görüldüğü üzere dili bir tekil sorunsal olarak alıp onu kendi üstüne kapanan bir karanlığa doğru itmez. Daha önce de üzerinde durulduğu gibi, dil, Ece Ayhan'da, temel bir sorunsaldır. Ne var ki, bu, kapanmaya yönelen değil, dilin daha da açılmasını öngören/öneren bir tavırladır. Belki de, Ece Ayhan, tersinden yürüyerek belli bir gerçekliği bulmaya çalışmaktadır: Tümden bir kopuş, başlıbaşına bir yadsıma Ece Ayhan'da görülmesi, saptanması çok güç hususlar arasındadır. Ayrıca, bir başka çok önemli gösterge de, Ece Ayhan'ın, az önce adlarını andığım yazarların yaptığı gibi, hemen hiç bir zaman bir imkansızı zorlamamasıdır.

Aslında Ece Ayhan'ın bu tavrı, Türkiye'deki modern şiirin bir genel sorunsalı olarak ele alınabilir. Modernizm, beki bir kaç örnekle imkansızı denemeyi düşünmüştür fakat, şiirlerde sezilen yalnızca bu *'niyet'*tir. Onun dışında dilin kendi ekseninden koparılarak kendisine yabancılaştırılması kolaylıkla görülen ve bir gelenek oluşturan yaklaşımlardan değildir. Örneğin, bir *'dilsizleşme'* sürecinin yaşanması, bunun belli bir varoluş sorunsalı şeklinde kendisini dışavurması (örneğin Beckett'te olduğu gibi) neredeyse olanaksızdır. Dil, şairin kendi burcunu oluşturması için merkezden koparılmaya çalışılan bir sınırlı gerçeklik olarak görülmüştür. Bunu, Türk şiirinin ve Türk siyasal-toplumsal yaşamının

temel sorunsallarından birisi olan merkez-çevre ilişkilerinin bir uzantısı olarak görmek bile çok yanlış olmayacaktır. Son kertede dil bir iletişim aracıdır ve Yahya Kemal'in *'beyaz lisan'* kavramı her şeye karşın alttan alta egemenliğini sezdirir.

Ece Ayhan'ın dile dönük o geniş ufuklu taramaları bile bu alanın dışına çıkmasına olanak vermez. Şiirini *'kararttır'*, *'morarttır'* fakat, dili, kendi burcunun iktidar kurucusu olarak görmekten çekinmez. O nedenle de Ece Ayhan'ın bir iktidarı redderken bir başka iktidarı yokladığını vurgulamak gerekir. Gerçekten de, Ece Ayhan, şiirinde sahip çıktığı alanın iktidarını *'tesis etme'* çabasını hiç saklamaya gerek duymaksızın ortaya koyar. Bu da, Ece Ayhan'ın *'yıkıcılığını'* bir *'kuruculuk'* mantığıyla temellendirişinin göstergesidir. Nitekim, Golumb, *'yeni'* (avantgarde) edebiyatın mantığının aslında bir özgürleştirme düşüncesine dayandığını açıkça ortaya koymuştur. Bu, iletişimin ve bilme biçimlerinin sınırlayıcı alanlarını parçalamanın bir aracı olan edebiyat anlayışıdır.[76] Dolayısıyla da, Ece Ayhan'ı, bir kez daha, Modernist diye göstermekte sakınca olmasa gerektir. Kaldı ki, bu, yalnızca onun için geçerli bir *'çelişki'* değildir. Örneğin Genet'yi incelerken Wyschogrod'un da vurguladığı gibi, o da, yapıtının tüm aykırılığına karşın, siyasal ve toplumsal bir düzlemde, belli bir *'logosantrizmi'* sürekli olarak ayakları üstünde tutmaya çalışmıştır.[77]

Bu noktada, Ece Ayhan'ın şiirindeki kötülük kavramının *'boşaltıcı'* değil *'doldurucu'* bir kavram olduğunu düşünmek gerekiyor. İmkansızı denemeyen, kapanmayı değil açmayı gözeten, iktidarsızlaştırmayı belli bir iktidar adına kurgulayan Ece Ayhan'ın, şiirini oluşturduğu yıllarda yaşanan Üstgerçeki ve Varoluşçu düşüncelerin de belli ölçülerde etkisi altında kaldığı düşünülürse, bu yaklaşımının nedeni daha kolay anlaşılabilir. Örneğin, Ece Ayhan'ın şiirinde kozmik bir kaosun bulunduğundan söz açmak neredeyse olanaksızdır. Bu yüzden olsa gerektir, ondaki tipoloji bir yokluğa değil bir varlığa dönüktür. Üstelik de kendisini arayan, tanımlamaya çalışan değil, olsa olsa, kendisini göstermeye, vurgulamaya ve kabul ettirmeye çalışan bir benliğin şiirini oluşturmaktadır. Belki, gene bu nedenden ötürü, Ece Ayhan'ın şiiri hemen hiç bir zaman yazının içinden kurulmaz. O şiirin belkemiği daima dildir. Bu anlamda hem dille yazı aynı şeyler değildir hem de yazıyı üreten dilden değil, dili üreten yazıdan söz açılmalıdır. Dil, Cixous'un Joyce için yaptığı bir sözcük oyunuyla söylemek gerekirse Ece Ayhan'da *'yara'*dır bir *'zarar'* değildir.[78]

Bu kozmik yokuğun Ece Ayhan'da görünmemesi ondaki başkaldırıyı da bilişsel ve düşünsel bir düzeyde dondurur. Aslında bunda da şaşılacak bir şey yoktur. Bataille, kötülük kavramı üstünde düşünürken akıl ve yaşama tutkusuyla belirlenmiş bu dünyaya başkaldırmanın en genel yolunun akla karşı çıkma olduğuna değinir ama, biraz daha ileride, kötülüğün de aklın sınırları içinde yer aldığından söz açar. Dolayısıyla da, der, kötülük doğal düzene karşı bir şey değildir. Nasıl, ölüm, bir yaşam koşuluysa aynı şekilde kötülük de bir varoluş koşuludur.[79] Bataille'ın tek beklentisi, kötülüğün bir kader olmadığı durumda, insanın kendisini aklın sınırları içine tutsak olmaktan korumasıdır. Bu bağlamda, hiç değilse, Bataille'de, *'kötü'*nün yaptığı, Mishima'nın saptamasıyla söylemek gerekirse, okurun izlemek istediği, bulgulamak istediği, gerçekliğin ortaya koyulmasıdır. Okur, metindeki kötülüğün içinden geçerken bir yandan gözlemlemek istemediği fakat, öte yandan da, buna dönük tutkusunu daha fazla ertelemeyeceği o gizli gerçekle yüzleşmeye zorlanmaktadır.[80]

Bu tanımın da gösterdiği üzere, kötülük, egemen akılla ilişkilidir. Bataille, aynı çalışmasında, kötülüğün, geçmiş, gelecek ve şimdiki zaman içindeki oluşumunu, çocukluk kavramına göndermelerle irdelerken, bu sistemin nasıl kurulduğunu, iyi kavramının da genel çıkar kavramıyla ne düzeyde içiçe geçtiğini belirtir. Camus'nun başkaldırı kavramı ve onu tartışırken kullandığı kavramlar bu konudaki son sözü söylemeye olanak verecek niteliktedir.

Camus, çok iyi bilinen yapıtında, başkaldırının değer yarattığından söz açar. Bu değerler, ona göre, kişinin, kendisine ve tüm insanlığın ortaklığına aittir. Bu niteliğiyle de, başkaldırı, bireyin, özsaygısını ve en yüksek iyi olarak benlik duygusunu uyarır, gerçekliği toplumsal olarak yaşanır bir konuma getirir. Nihayet, bu tanımlardan sonra, Camus, can alıcı sorusunu sorar: *"Kişinin içinde korunmaya, saklanmaya değer, kalıcı bir şey yoksa niçin başkaldırı?.."*[81] Görüldüğü üzere bu tanımın içine saklı olan temel bir gerçek vardır: Başkaldırı, son kertede, tıpkı kötünün akıl ve varoluşla ilgili olması gibi, 'en iyi' kavramıyla ve korunması gerekenle ilgili bir gerçekliktir. Bir kökten yıkıcılığı getirmez. Belki, Ece Ayhan'ı, kötülük bağlamında, *'patafizik'* yazarlarından, özellikle de Beckett'ten ayıran ama, Genet'ye yaklaştıran onun bir başkaldırıdan söz açması, bunu derinden ve gizliden işlemesidir. Oysa, Beckett düşünüldüğünde, ancak bir başkaldırmamadan söz edi-

lebilir ki, onun yapıtlarında görülen sonsuz döngüllük, sarmallık, başarısızlığa dönük saplantı tam da bunun, bir başkaldırmamanın somut göstergesidir.[82]

Bu da, gene, kökleri Camusyen bir başkaldırı düşüncesinde bulunabilecek bir durum ve sonuçtur. Camus, yapıtında, az önce yaptığım alıntıya gelmeden önce bir saptamada bulunarak, başkaldırıyla saçma kavramları arasında bir ayrım yapar. Buna bir ayrım olduğu kadar bir benzetme de denilebilir. Çünkü, temel sorunu kendi geliştirdiği saçma kavramıyla Descartesçı yöntem arasındadır ve kendisini saçmaya karşı Kartezyen bir başkaldırı içinde gösterir: *"Saçmanın gerçek doğası (...) bir kalkış noktası, yaşanacak bir deneyim geçiti, Descartes'ın yöntemsel kuşkuculuğunun yaşamdaki karşılığı(dır)."*[83] Nihayet, biraz daha ileride, tıpkı kuşkunun kesinlemenin tek güvencesi ve dayanağı oluşu gibi, bir sonuca varır ve bu kavramın gündelik acımız içindeki yerinin düşünce düzeyinde *'cogito'*nun tuttuğu yeri tuttuğunu söyler. Sonucu ise kesindir: *"Başkaldırıyorum öyleyse varız!"*[84]

Bu bağlamda, Ece Ayhan'ın başkaldırısının bir dolayım boyutu içerdiğinden rahatlıkla söz edilebilir. Tıpkı, Golumb'un, Camus'yü yorumlarken söylediği gibi, onun başkaldırısının hedefi, usçu kesinlik değil, akılcı metafizik etiğin harabesi üstüne yeni bir dizi değerin inşa edilmesidir.[85] Şiirindeki *'hitap'* sesi, çağrı kipi aslında bu gerçeğin bir tür dışavurumudur. Gerek *'Yort Savul'* ünlemiyle, gerekse şiirini tanımlarken kullandığı tehdit ifadesiyle, Ece Ayhan, kötüye denk bir *'horor vacui'* yaratmaktadır ki, gene bizatihi bu kavramın *'kötü'* olarak alınmasında hiç bir sakınca yoktur. Bütün bunların anlamını ise, Golumb, Camus'ye dönük olarak gene aynı yerde açıklar ki, onu da Ece Ayhan'a uyarlamak mümkündür: *"Çabası bilişsel değin yananlamsaldır!"*

Bu tanım, yalnızca Modernist Ece Ayhan şiirinin tüm gizini ortaya koymamakta, o iradenin içinden görülen modern/ist Türk şiirinin bugüne değin açılabildiği en büyük ufkun sınırlarını da göstermektedir!

NOTLAR

Özellikle iki eski yazıdan söz edilebilir: Mustafa Öneş, 'Ece Ayhan'a Doğru", *Yeni Dergi,* No. 34, Temmuz 1967; Ender Erenel, "Ece Ayhan Sözlüğü", *Yeni Dergi,* No. 54, Mart 1969. Bunları dayanak alan bir yazı olarak bknz., Oğuz Demiralp, "Yaklaşık Olarak Ece Ayhan Şiiri", *Yazı,* No.1, Kış 1975, 59-70.

[2] Yahya Kemal Beyatlı, *Edebiyata Dair* (İstanbul:İstanbul Fetih Cemiyeti, 3. baskı 1990). Bu kavramın nasıl geliştiğini anlattığı yer olarak 272. sayfaya bakılabilir. Ne var ki, 252-275. sayfalar arasında yenileme çabasının gelişim süreci çeşitli göndergeleriyle birlikte çözümlenmektedir. Ayrıca, Hasan Bülent Kahraman, *Yahya Kemal Rimbeaud'yu Okudu mu?* (İstanbul:Yapı Kredi Yayınları, 1997).

Nicholas Abraham, *Rhyıms,* collected and presented by N.T.Rand and T. Morok; tr. by B. Thigpen and T. Rand (Stanford, California: Stanford University Press, 1995), 42.

Ibid., 43-44.

Ece Ayhan, *Şiirin Bir Altın Çağı* (İstanbul:Yapı Kredi Yayınları, 1993),15-18.

Cemal Süreya, "Önceki Kuşakta İkinci Yeni Etkisi",.*Argos,* No. 6, Şubat 1989, 148-150.

Burada yaygın bir yanılgıya değinmek gerekir: 2. Yeni tartışmalarında üzerinde durulan kavram daima *'anlamsız şiir'* olmuştur. Bu son derecede yanlış bir yaklaşımdır. Anlamsız bir şiir asla, varlıkbilimsel olarak, olamaz! Tartışılması gereken hiç değilse 'anlaşılmaz' şiir olmalıydı. O kavramdan, *'kime göre', 'niçin'* anlaşılmaz sorularına yanıt verilmesi gerektiği için kaçınılmıştır.

Bu konuda ilginç bir örnekleme girişimi olarak bknz., Roger D. Sell, "The Difficult Style of Waste Land: A Literary Pragmatic Perspective on Modernist Poetry" in Peter Verdonk, ed., *Twentieth-Century Poetry: From Text to Context* (London and New York: Routledge, 1993).

Bu gerçekten de böyledir; çünkü, Ece Ayhan bu açıklamaları 1980'lerde, hiç değilse geç 1970'lerde yapmaya başlamıştır. O tarihlerde Ayhan, hem yoğun bir düzyazıcıdır ve o metinlerde toplumsalla, tarihselle uğraşmaktadır hem de kendisini ve kuşağını değerlendireceği kavramları artık bulmuştur, kurmuştur.

[10] Sivillik kavramının şiirsel plandaki anlamı, konumu ve açılımını daha geniş bir tartışma içinde izlemek için bu kitapta yer alan "2. Yeni Şiiri.." başlıklı yazıya bakınız.

Bu durumu özellikle başlangıç dönemi Ece Ayhan'ı için geçerli sayıyorum. Cemal Süreya bir süre sonra Fransızca öğrenerek o dilin şiirine girer; Berk, baştan beri Fransızcayı bilmektedir.

Attila İlhan, *2. Yeni Savaşı* (İstanbul: Yazko Yayınları, 1984); Asım Bezirci, *2. Yeni Olayı* (İstanbul: Evrensel Basım Yayın. 4. Basım, 1996).

Atonalite kavramının gerek Modernizm gerekse 2. yeni içinde tuttuğu yerin, özellikle de Schoenberg bağlamındaki tartışması bu kitapta yer alan "2. Yeni Şiiri..." başlıklı yazıdadır.

Ahmet Oktay, *İnsan-Yazar-Kitap* (Ankara:Ark Yayınevi, 1995), 393-397.

[15] Orhan Koçak, "Turgut Uyar'ın Şiiri Üstüne Notlar", *Defter,* Sayı 8, Mart 1989, 74-75. Ayrıca, Savaş Aslan da özellikle 'Geyikli Gece' şiirini bu çerçevede açıklamaktadır. Savaş Arslan, "The Verses of 'Deery Night': The Poetry of Turgut Uyar" Yayınlanmamış metin. Roman Jakobson, "Closing Statements: Linguistic and Poetics", *Style in Language,* ed., T.A.Seabeok (Cambridge, Mass.:MIT Press, 1960), 356.

[17] Ibid., 377

[18] Paul Ricoeur, *The Rule of Metaphor*, tr. by R. Czerny with K. McLaughin and J. Costello (London: Routledge&Kegan Paul, 1978), 11-12.

[19] Ibid., 19.

[20] Ibid., 18-20.

[21] Enis Batur, *Tahta Troya* (İstanbul:Yazko, 1981), 28.

[22] Paul Ricoeur.*The Rule,* 22.

[23] Max Black, *Models and Metophors* (Ithaca: Cornell University Press) 162

Astadur Eysteinsson, *The Concept of Modernism* (Ithaca and London:Cornell University Press, 1990), 104-107

Gilbert Ryle, *The Concept of Mind* (Harmondworth:Penguin, 1963).

Roland Barthes, *Writing Degree Zero,* tr. A.LAver, C.Smith (London, New York:Jonahthan Cape, Hill&Wang, 1984).

Gabrielle Schwab, *Subjects Withous Selves* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1994).

Michel Foucault, *The Order of Things* (London and New York: Routledge, 1996), 370.

Wlliam J. Scheick, *Fictional Structure and Ethics* (Athens: University of Georgia Press, 1990), 135.

George Bataille, *Erotism, Death and Sensuality,* tr. M.Dalwood (San Francisco: City Lights Books, 1986).

George Bataille, "The Practice of Joy Before Death", *Visions of Excess:Selected Writgins, 1927-1939,* tr. A.Stoekl (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1985), 106-118.

Kuşkusuz cinsellikle erotizm arasında bir Çin seddi yoktur; ikisi birbirini dışlamaz. Fakat eğer mutlaka bir tümleyen tümlenen ilişkisi aranacaksa herhalde erotizmin cinselliğin içine gömülü olduğunu düşünmek gerekir.

'Ekonomi' kavramını geçirirken Bataille'ın 'bolluk' gibi kavramlardan süzülerek makroekonomi olgusuna geldiğini vurgulamak gerekir.

[34] Jacques Lacan, *Ecrits: A Selection,* tr. A. Sheridan (New York:W.W. Norton, 1977), 234.

Ibid.,18.

Anika Lamaire, *Jacques Lacan,* tr. D.Macey (London: Routledge&Kegan Paul, 1977), 197.

Ibid.,193.

[38] Ibid.,186.

[39] J.Lacan, *Ecrits,* 154.

[40] Ibid., 217.

[41] Gary J. Handwerk, *Irony and Ethics in Narrative* (New Haven: Yale University Press, 1985), 126.

Jacques Lacan, *Le Seminaire:livre XI:LesQuatres Concepts fondamentaux de la psychanalyse* (Paris:Editions du Seul, 1964) s. 34; zikreden Anika Lamaire, *Jacques Lacan*, 27.

[43] Lacan, *Ecrits,* 157.

[44] Ece Ayhan, "Ölümün Arkasından Konuşmak", *Devlet ve Tabiat ya da Orta Ikiden Ayrılan Çocuklar İçin Şiirler* (İstanbul: e yayınları, 1973), 105-111. Bu şiirle ilgili olarak söylenecek bir şey şudur: Şiir, daha sonra *Bütün Yort Savul*'lar (İstanbul:Yapı Kredi Yayınları, 1993) başlıklı ve Ece Ayhan'ın tüm şiirlerini toplayan yapıta alınırken dizgisinde küçük bir değişikliğe gidilmiştir; bknz., 55-59. sayfalar. Bir şey de kitabın adıyla ilgilidir. Kitabın 'orijinal' 1973 baskısının başında, hemen kapaktan sonra *Orta Ikiden Ayrılan Çocuklar İçin Şiirler ya da Devlet ve Tabiat* ismi varken bu, daha sonraki sayfalarda yukarıda geçirildiği şekilde yer almıştır. Bunun bir dizge hatası mı yoksa bilinçli bir tercih mi olduğunu saptamayamadım.

[45] Edith Wyschogrod, *Saints and Postmodernism: Revisioning Moral Philosophy,* (Chicago and London:The University of Chicago Press, 1990).

[46] Adam Zachary Newton, *Narrative Ethics* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1995).

[47] Ece Ayhan, *Bütün Yort Savul'lar,* 23.

[48] Türk edebiyatında bir 'etik'çi ya da 'moralist' olarak tanımlanan belki de tek yazar, bir eleştirmen olan Nurullah Ataç'tır.

[49] Aristoteles, *Nicomacheon Ethics,* tr. J.E.C.Heldon (Buffalo:Prometheus Books, 1987), 1111b.

[50] Aristotle, *Poetics* , tr., T.Buckley (Buffalo, New York:Prometheus Books, 1992), 1454A.

Immanuel Kant, *Critique of Judgement*, translated with analytical indexes by J.C.Meredith (Oxford: Clarendon Press, 1989).

[52] Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus,* çev., O.Aruoba (İstanbul: Bilim ve Felsefe Sanat Yayınları, 1985), 159.

[52] Ibid., 159.

[54] B.R.Tilgham, *Wittgenstein, Ethics and Aesthetics* (London:Macmillan, 1991), 50.

[55] Ibid., 52.

[56] Michel de Certeau, *Heterologies:Discourse on the Other*, tr., B. Masumi (Minneapolis:University of Minnesota Press, 1986), 160.

[57] Paul de Man, *The Resistance to Theory* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986), 87

[58] Paul de Man, *Allegories of Reading: Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke annd Proust* (New Haven:Yale University Press, 1979), 206.

[59] Emmanuel Levinas, *Totality and Infinity: An Essay on Exteriority , tr., A.Lingis* (Pittsburgh: Duke University Press, 1969), 171.

[60] Maurice Blanchot, "Interruptions", *The Sin of the Book:Edmond Jabes,* ed., E.Gould (Lincoln:University of Nebraska Press, 1985), 41.

[61] Adam Zachary Newton. *Narrative Ethics,* 12.

[62] Ibid., 14.

[63] Jan de greef, "Skepticism and Reason" *Face to Face with Levinas,* ed., Richard Cohen (Albany: State Unversity of New York Press, 1986), 23.

[64] Emmanuel Levinas, "Reality and Its Shadow", *Collected Philosophical Papers,* ed., A.Lingis (Doedrecht: Martinus Nijhoff Press, 1981), 6-7.

[65] A.Z.Newton, *Narrative,* 26.

[66] E.Levinas, "Reality", 16.

[67] Luce Irigaray, "The Limits of Transference", *The Ingaray Reader,* ed., M.Whitford (Oxford: Blackwell, 1992).

[68] Luce Irigaray, *The Speculum of the Other Woman,* tr., C.Gill (Ithaca: Cornell University Press, 1985).

[69] Luce Irigaray, The Bodily Enconter With the Mother" *The Inigaray Reader,* 41.

Julia Kristeva, *Desire in Language,* tr.T.Moi (New York:Columbia University Press, 1986).

Deborah Cameron, *The Feminist Critique of Language:A Reader* (London:Routledge, 1990).

Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism:History, Theory, Fiction* (New York and Lodon:Routledge, 1990),197.

Patrica Waugh, "Modernism, Postmodernism, Feminism: Gender and Autonomy Theory", *Practicing Postmodernism/Reading Modernism,* (London:Edward Arnold, 1992).

[74] Ayrıca, Ece Ayhan şiirinin kurucu ögeleri olarak daima erken Modernizmin öne çıkardığı adları zikretmiştir. Özellikle de Kandinsky-Schoenberg çizgisini vurgulamıştır. Bu oluşumun ne kadar Modernist ve/ya onu hiç aşamamış bir anlayış olduğu bu kitapta yer alan "2. Yeni Şiiri..." başlıklı yazıda tartışılmaktadır.

Naomi Schor, "The Essentialism Which is not One: Coming to Grips with Irigaray", *differences,* 1(2), 38-58.

Jacob Golumb, *In Search of Authenticity:From Kirkegaard to Camus,* (London and New York:Routledge, 1995), 19-20.

[77] E.Wyschogrod, *Saints and Postmodernism,* 219.

[78] Burada Helen Cixuos'nun, James Joyce'un metnini inceler ve aslında onun 'feminen' bir yazıcılığı ve söylemi içerdiğini gösterirken, kurduğu ve Türkçeye çevrilmesi bile olanaksız bir sözcük oyunundan yalnızca yararlanmak istedim. Cixous, yarar anlamına gelen 'use' sözcüğünü, oyun, hile anlamlarına gleen 'ruse' sözcüğüyle birleştirmektedir. Helen Cixous, "Joyce: The (R)use of Writing" in D.Attridge and D.Ferrer, ed., *Post-Structuralist Joyce* (Cambridge:Cambridge University Press, 1984), 27

George Bataille, *Literature and Evil*, tr. A.Hamilton (New York:Urizen Books, 1973), 16.

[80] Yukio Mishima:"George Bataille and Divinus Deus", in Geeorges Bataille, *My Mother/Madame Edwarda/The Dead Man*, tr., A.Weinhouse (London, New York: Marion Boyars, 1995), 18.

Albert Camus, *The Rebel: An Essay on Man in Revolt*, tr., A.Bower (NY: Vintage, 1956), 15-16.

[82] Bu konuda bknz., Judith Dearlove, *Accomodating the Chaos:Samuel Beckett's Nonrelational Art* (Durham: Duke University Press, 1982). Fakat, özellikle Beckett'in kendi açıklamaları ve yaklaşımları ve bunların çok etkileyici bir çözümlemesi ve tartışması için bknz., Samuel Beckett, "Three Dialogues", in Martin Esslin, ed., Samuel Beckett:The Art of Rhetoric (Chapel Hill: NorthCarolina Studies in Romance Languages and Literatures, 1976)s. 249-270.

[83] A.Camus, *The Rebel*, 8.

[84] Ibid., 22.

[85] Jacob Golumb, *In Search*, 192.

Can Yücel Şiiri

"Modern Sonrası"na Doğru

'Şiirsel', gerçeğin içinde özgül bir alan kapsar. Bu alan, şiir alanının içinde de kendine özgü bir ulamdır. Çünkü, şiirsel alan, ancak, şiirselin öne itilmesiyle oluşur. Bu *'şiirsel'* denilen ve gerçeğin dönüştürülmesiyle elde edilen olgu kendiliğinden bir varlık değildir. Bilinçli bir çabayı ve bir kurmacayı gereksinir. Şiirsel alan ise bir kurmacaya dayanarak vurgulanmış şiirselle gerçeğin kesiştirilmesinden oluşur. Belki bilinçli bir edimin olduğu kadar bilinç ötesi bir algılamanın da etkin olduğu tek aşama budur: Şiirsel alanın taranması. Şiirsel alan taranırken, yani şiirsel metin okunurken, bilinç, denetlenen algılama olanaklarını zorlar, o sınırların ötesine geçer ve gizli denebilecek göndermelerin, yoklamaların, yerleşik kültürel değerler dizgesi tarafından yaratılan duyarlılıkların güdümü başgösterebilir. Gene de bu ikinci bir aşamadır. İşin özünü, oluşturulurken de okunurken de, şiirselin, bilinçli bir seçim, bir edim olması hazırlar.

Şiirselin meydana getirilmesi kendiliğinden olmadığı gibi hiçliğe de dayanmaz. Şiirsel, kimi zorlamaların ötesinde, dile dayanan bir gerçeklik olarak çıkar ortaya. *'Letrizm'*in uç örneklerinde, 'somut şiirin' belli başlı çıkışlarında, dilin, bir öte gerçekliğe taşınması kendisini gösterse de, başlangıç ve son olarak *'tartışılan'* yoğrum (plastik) dildir. Dil bir boşluktan doğurulabilir. İki ilintisizin arası dille doldurulabilir. Çünkü, bu eşikleri atlamayı sağlayan temel olgu, yani bilinç ve düşünme, dile dayanan bir edimdir. İnsan ancak dille, dili kullanarak kendi içinden ve sessizce düşünür. Düşünme, bir dil kurma, bir kurmaca yaratma edimidir. Şiirsel, bu sürecin içinde bir yere yerleşir. Bu nedenle hiç bir şiir yalnızca kendisinde başlayıp kendisinde bitmez. Şiir gönderilenin anlağında bir algılamayla ortaya çıkar.

Bu ortaya çıkış basit bir anlamın okunuşu olduğu kadar onun çözümlenmesine ve genişletilmesine de dayanabilir. Dilediği kadar kurmacanın ötesinde bir kendiliğindenliği ve doğrudanlığı denesin, her şiir, sonuç olarak, bir bilinçte yankı bulur ve o bilincin *'okumasıyla'* ortaya çıkar.

Böylesi bir *'durumun'* ve gerçeğin imlediği ciddi bir sonuç vardır: Şiirsel mutlaka anlamlı olmak zorunda mıdır? Bu sorunun şiirseli yaratan yönünden verilecek yanıtı elbette olumsuzdur: Hayır, şiir, zorunlulukla, anlamlı bir sıralamanın, bir ulamlamanın, bir belirlemenin ürünü değildir. Ne var ki, şiirin okunması ister istemez bir *'anlamlandırma'* çabasını yanısıra gezdirir. Yeryüzünü, dili kullanarak, *'anlamlar'* kurmak yoluyla yaşayan soyut bilinç, doğal tepkimesiyle, şiir karşısında da aynı hamleyi yapacaktır. Şiirin anlamsızlığını yeniden karacak ve oradan yeni bir anlam düzlemi çıkaracaktır. Öyleyse saltık bir anlamsızın dolaylarında gezinen bir şiirin oluşturulması neredeyse olanaksızdır.[1]

Anlamsız şiirin olanaksızlığını yaratan bir ikinci olguyu da bir *'şeyin' 'şiir'* diye adlandırılması hazırlar. Şiir diye tanımlanan her şey şiir olabilir. Bu, şiirin iç gerçekliğinin yalnızca kendisinde saklı olmasından kaynaklanan bir özelliktir ve belki de şiirselin varlıkbilimsel açıdan en önemli yanını oluşturur. Asıl tartışılması gereken şey, bir şiirin *'niçin'* şiir olduğu değildir. Belki yanlış olmayan bu sorudan daha önemlisi şirin *'nasıl'* şiir olduğudur. Nitekim 'nasıl' ve 'niçin' soruları da bu bağlamda alttan alta kesişirler. Öyleyse şiirin bir öznellik seçimi olduğunu söylemekte sakınca yok. Şiirin nesnelliği ise daha farklı bir şeydir ve şiirin tüketilmesi, daha somut bir değişle, algılanmasıyla ilgili bir sonuca karşılık gelir.

Şiirseli kuran ögeler aslında dilin içinde saklıdırlar. Böyle düşünülürse her şiirin dilde saklı bir *'kombinezon'* olduğu düşünülebilir. Yapılan belki de Michelangelo'nun *"Davut mermerin içinde gizliydi ben fazlalıkları attım"* yaklaşımındakine benzer bir eylemi gerçekleştirmektir. Ne var ki, kendi iç süreciyle birlikte olduğu kadar, salt *'fazlalıkları atmak'* eylemiyle birlikte düşünüldüğünde bile şiirin bir kurmaca olduğu söylenebilir. Bir 'kombinezonu' kurmanın kendisi bir yaratıdır. Bu yaratının temel uğraşımı, temel çabası şiirselin vurgulanmasıdır. Öyleyse başa dönülerek şu da sorulabilir: Her şiir mutlaka şiirsele yaslanmak zorunda mıdır ve acaba şiirsele yaslanmayan bir şiir olabilir mi?

Bütünlüğü ve karmaşık olduğu kadar kapsayıcı ve güçlü gövdesi düşünüldüğünde, her şiirin doğrudan doğruya kendisi 'şiirsel'i oluşturabilir. Şiirselleri içeren bir yapı da olabilir şiir. Şiirsele göndermede bulunabilir. Şiirseli çağrıştırabilir; şiirseli anıştırabilir şiir... Böylelikle, şiirle şiirselin aynı şey olmadığı söylenebilir. Yanısıra da her şiirin şiirsele yaslanmak zorunda olmadığı şu aşamada ortaya koyulabilir. Fakat şiirsel ancak şiir alanı içinde/üstünde ortaya çıkabilir.

Eğer az önce yapılan bir başka tanım anımsanırsa, yani şiirin bir öznellik seçimi olduğu düşünülür ve şiirin *'şiir'* diye (öznellik içinde) tanımlanan *'nen'* olduğu kabul edilirse, o takdirde, şiir tarafından kapsanacağı varsayılarak şiirselin de aynı öznelliğin bir uzantısı olduğu vurgulanabilir. Ama, bu kez, eğer şiirin şiirselin ötesinde oluşabileceği anımsanırsa o takdirde de şiirselin farklılığının altını çizmek gerekir: Şiirsel, nesnel gerçekliğin tekabüliyetinden kurtulmuş, dilin öte anlamlarını içeren, onun soyutluğunu malzeme olarak seçmiş ve gene dilin kendiliğindenliğini ve doğrudanlığını aşmış, onun gönderenleriyle oluşmuş bir tür yananlamalar düzlemidir. Bu niteliğiyle, yananlam kavramının yalnızca dilbilimsel boyutuna değil, kişide etkinleşen algılama boyutlarına da işaret eder. Şiirsel, bir tür arayapıdır ve en önemli özelliği de öznelliğidir; algılamalarla kişiden kişiye değişen bir içeriğe sahip olmasıdır. Bu, ancak şiirseli içeren şiirin doğal dilden (o dille kurulsa da) ayrılan bir aşama olduğunu söylemektir.

İkincisi, yalnızca şiirsel dilin yoğrumsallığını *(plasticity)* öne çıkarabilir. Dile dönük müdahele olmaksızın şiirsel yaratılamaz. Öyleyse, şiirsel, yalnızca bir duygulanım yaratma değildir. Örneğin, Yahya Kemal'in *'Açık Deniz'* şiirindeki kurmaca, öyküleme, belli bir trajiği içerir ve bu yanıyla da gündelik algılamada bir *'şiirsel'* ortam yaratır. Ne var ki, söz edilen şiirsel yalnızca bu değildir. Şiirsel, şiirin kendi özgüllüğünü oluşturan, tümüyle dile dayanan yoğrumsal (plastik) bir olgudur. Bu yanıyla da dilin o yoğruyu ortaya getiren tüm edimselliğini içerir: eğretilemeler, düzdeğişemceler, yananlamlar, ündeşler, almaşmalar, okşarlıklar, göçüşmeler, yenisözcükçülük, vb *'bu'* şiirseli yaratmanın öğeleri olduğu kadar da aşamalarıdır. Dolayısıla şiirsel *'teknik'* bir durumdur.[2]

Bütün bu söylenenler daha farklı yönleriyle ve örnekleriyle tartışılabilir olsa da, hemen burada, Türk şiirinde bu tartışmayı en uç noktalara götürerek yaşayan bir şairin, Can Yücel'in, daha farklı bir alanda, çeviri (kendisi, *'Türkçe söyleyen'* demektedir) alanında oluşturduğu çarpıcı bir örnekle açıklanabilir: Can Yücel, Shakespeare'in çok iyi bilinen ve Türkçeye hemen her zaman *'olmak ya da olmamak'* diye çevrilen (sözcük düzeyinde *'doğru'* çevirisi de budur) dizelerini (?) tanınmış bir şarkının sözlerini kullanarak *'bir ihtimal daha var o da ölmek mi dersin'* diye *'söylemiştir.'* Bu, bir şiirde gerçekle çatışan ne olabilir sorusunun en kestirme yanıtı olarak *'şiirseldir'* demeye sonsuzca olanak sağlayan bir yaklaşımdır. Bu yanıyla da farklı bir düzlemde *'şiir'* olarak durmayan

olguların tümünü bu bağlama bir *'şiir'* olarak yerleştirme olanağını Yücel'e tanır. Öyleyse soru artık başka bir noktaya varmaktadır: Can Yücel'in bu açılımıyla yapmaya çalıştığı nedir?

II

Can Yücel'in şiiri şiirseli yalnızca bu yönleriyle ele alıp kavramakla kalmaz; ona şiirbilim ve sanat felsefesi açısından yeni bir boyut daha ekler. Can Yücel'in şiirinde şiirsel giderek şiiri kuran ana edene (ajana) dönüşürken şairin öznelliğini sonsuzlaştırdığı bir alanı da hazırlar. Bu yönüyle de Can Yücel şiiri, şiirselin yeniden tanımlanmasına olanak veren bir zemindir.

Can Yücel'in şiirinde sürekli olan kesişen iki izlek görülebilir. Bunların ilki onun dünyayı ve evreni tümüyle kucaklamaya çalışan gerçeklik (gerçekçilik değil) anlayışıdır. Bu yönüyle Can Yücel aslında sürekli olarak bir yokülkenin (ütopyanın) şiirini yazar. Dünyagörüşünü oluşturan temel olgular, yani toplumculuk ve onun belirlediği bir ilişkiler düzeni, bu anlayışının somutlaşımıdır. Ne var ki, Can Yücel, bu önerisini ve öngörüsünü ortaya koyarken de şiirselin alanı içinde bulunmayı bilinçle seçer. Çünkü, Can Yücel'in, bir bütün olarak okunduğu zaman görülebileceği gibi, şiiri, aslında bir yokülkenin gerçeklemesidir. Daha uzağa gitmeden, hemen burada, bu şiirin gerçekçiliğinin (gerçekliğinin değil) ancak bu kabullenişle oluştuğunu söylemek gerekir. Kısacası, şiir, Can Yücel'de, kendisi bir gerçekçilik olan ama oluşturumu belli ötegerçeklikleri ayağa kaldıran, kullanan bir edimdir. Hatta, gene aynı mantığı sürerek Can Yücel'in yokülkesinin aslında gerçekçi bir önerinin kendisi olduğu da vurgulanabilir. Böylelikle Yücel'in şiiri gerçekle gerçekçiliğin, yokülkeyle gerçekliğin çatıştığı bir gerilimin içinden doğar.

Şiirselin, temel işlevlerinden birisi, bu çatışmanın ağırlık noktasını bulmaya yardım etmesidir. Bunu doğal bir gelişme olarak görmek gerekir. Çünkü, şiirselin kendisi bir ötegerçeğin uyarılmasıdır. Doğrudan doğruya, şiiri, bir ötegerçeğin, yani bir ütopyanın gerçeklemesi olarak kuran şairin böylelikle şiirle şiirsel, şiirselle ütopya arasında doğal bir bağ kurması kendiliğindendir ve neredeyse kaçınılmazdır. Kendiliğindendir derken aynı şeyi bir kez daha yinelemek gerekiyor: Ne ütopya kavramı ne de şiirsel, Can Yücel'in şiirinde, *'olması gerektiği için'* yaratılmış, denebilirse, *'yapay'* olgulardır. Kuşkusuz, toplumcu bir dünyagörüşünün egemen olacağı dünya bilinçle tercih edilmiş, ayrıntılandırılmış, ulaşılmak için *'uğ-*

runda' kavga verilmiş bir gerçekliktir. Fakat, bu, ayrı ve neredeyse şiirin *'içinde'* bir olgudur. Çünkü, Can Yücel ütopyayı öncelikle *'şiir'* olarak tanımlar. Tersinden de söylenebilir: Şiirin bir olgu, bir 'kült' olması durumu bir ütopyadır. Onu temellendirmekle, şiirin, yükleminde ütopya kavramını taşıması, örtüşen, kesişen iki olgudur ve birbirlerini beslerler. Bu anlamıyla, şiirsel, Can Yücel'in ütopyasını kurguladığı ve önerdiği düzlemdir.

Aslında kimi yerde gerçekçi, kimi yerde incelayın (humour) şairi olarak tanımlanan, kimi yerde, şiirleri, gündelik gerçekliğin kavranmasında ve tartışılmasında kullanılan Can Yücel'in şiirinde, yüklem olan ütopya anlayışı nereden kaynaklanıyor ve nasıl bir sonucu imlemek için orada duruyor? Bu şiirin aslında bir etikanın şiiri olduğu anlaşılırsa şiire içrek ütopyanın ne olduğu, hangi anlama geldiği de ortaya çıkar. Gerçekten de, Yücel'in şiiri bir arınmanın, bir durulmanın ve bir aşkınlaşmanın, kısacası bir *etika*'nın şiiridir. Ne ki, bu şiirin *etika*'sı bir Spinozayen, hatta Hegelyen bir *etika* değildir. Bir dokunulmazlığın değil, belki bir saydamlığın *etika*'sıdır şiire egemen olan. Bu nedenle de, saydamlığın doğal bir gereği olarak, arkasını göstersin diye şiirin, herşeyin üstüne tutulan, öylelikle de herşeyle temasa geçen, herşeyin içinde yer alan bir nesnellikten bu etikayı doğurduğunu söylemek mümkün. Bu şiirin karmaşık, uzlaşmaz ve kavgacı yapısının da aynı nedenlere bağlı olarak doğduğu vurgulanabilir.

Can Yücel'in şiirindeki bu özelliğin Türk şiirinde bir geleneği yok değildir. Hele incealay düşünülecek olursa, şiirin belli bir anlayışının tümüyle bu alana kaydırıldığı görülebilir. Yakın tarihte özellikle Metin Eloğlu şiirinin böylesi bir arayışla doğup geliştiği biliniyor. Gene de Can Yücel şiirinin daha farklı bir gerçekliğine değinmek zorunludur: Bu şiir, ötekilerden farklı olarak, gücünü somut bir dünyagörüşünün dönüştürülmesi özleminden alır. Oysa, Eloğlu'nun şiiri tam da bu noktada tıkanır. Temelli bir önermesi olmadığı için şiir kendi içsel bütünlüğünü yitirip üstüne doğru kapanmaya başlar. (Bu, o şiiri bir olumsuzlama değildir.) Oysa, Can Yücel'de çok daha bilinçli bir tercih şiire başından sonuna kadar egemen olur:Yücel, bir dünyagörüşünü ayakları üstüne dikmeye çalışırken, bu kez de onun kurulabilmesi için gerekli olan dönüştürme edimiyle şiirin nesneyi dönüştürme edimini içiçe geçirir. Bu durumun, şiirin kurcaladığı dil olgusuyla bağlantılı olarak, modernist Türkçe şiir mantığı içinde nasıl bir yer tutuğuna yazının VIII. bölümünde değinilecektir.

III

Can Yücel'in şiiri, ister başlangıç dönemi, *Yazma* ve *Sevgi Duvarı,* olsun, isterse son şiirleri, daima 'zor' bir şiir olmuştur. Bir çelik çekirdeğin etrafında örüldüğü izlenimini sürekli olarak canlı tutar bu şiir. Okurdan iki şeyi bekler: Önce şiiri kuran ana ögenin saptanmasını, ardından onun bir *'şiir'* olarak okunmasını. Kısacası, Can Yücel, şiirini, kesin ve keskin bir gerçekliğin çevreside kurar ama, okura, o gerçeklik içinde teslim etmez onu. Okurun, şiiri, özgül gerçekliğiyle algılamasını ister. Bu, Yücel'in belli bir *'sahne durumunu' (mise en scéne)* en çok zorladığı ve genellikle birisinin ölümünden sonra yazdığı şiirlerde öyledir. Hatta, Yücel poetikasının en önem ipuçlarını belki de o şiirler verir.

O şiirlerden herhangi birisinin yakın okuması, doğrudan bir nesnellikle ilintili olduklarından, şu gerçeği hemen işaret eder: Yücel, şiirini bir dönüştürümün içinden kurmaktadır. Herhangi bir gerçeklik, Yücel'de, tıpkı aynı neni imleyen eşanlamlara sahip bir sözcüğün birden farklı gerçekliğe işaret etmesi gibi, birden çok duruma göndermektedir. Yücel, çevresinde dolaşarak, bir durumu, bir eylemi, bir edimi, bir konumu vb söz konusu ederek, kişiden yola çıkıp 'o' gerçekliğin üstünde odaklaşır ve kişi/kimlik-olgu/durum-sözcük özdeşleşimiyle şiiri kurar. Aslında son derecede çarpıcı bu dönüştürüm sürecinin imlediği temel olgu imgedir.

İmge, Türk şiirinin çok önemli bir ögesidir. İmgeyle girilmiş etkileşimin sınır koşulları henüz yeterince saptanmış olmasa da Türk şiirin hemen her döneminin belli bir imge anlayışı çevresinde kurulduğu öne sürülebilir. 1950'lerde Attila İlhan şiirinin getirdiği açılımlarla yeni bir düzleme ulaşan oradan 2. Yeni şiirinin algılama eteklerinde konaklayan imge, özgüllüğünün en çarpıcı boyutlarından birisini Can Yücel'de yaşamıştır denilebilir.

Yukarıda, bu şiirin, saydamlaştırmak için, her şeye dokunan bir şiir olduğuna değinmiştim. İmge de, Yücel'in şiirinde bu gerçekten ayrı düşünülemez. Yücel, dünyayı algılamanın olduğu kadar onu yeniden kurmanın bir aracı olarak dokunur imgeye. Ne ki, bir şeyin başlangıçtan beri bilincindedir: Şiir, imgeyle yazılır. Çok tartışılmış bu konuyu aynı alevin üstünde bir kez daha ısıtmamak için hemen biraz açmak gerekirse, Can Yücel şiirinin, Türkçenin dilsel etkinliğini en çok yoğuran şiirlerden birisi olduğu söylenmelidir. Yoğrum gücünü yakından tanıyan bu şiirin sözcüğe dayanmaktan daha doğal bir tepkisi olamaz. O da öyle

yapar. Sözcük oyunlarından başlayarak şiiri aşama aşama bu düzlemde kurar. Gene de tüm bu rahatlığına karşın bu şiirin, sözcüğü ve geniş anlamıyla da dili bir başka noktaya taşıma hırsı açıktan açığa izlenebilir. O noktada hem imge hem de şiirsel işlemeye koyulurlar.

İmge, Can Yücel'in şiirinde ikinci dereceden bir gerçeklik düzlemi değildir. Belki, imgenin doğal tanımı çevresinde kalınarak yoklanacak olursa öyledir denebilir. İmgeyi, gerçeğin öte boyutu olarak düşünür. Ne var ki, işin sorunlu yanı, Yücel'in, imgeyi şiirde ikincil ya da bir yan öge olarak kullanmamasıdır. Tersine, şiirin bütününü bir imge olarak görür. Sözcükten giderek imgeyi kurmaz. Önce imgeyi saptar, temellendirir, ardından, sözcükleri, o imgesel gerçekliği ya da imgeyi varlıksal olarak ayağa dikecek ögeler olarak kullanmaya başlar. Bu son derecede önemli bir yeniliktir. Dönüştürüm bu noktada işler ve imgeyle içiçe geçer. Herhangi bir gerçekliğin dönüştürümüyle gerçeğin imgenin içinden algılanması gene doğal bir süreklilik içinde örtüşürler bu şiirde. Bu nedenle de şiirsel, daha önce söylendiği gibi, Can Yücel'de ikincil bir eden (ajan) olarak gelişmez. Bir kez, şiir, yok bir dünyanın temellendirilmesi olarak oluşturulmaya başladıktan sonra, gerçeğin, varlığını bir aşkınlık içinde duyumsattığı imgesel bir düzlemde kurulur ve öylelikle de dönüştürüm şiirin doğal edimi olarak ortaya çıkar. Can Yücel, bu suretle, nesnelerin imgeleri, izdüşümleri nedir diye sormaz ve onları tekil bir karşılıklılık ilişkisi içinde ele almaz. Bu edimle, kapsayıcılığın sınırlarını genişleterek (bir dünyagörüşü bağlamında olup bittiği için her şey, bu da son derecede doğaldır) her şeyi bütünün parçaları olarak şiirselin içinden görmeye başlar. Kısacası, şiirsel bir şeyin uzantısı olarak değil, bir şey şiirselin uzantısı olarak girer bu şiire. Bu yanıyla imge bu şiirde ne araçtır ne de amaç. İmgeselin olgusal bir gerçekliği vardır ve şiir ancak o tanımın içinden uzanılabilen bir nesnel gerçeklik olarak çıkar karşımıza.

Bu, Can Yücel şiirinde o derecede önemli ve belirleyici bir olgudur ki, bu şairin kaynak metinle birlikte okunduğu zaman hayranlık ve şaşkınlık uyandıran bir yetkeyle gerçekleştirdiği şiir çevirilerinin de temelini meydana getirir. O çevirilerde de Can Yücel, başta değinildiği gibi, sözcük bağlamında bir değiştirme yapmaz, bir şeyi 'ikame' etmez. Kaynak metnin imlediği ana tematiği Türkçeden farklı bir dilde, onun dilsel olanaklarıyla kurulmuş bir gerçeklik/nesnellik olarak görür ve bunu, amaç

metinde Türkçeye dönüştürerek bir 'imge' olarak verir. Dolayısıyla nesneyle imge arasındaki bağ neyse Can Yücel'in şiirinde de çevirilenle-çeviri arasındaki bağ odur ve tam bir tekabüliyetten söz açmakta hiç bir sakınca yoktur. Tüm ayrıksılığına karşın bir 'anlam', bir gerçeklik başka bir dilde karşılanmıştır. Ana edim de dönüştürüm ve uyarlama olmuştur.

IV

Can Yücel'in şiirinde gerçekleştirmeye çalıştığı bu edim nesnel gerçekliğin şiirselleştirilmesi diye görülebilir. Bu önemli bir aşamadır. Çünkü, Türk şiiri daha çok şiirselle nesnelin arasında bir kat yeri görmek eğilimindedir. İkisini birbirinden bağımsız fakat birbiriyle ilişkili, etkileşen gerçeklikler olarak algılar Türkçe şiir. Öylelikle de, imge, hızla araçsallık konumuna kayar. Adeta şiirselin farklılığını vurgulamak için başvurulmuş, kullanılmış bir kaynak gibidir imge. Yapıntı ve kurmacasal bütünlüğün içinde ayrıksı duruşu bu nedenledir. Şiirin 1950'lerden bu yana kullana kullana tüketemediği güçlü imge anlayışının altında bu yatar. Bu nedenle de şiir güçlü bir yabancılaştırma etkisini okura zaman yitirmeksizin duyurur. Şiirsel alan hızla bir tiyatroyla, yoğun bir öykülemeyle bütünleşir ve giderek trajikleşir. Trajiğin görkemini verdikten sonra imge işlevini tamamlar.

Can Yücel'in şiiri ise kesinlikle trajik olmayan bir şiirdir. Aksine, baştan beri sıralanan nedenlerden ötürü, Yücel, şiirinde bir trajik kurmaktan özenle kaçınır. Eğer bir trajik yaşanacaksa, şiirden böylesi bir algılama doğacaksa, bu, olağanın içinden çıkmalıdır. Çünkü, olağının kendisi şiirdir ya da şiirsel olmuştur. Şiirin tümü, gerçeği kuran bir imgeye dönüşünce olağanın şiirselleşmesi de aynı doğallık için yaşanır. Bu şiir artık sıradanın, gündeliğin ve doğalın içinden geçip gelecektir.

Ne var ki, böylesi bir tercih Can Yücel şiirinin yalın ve sığ bir şiir olduğu anlamına gelmez. Tersine, şiirin karmaşasını vurgular bu yapılanmanın çözümlemesi. Can Yücel, gündeliği şiire sokarken bunu şiirin varlıkbilimsel vazgeçilmezi olan dille tümleşerek gerçekleştirir. Dil artık bu şiirde kendi devinimini hatta kütlesel salımını (momentum) yaşar. Dilin nesnelliği şiiri yazanın bireyselliğiyle tam bir çatışma içindedir artık. Paz'ın bir yargısı "nesne özneleştiğinde Ben kendisini eritir"[3] tanımı bu şiirin ana varoluş nedenleri arasındadır. Şiir sürekli olarak nesnenin özneleşmesiy-

le öznenin nesneleşmesi arasında gidip gelir. Hiç kuşku yok ki, Can Yücel'in özneyi nesneleştirmek gibi bir kaygısı yoktur. Bu, onun evreni kavrayış biçimine de ters düşen bir yaklaşım olurdu. Ne var ki, nesneyi özneleştirmekle birlikte, bunu, saltık bir bireyselin bakış açısından yapmaz. Şiirin, kendi nesnellik boyutuyla bu sonuca ermesini ister. Öylelikle de evreni kavrayan Ben, artık salt Can Yücel'in değildir. Şiirin her şeye dokunurken bir ütopyanın şiiri de olmasının çok önemli koşullarından birisi budur: Ben'in saltıklaştırılmaması, tersine, Ben'lerin şiiri kuran bir ortak bilinç paydasında toplanmaları.

Tam bu noktada Can Yüce şiiri yeni bir açılımı yaşamaya başlar.

Can Yüceln'in şiirinde göze en çok çarpan hususlardan birisi eğretilemeler (metaforlar) ve onların dili yoğurma sürecinde ortaya çıkan *'oyun oynama'* etkinliğidir.

V

Gerçekten de, Can Yücel şiirinde her iki olgunun da önemli bir işlevi ve yeri söz konusudur. Önce oyun kavramına değinelim.

Gadamer'in yaptığı çözümlemelerin gösterdiği gibi, oyun olgusunun kendisi başlı başına bir karmaşık süreçtir. Gene de en belirleyici ögeler bu olgunun, akışkanlığı ve gerçeği anlamsal *(semantical)* yapılar içinde ortaya çıkarmasıdır. Oyunun bir amacı yoktur, tekrara dayalıdır, devinim önemli ve esastır, altkatmanı söz konusu değildir. Ayrıca, yapısal özellikleri, oyunun yinelenmesine ve farklı amaçlara dönük bağlamlarda *'kullanılmasına'* olanak verir. Bu yanıyla da oyun birleştirici bir ögedir. Oyunun bir başka önemli özelliği oynayan kişinin kendisini bir çevreye olduğu kadar kendisine karşı da gerçeklemesi ve sunmasıdır. Kişi çoğu kez kendisini bir kimlik içinde öne çıkarmak ister ve ona çalışırken oyuna başvurur. Oyun o noktada yeni bir dünyanın eşiğidir.[5]

Gadamer, oyunun bu özelliklerinin sanata uygulanabileceği kanısındadır. Sanatın başlangıç döneminde olduğu kadar bugün de bu nedenlerden ötürü üretildiğini öne sürmektedir. Aynı biçimde bu ögelerin doğaya da içkin olduğunu söyler ve doğanın sanat için bir kaynak *(model)* olabileceğini söyler.

Bu anlamdaki bir oyun kavramının Can Yücel'in şiirine tam bir tekabüliyetle uygulanacağını söylemek kolay değil. Gene de şiirin içinde yer aldığı alanın tanımlanabilirliği yönünden kul-

lanılabilecek boyutları vardır bu yaklaşımın. Fakat asıl önemli olan bir adım daha ötededir. Gadamer, ilerleyerek, oyunun bir kapalı alan yarattığını dile getirir. Bu kapalı alan oyun alanıdır. Oyun alanı gerçekle hem bağlı hem de ondan bağımsız bir düzlemi belirler. Hem oyunun bir kurmacasal boyutu, gerçekle ilintisizlik yanı vardır hem de her oyun gerçeğe bir göndermede bulunur. Bu gerçek mutlaka imlenmiş bir gerçek(lik) olmak zorunda değildir. Doğanın çevrimi ya da benzeri bir olgu bu konuda öncülük edebilir. Önemli olan oyunun o başlangıçtaki kaynağı ele aldıktan sonra onu bir yapıya dönüştürmesidir *(transformation into structure)*.

Can Yücel şiiriyle oyun ve gene o şiirle genel anlamdaki şiirsel arasındaki en önemli ilişki bağı burada kuralabilir. Can Yücel şiiri oyunu doğayla değil dille oynamaktadır. Dili alır, onu yoğurur ve nihayet bir yapıya dönüştürür. Bu yapı şiir ve şiirseldir. Bu nedenle herhangi bir kimlik (kişilik) ya da bir durum Can Yücel'de dönüştürülmüş ve bir kapalı alan (oyun alanı-burada şiir) içinde yeniden tanımlanmıştır. O kapalı alan, dolayısıyla oyun aracılığıyla doğal olan şiirsel olana, dil şiire taşınmıştır.

Bu edim, Gadamer'e göre, imgelemin dönüştürümünü de *(transformation of imagination)* gereksinir ve kapsar. Dönüştürülmüş bir imgelem sanatsal üretimde son derecede ilginç bir sonuç doğuracaktır: Saf görünümler *(pure appearances)*.

Gadamer'in saf görünüm dediği şey sanat yapıtının doğayı tam bir tekabüliyet içinde yansılasa bile onu ötelediği ve ondan farklı bir yerde somutlaştığı (tecessüm ettiği) bir noktadır. İmgelemin süzgecinden geçtikten ve dönüştürüldükten sonra yeniden üretilmiş gerçekliğin artık doğal gerçeklik olmadığı bellidir fakat, o gerçeklik artık hem doğanın içerdiği gerçekliğe bir katkı hem de onun gerçekliğini *'çoğaltan'* bir olgudur: bir ozanın tanımladığı ağaç, ağaç kavramına bir ekleme, bir katkıdır.

Bu katkıyı, sanatçı, Gadamer'e göre, görüntüselgöstergesel bir çoğaltımla *(iconic augmentation)* sağlar. Her sanat ve her sanatçı ilgili üretim alanında sınırlı bir alfabe kullanmaktadır ve gerçeği bu alfabeyle kurar, dolayısıyla da görüntüselgöstergelerden (ikonlardan) yararlanır fakat, onunla yetinmez. Tersine, yarattığı sanat yapıtıyla ve onun içerdiği dönüştürümle bu olguların (görüntüsel göstergelerin) anlamlarını çoğaltır, artırır.[5] Can Yücel şiirinin bu bağlamda geliştirdiği önemli bir atılımı buradan okumak olanaklıdır: Yücel, dilin sözcüklerini kullanır, şiirini kurar-

ken ve onun (şiirin), evreni, bir imgenin bütünlüğü içinden algılamasını sağlarken hiç kuşkusuz ikonlara başvurur. Ne var ki, Can Yücel'in şiirinde kullanıldıkları andan itibaren ikonlar yukarda değinilen her iki anlamın işlevini de yerine getirir. İmgelemi dönüştürüp salt görüntüleri kurduğu gibi, gerçeği sınırlı bir alfabenin üstüne oturttuktan sonra, onun (gerçeğin) yeni boyutlarını yakalar.

Can Yücel, bu dolaylarda kurduğuna inandığım şiirinde tüm bu edimi belli yaklaşımların içinde hazırlar. Ömeğin incealay bu şiirde böylesi bir özelliğe sahiptir. İncealay, Can Yücel'in şiirinde, sanıldığı gibi yalnızca belli bir durumu eleştirmek, ona karşı çıkmak için yer almaz. Bu yaklaşımların belirlediğinden çok daha farklı bir anlama sahipir bu olgu: incealay oyun kurmanın ve onun ögelerini temellendirmenin, dolayısıyla da şiirseli gerçeklemenin ana koşulu gibidir. Çünkü, Can Yücel incealayla, şiirini beklenenin ötesinde bir konumda somutlaştırır. Beklenen dediğim şey, olağanın ötesinde bir gerçekliği vurgulamaktır. İncealay, kişiye sıradanın ötesine geçme olanağını kazandırır. İncealaya dayanarak kişi olağanı öteler ve yeni bir gerçeklik zemini oluşturur. Bu gerçeği başından beri ayrımsamış olan Can Yücel, şiirinin ağırlığını yeni bir gerçeklik zemini yaratmanın öteki olanaklarını arayarak güçlendirir; onların başında da eğretileme gelir.

VI

Ricoeur, eğretileme konusunda ufuk açıcı görüşler geliştirirken onları bir tür öngörünün *(prediction)* dolayına yerleştirir.[6] Ona göre eğretileme yeni bir gerçeklik zemini yaratacağı için bu, o yeni gerçeklik zemininin nasıl olacağına dair bir kestirmeyi de içerir. Dolayısıyla eğretileme aslında yeni bir oluşumun hem eşiği hem de ilk adımıdır. Bu yanıyla da Can Yücel şiirinde oynadığı rolün önemi daha ilk elde anlaşılabilir.

Ricoeur, görüşlerini geliştirirken, bir sonraki durakta yeni bir saptama yapar ve eğretilemenin gücünü bir çelişkiden aldığını söyler. Eğretileme, dilin gelleneksel, alışıldık kalıpları içinde oluşmuştur. Eğretileme, *'bilinen'* bir dilin tanıdık sözcükleriyle hazırlanır ama, yarattığı anlam onunla çelişir. Sözcükler ve imledikleri doğal anlamlar, eğretilemeye aynen içkindir fakat, ortaya çıkan bambaşka bir gerçekliktir. Çünkü, bir sözcük ait olduğu ortamdan, doğal anlam çevresinden koparılıp yeni bir alana yerleştiril-

diğinde, bu eylem, çözülmesi gereken bir gerilim yaratmaktadır. İşte bu gerilim de, bu sürecin kendisi de yeni bir anlam üretmenin ana yoludur.

Can Yücel bu olgunun bilincindedir. Eğretilemenin yeni bir anlam düzlemi yaratacağını bilir. Şiirinin bu yöndeki çabasını daha da ileriye götürür ve eğretilemeyi, yaratacağı yeni anlam katmanlarını kullanır; üstelik de incealay için. Öylelikle, incealay, doğal olgular sıralamasını ters-yüz etmeye dönük bir eğretilemeyi yaratırken, eğretilemeler de yarattıkları yeni anlamla incealayın gücünü artırırlar. Sözcükler bilişsel anlamlarının ötesinde dışavurumcu bir anlam boyutu kazanırlar. Giderek, şiir, şiirseli kurarken iç devinimini de büyütür ve eleştirelliğini gene şiirseliyle kesiştirir.

Ricoeur, bunun, yani eğretilemenin bir söylem süslemesi olmadığını vurgular. Tersine, der, eğretileme bize gerçek hakkında yeni bir şey söyler. Bu, az önce dile getirdiğimiz özelliği de aşan bir durumdur. Daha önce yeni bir gerçeklik katmanı yaratmaktan söz edilmişti. Oysa bu tanımlamasıyla, Ricoeur, gerçek hakkında yeni bir şey söylendiğini açıklamaktadır. Çelişik gibi duran bu iki hususun derin bir ilişkisi olduğu bellidir. Gerçek hakkında yeni bir şey söylemek, aynı zamanda, gerçeğin gizli kalmış bir yanını, tanıdık gerçeğin bilinmedik bir boyutunu ortaya çıkarmaktır. Başlangıçta değinildiği gibi, bu şiirin günlük yaşamın içinde dolaştığı ve orada yerleşik, kalıplaşmış olgusallıklara dokunduğu anımsanırsa bu tanım daha da önem kazanır. Çünkü, şiir dokunmakta, yakınlaştırmakta ve öylelikle de alışılmışın ötesinde bir gerçeklik olduğunu ortaya koymaktadır. Eleştirelliğin herhalde başka bir tanımını geliştirmek de olanaksızdır. Nitekim, Virilio, özellikle uzama dönük çözümlemelerinde, gerçekle uzamın bütünlüğü fakat, bütünle de parça arasında bir kopukluk ilişkililiği olduğunu söyler. Bütünün parçadan, parçanın bütünden farklı olduğuna değinir. Büyütülmüş bir ayrıntı artık parçası olduğu gerçekten farklı bir gerçektir ki, bu, Can Yücel şiiri için sonuna kadar doğrudur.

Ne var ki, Yücel, yalnızca bir ayrıntıyı 'büyütmek', onu bütünden yalıtlamakla yetinmez. Ayrıntıyı büyütürken çok ilginç bir dikkat gösterir ve büyüttüğü ayrıntının tanıdık, bildik gerçeğin yerini almasını ister. Bu şiirin, dilin iç odalarında gezinirken, onun

özgül yapısı içinde soluk alıp verirken ülküsel bir şiir olmamasının en önemli koşullarından birisi de budur. Can Yücel, ayrıntının gerçeği temsil ettiğini varsayarak, onun gerçekliğini gösterirse gerçeğin de dönüştürülebileceğine inanmaktadır. İncealay dahi bu amaçla kullandığı bir alt-üst etme olgusudur.

Kısacası, Can Yücel şiirinde dile dönük müdahale soyut değil somuttur. Dili yeniden kurarken bunu gerçeği yeniden kurmak amacıyla yapar. Gerçeğin mutlak olmadığını bilir. Hele toplumsal koşullar içinde belirlenmiş bir gerçeğin algıyla, kültürel kabullenişle ilintili olduğunu büsbütün kavramıştır. Bu nedenle Can Yücel şiirinin sorunu gerçeğin sorgulanmasıdır. Dil, bu süreçte temel araçtır. Çünkü, dilin bilinçle kurduğu ilişkinin belirleyiciliği Can Yücel şiirinin dönüştürümcü işlevini gerçekleyebilecek en güçlü olgudur. Can Yücel'in şiir çevirilerinde sözcüğün değil anlamın çevrilmesine dönük çabası da başka türlü açıklanamaz. Araç metinle amaç metin arasındaki tekabüliyet iki dilin değil iki kültürün, iki bilincin tekabüliyetidir. Bu temel dürtü şiirin iç dokusunda da değişmez: Can Yücel, incealayı, sözcüklerin öteki anlamlarını tam bir dönüştürümü sağlamak amacıyla deşer. Merleau-Ponty'nin söylediğini gerçekler gibidir: İnsan algısı dünyaya dönüktür; oysa hayvanlar yalnızca bir çevreyi algılarlar.[7] Can Yücel, ancak, dünyayı olanca genişliğiyle kucaklayabilir ya da şiirinin onu bu anlamda kucaklayabilmesini sağlarsa varoluşunu gerçekleyeceğine daha başlangıçta inanmıştır.

VII

Tam da bu noktada bütün bu nesnel ilişkiler ağına karşın Can Yücel şiirinde değinilmesi gereken iki olgu var: Doğa ve duygusallık.

Yukarda getirilen tanım çerçevesi içinde algılanan doğa, Can Yücel'de, çoğu kez şiirin kendisini oluşturur. Yücel, doğayı tanımlar ve bırakır. Fakat çok ilginçtir, hiç bir tanım bir peyzaj tanımı olmakla kalmaz. Can Yücel onca derin bir duyarlılıkla ele aldığı, kavradığı doğayı da yalıtılmış bir gerçeklik olarak vermekten kaçınır. Tersine, onu adeta insanlaştırma çabası içindedir. Buna, doğanın iç ilişkiler düzlemini bir eğretileme olarak kullanmak suretiyle, insan-toplum ya da insan-insan ilişkisine doğrudan bir göndermede bulunmak da deyilebilir. Doğanın yer aldığı hemen her şiirde şiiri kuranın bakış açısı, gözü yer almışsa bu durumun başka bir açıklaması yoktur.

Can Yücel şiirinin somutlanması bu şiirin toplumculuğu bir kez daha anımsanarak gerçekleştirilebilir. Can Yücel şiiri derin bir kültürün içinden yazılmaktadır. Bu kültür bilişsel bir kültürün ötesindedir. Sindirilmiş, yoğun bir dünya algısının dışavurumudur kültür denilen şey, Can Yücel için. Bu nedenle de doğa tanımlarında olsun, öteki ilişkilerin belirleniminde olsun Can Yücel şiirinde eğretilemeyle ve bir tamlamayla bütünleşmemiş bir tek im görülemez. Giderek, yeryüzünü oluşturan her olgu, her nesne, her gerçek(lik) Can Yücel'de bir imgenin içinde kalır. Birbirine bağlanan bu imgeler, Can Yücel şiirinde, derin ve kalın bir sese dönüşür. Hiç bir şey bu şiire kendi sıralı düzeni içinde girmez. Can Yücel, gerçeğin sürekliliğini ve süremliliğini bir noktada keserek başlar şiire. O aşamadan itibaren, dünya, şiirde değinilen gerçeğin çevresinde, onunla olan ilişkisi ile kurulur. Dünyanın başka bir gerçekliği artık kalmamıştır. Bir tek imge, bir tek saptama, bir eğretileme dünyanın tümünü kavrayacak güçtedir. Bu da genellikle ya bir olgu, ya bir durum ya da doğal bir gelişmedir.

Can Yücel'in şiiri yukarıda değinilen olgularla elbette teker teker uğraşır. Bu, gerekirse, onun bilinçsiz şiir üretme ediminden de türer. Gene de, Can Yücel'in şiirinde çok özel bir önem atfederek geliştirmeye çalıştığı en önemli husus duyarlılığıdır. Belki şiirin güçlü tavrı içinde, belki yaratmaya çalıştığı algı düzlemi üstünde yeterince belirlenemez fakat, Can Yücel şiiri gerçekten derin bir duyarlılığın şiiridir. Bu şiir, kapalı, kendisini kolay ele vermeyen yapısının gerisinde kalın bir sesi muhafaza ederken, duyarlılığı, adeta bir varoluş durumu haline getirmesini bilir. Doğal düzenin bir noktada kesilip oradan şiire başlanması böylesi bir açılımı yanısıra sürükler. Çünkü, o noktanın seçilmesindeki amaç, orada yer alan bir izleğin *'ötekilerden'* farklılığını vurgulamaktır. Bu farklılık ancak şairin öznel duyarlılığıyla durumu saptaması sonucunda ortaya çıkar. Ne ki, Can Yücel, şiirin duygusallığını şiirin önüne geçirmez. Üstelik onun örtülmesini sağlamaya bile çalışır. Gene de şiirseli kurarken iki kaynaktan beslenir. İlki, durumun şiirsele dönüştürülmesinde, ikincisi, şiirselin üretilmesinde ya geleneksel bir yola başvurarak paradoksu kullanır ya da *'darbı mesel'* denebilecek bir saptamayı geliştirir. Her iki durumda da incealaya yönelir. İncealay, öteki, özelliklerinin yanısıra bu şiirlerde duygusallığı örtmenin de bir yoludur.

Sonuç olarak Can Yücel'in son dönem şiirlerinde ilk dönemde görülen bir özellik yavaş yavaş ortadan kalkar. Siyasal

denebilecek bir şiirle onun ötesinde yer alan bir şiir gitgide içiçe geçer ve bu aynı zamanda Can Yücel'in düzyazısıyla şiirinin de belli noktalarda kesişmesine yol açar. Zekanın, ironinin denetimindeki duyarlılık düzyazıda da şiirselde oynadığı rolü oynar ve düzyazıyı kendi boyutlarının ötesine iter.

VIII

Bir tek yanıtı yoksa da, Can Yücel şiirinin Türkçe şiirde tutuğu yer acaba salt onun farklılığından mı gelmektedir sorusu göreli kolay bir sorudur. Bu sorunun yanıtını oluşturan en elle tutulur gerçek şudur: Can Yücel şiiri bütün bir Türkçe şiirden beslenmektedir. Bir kültür çözüldüğü için belki artık kimseler ayrımsamamaktadır ama, bu şiirin, örneğin, Divan şiirinden ne geniş ölçüde güç aldığı başlı başına bir çalışma konusudur. Buna halk şiiri ve *'halk ağzı'* da eklenebilir.[7] Ama, Can Yücel, acaba hangi itkilerle dilin çevresinde gezinen bir şiirseli kurmayı denemiştir ve Türkçe şiirin hangi özelliklerine işaret etmektedir sorusu daha güç bir sorudur.

Yazının II. bölümünün sonunda değinilen bir olguya, Can Yücel şiiriyle modern Türkçe şiir arasındaki ilintiye, tüm söylenenleri toplayacak bir yaklaşımla burada artık girilebilir.

Modern Türkçe şiirin dünyayı algılayışı nesneler ve onların kendilerinde sakladığı bilgiler/gerçeklikler aracılığıyla değildir. Köklü bir Doğu geleneğinden türemiş olunması nedeniyle, öteki sanatsal üretim dallarında da bu gerçek kendisini göstermez. Nesneler, kişide var olan bilgileri aracılığıyla, dolayısıyla da ülküler (idelar) aracılığıyla tanınır ve bilinirler. Bu, sanatçının onların ıralı yapılarını değiştirmesine olanak vermeyen ya da bu olanağı son derecede kısıtlı bir çerçevede sunan ana durumdur. Bu yaklaşımın doğal bir sonucu olarak nesneler, oldukları gibi kabul edildiğinden giderek bir aşkınlık *(transcendentalism)* estetiği şiire egemen olur.

İmgenin gerçekleştirdiği tüm etkin işleve karşın şiirin bir öyküleme/anlatı *(narration)* içinde verilmesinin altında yatan temel neden budur. Platon-Kant estetiğinin görüngübilimsel (fenomenolojik) boyutunun dışına çıkan Türkçe şiir hemen hemen çok az karşılaşılan bir olgudur. Şiirin bütünlüklü yapısı, eğretilemeden çok imgenin egemenliği, bu sonucu pekiştiren öteki ögeler arasındadır.

Oysa, Batı metafiziği, bu durumu kendi içinde bir kaç kez tartışmıştır. Batı görselliği olsun, Batı şiiri olsun Batı bilincinin nesneyle kurduğu her farklı ilişki durağında ayrı ayrı kalmış, hatta denebilir ki, doğrudan onlardan etkilenmiştir. Öylelikle de öznel-nesnel ayrımı doğrudan nesneye dönük göndermelerle somutlaştırılmıştır. Belli bir dönemi derinden etkileyen Kantçı estetiğin nesnel olmayan *(non-objective)* dolayımları daha sonra özellikle göstergebilimin ve yapısalcılık ve sonrası dönemin açılımlarıyla aşılmıştır. Soyutlamanın indirgemeciliği, tekilleştirici özellikleri bu çerçeve içinde ortadan kaldırılmaya çalışılmış, yeniden Descartesçı bir yaklaşım yoklanmış, ayağa dikilmek istenmiştir. O noktada dilin hem sorgulanması hem de soğurulması öne çıkmıştır.

Dile dönük müdahaleler kendiliğinden ve kendisine dönük bir amaç için değil, imlediği olgular ve sonuçlar nedeniyle gerçekleştirilmiştir. Dil-iktidar ilişkisi, dil-uzam gerçeği bu gelişmede önemli bir işleve sahiptir. Dilin sökülmesiyle *(deconstruction)* iktidarın yapısal çözümlemesinin gerçekleşeceği kabul edilmiş, öyle de olmuştur. Ayrıca, dilin sökülmesiyle birlikte nesnenin kendi bağımsız gerçeği yeniden değerlendirilebilmiştir. Nesnenin kendisindeki ülküsel bilgisinden ve gerçeğinden çok onun alımlanmasıyla ilintili değerlendirmeler ağırlık kazanarak öne çıkmışur.[8]

Türkçe şiir bu noktaya henüz ulaşamamıştır. Ülküsel değerlendirmelerin merkeziyetçi egemenliği altında, şiir, nesneyi verili yapısıyla ele almıştır; onu sökerek çözümlememiştir. Zaman zaman kurulmak istenen dilin ulamsal (kategorik) olması da bu nedenle gözetilmiştir.

Can Yücel şiirinin önemini tam da burada aramak gerekir. Bu şiir ilk kez dile dönük doğrudan bir müdahaleyi içermiş, öylelikle de soyut iktidar kavramını yeniden temellendirme çabasına girmiştir: Can Yücel şiiri bir tür iktidar sökümüdür. Ayrıca bu şiirin, bu nedenden kaynaklanan bir ikinci özelliği de nesneye dönük yorumsamacı yaklaşımıdır. Dili sökmeye başlayan bir gerçeklik algılayışı, ister istemez nesnenin gerçekliğini de sorgulayacaktır. Can Yücel şiirinde sonuna kadar görülen bu durum iki sonuç türetmiştir: Öncelikle, aşkınlık estetiği ilk kez Descartesçı bir mantıkla yeniden üretilmek istenmiştir. İkincisi, şiir bağlam sorununu kırmıştır. Başlangıç döneminde daha bütünlüklü bir şiir yazarken, Yücel'in, sonunda, *'durumu'*, ortasında bir yer-

den keserek şiire girmesiyle bağlamın şiir üstündeki belirleyici ve kısıtlayıcı etkisi ortadan kaldırılmıştır: Artık herhangi bir saptama, bir gönderme, bir gösterge şiir olabilecektir. Dilin marjinal düzlemleri, argo, küfür ve dil oyunları bu sonucu elde etmek için kullanılan etkili araçlardır. Bu yanıyla Can Yücel şiiri yeni bir estetik algının eşiğidir denebilir.

Oysa, Can Yücel şiiri, bugüne değin, bağlam ve tümellik alışkanlıklarının neredeyse zorunlu bir sonucu olarak hep toplumsallık bilinci içinde okunmuştur. Bu şiirin, akılla kurduğu ilişkiden çok zekayla kurduğu ilişkiye değinilmiştir. O da, şiirin yarattığı *'heyecan'*ın verdiği etkiyle geliştirilmiş bir tanımdır. Oysa Can Yücel şiiri, o özelliğini bir tek gün unutmadan yazılmış başka bir şiirdir. Belki kahırlı bir şiirdir denilebilir onun için. Kendi çelişkisinin yükünü omuzlarına yüklemiştir. Gerçekten de öyledir; çünkü ihmal edilmiş, gövdesinde yer alan ve başka bir alanın üstüne uzanan dallarından birisinin gövde sanılmasıyla hep hızlı bir okumanın içinden izlenmiştir. Oysa yavaş yavaş sindirilmesi gereken bir şiir olma özelliğini hep koruyagelmiştir. Şiirin duygusallığı gitgide dişil bir noktada yoğunlaşırken daha çok eril bir şiir diye ezberlenmiştir. Şiirin kapsadığı duyarlılık ise incelayın ardına saklanmıştır; yazan değil, okuyan tarafından.

Türkçe şiir böylesi bir şiire hazır mıdır? Doğrusu yazılmış bir şiir elbette bu soruyu olumlamayı gerektirir ama, şu da söylenmelidir ki, Can Yücel şiiri adeta yok bir dilin içinden yazılmaktadır. İmge düzleminin gerçekle kurduğu ilişki, örneğin 2. Yeni şiirinin anlayışından çok farklı olmuştur. Gene de 2. Yeni şairlerinin daha ıralı bir şiiri yazmaya koyuldukları sırada, Can Yücel, kendi şiirini uç bir noktaya taşımaktan çekinmemiştir. Bu, 2. Yeni şiiriyle bu şiirin ilginç bir çelişkisini de ortaya çıkarmıştır. 2. Yeni'nin Ece Ayhan'ı, örneğin, iktidar olgusunu derinden sogulamak istemiştir. Ne var ki, bunu yer yer dili zorlayarak yapsa da, dilden çok imgeye yüklenerek gerçekleştirmeye çalışmıştır. Ayrıca da iktidar sorgulamasını tümellik-bağlam çerçevesi içinde yapmıştır. Oysa, Can Yücel'de durum tam bir sökmedir. 2. Yeni'nin modernist kurmaca/kurgu mantığına karşın Can Yücel'in sökmeci mantığı derin bir kopuşun odağıdır.

1980 kuşağı şairleri, 1990'larda gülmecenin içinden şiir yazanlar, kuşkusuz, dile, onun sınır olanaklarına yeni boyutlar katmışlardır. Ne var ki, o şairlerin Can Yücel'i yeterince okuduklarını, tanıdıkların söylemek güçtür. Her katresinde geçmiş bir dil

birikiminin tüm olanaklarını sereserpe kullanan bu şiir, toplumcu şiirin en şiirseli, şiirselin en toplumcusu olurken, 1980-90 kuşağının yapmaya çalıştığı iktidar sorgulamasını çok daha erken bir tarihte ve etkin bir biçimde geliştirmiş ama, kendisinden sonrakilere kendisini hemen ele vermeyecek kadar da çetin bir öz etrafına örülmüştür. Ondan sonra benzer şeyi yapmaya çalışanların, iktidar irdelemesi/sorgulaması yapmaya çalışırken şiiri duyarlılığa duyarlılığı şiire teslim etmelerine bakılarak bu şiirin gücünü anlamak çok daha kolaydır. Can Yücel şiiri, modernist şiirin bittiği yerleri imlemesi açısından ancak yeni bir dönemin şiiri olarak algılandığında kendisini ele vermeye başlayacak bir şiirdir.

NOTLAR

Joseph F. Graham, *Onomatopoetics:Theory of Language and Literature* (Cambridge, England; New York:Cambridge Unversity Press, 1992), 79-91.

Christopher Collins, *Reading the Written Image:Verbal Play, Interpretation and the Roots of Iconophobia* (University Park, Pa: Pennsylvania State University Press, 191), 104-111.

Octavio Paz, *Düşler Boyunca Yaratmak,* çev., A.Cemal (İstanbul:Can Yayınlan, 1990), 104.

Hans Georg Gadamer, *Truth and Method* (New York:The Seabury Press, 1975), 93,94,99.

Hans Georg Gadamer, *Philosophical Hermeneutics,* trans. and ed. by D.E.Linge (Berkeley:University of California Press, 1976), 7, 91, 116.

Paul Riceour, *Interpretation Theory* (Forth Worth, Texas Christian University Press, 1976), 40-41.

Maurice Merleau-Ponty, *The Visible and Invisible,* ed. by C.Lefort, trans. A.Lingis (Evanston, III: Northwestern University Press, 1968), 48.

Can Yücel'in 'halk' şiirine ya da 'halk ağzına' yönelimi, Türk şiirinde bir kaç kez görüldüğü üzere, halk şiiri gibi şiir yazma anlamında değildir. Can Yücel, halkın dil bilincini (olan ya da olmayan dil bilincini) 'şiir' olarak görür. Halkın dili belli bir yoğrum (plastik) olarak kullanması onun için doğrudan bir şiirdir. Bunun ayrımındadındır, bunu kabul eder ve bu nedenle halkın, ama özellikle de büyük kentte yerleşik, varoşlarda yaşayan, belki kısmen lumpen halkın dili kullanımını alır, doğrudan şiir olarak yazıya geçişir. Bu, iki noktayı işaret eder: Öncelikle, Can Yücel kesinlikle kentli bir şiir yazmaktadır. Dolayısıyla, sevse bile halk şiirine dönmez, yönelmez. İkincisi, halkın dil kullanımını 'şiir' diye kabullenmesi Can Yücel'in şiiri bir dil sorunsalı olarak gördüğünün bir başka kanıtıdır.

Özdemir İnce Şiiri

İmge-Simge, Tarih Bağlamında

Modern Türkçe şiirin oluşmaya başladığı ilk günden bu yana üstünde durduğu ve bir türlü aşamadığı bir ana sorundan söz edilebilir. Bu, şiirin gelenekle, geçmiş kültür birikimiyle kurduğu ya da kurması gereken ilişkidir. Daha Yahya Kemal'de kendisini gösteren bu sorun bugüne değin canlılığını korumuştur. Her zaman üretken olmamış ama her dönemde şiirin ana tartışma konularından birisi olmayı bilmiştir. Bu olgu, aslında Türk şiirinin modernist yapısını gösteren önemli bir kanıttır. Çünkü, modern, gelenekle daima sorunlu ve çetrefil bir ilişki içinde olmuştur. Ne var ki, modernin kuşatmak istediği gelenek değildir; tarihseldir. Modern, geleneksel olana ciddi bir tepkiyle ve ondan radikal bir kopuşla kendisini ifade etmiştir. Modern Türk şiiri ise, geleneksel olanı, aşılmaz bir ufuk olarak belirlemiştir. Kendisini, ondan kan ve özsuyu almak zorunda hissetmiştir. Türk şiirinin her defasında belli bir kopma noktasına gelse de yeniden geriye dönmesinin altında yatan en önemli neden budur.

Özdemir İnce'nin *Burçlar Kuşağı* başlıklı yapıtı bu anlamda Türk şiirinin sorunsallaştırması gereken ilginç olgu ve açılımları içerir. İnce'nin özellikle Türk şiirinin bütününe ilişkin arayışları arasında *Burçlar Kuşağı*'nın özellikle yanıtlamaya çalıştığı bir soru var: Geçmiş kültürlerin simgeleri, geçmiş kültür birikimleri çağdaş bir poetikayı oluştururken acaba nasıl kullanılmalıdır? İnce bu soruyu yapıtında sorar ve yanıtlamaya çalışırken sorunu genel kuramsal bağlamlar içinde içselleştirdiğini okura duyumsatır. Dolayısıyla, İnce'nin yapıtını hem geçmiş kültür birikimlerinin dönüştürülmesi diye tanımlanabilecek bir yaklaşımla hem de onun zımni olarak imlediği gelenek sorunsalı bağlamında, değerlendirmek gerekiyor.

I

Çağdaş şiirin geleneğe karşı olduğu söylenebilir mi; ya da gelenek çağdaş şiirin bünyesini acaba nasıl örebilir? sorusu, sadece Türk şiirinin değil, modernist dünya şiirinin de, özellikle 20.

yüzyıl başından bu yana, yanıt aradığı bir sorudur. Nitekim, çağdaşlar (modernler) diye bilinen ve simgeci *(Imagist)* şiirin babası sayılan, *Vortisist* şiirin temel isimlerinden birisi olan Pound bile gidip gelip bu soruda konaklamıştır. Pound'u *"büyük usta"* diye tanımlayan Eliot'un şiirinin ve düşüncesinin adeta 'temelini' geçmiş/gelenek ve elbette çağdaşlık kavramları oluşturur. Türk şiiri ise gelenek kavramını hemen her zaman gündeminde tutmuş, fakat gelenekten nasıl yararlanılması gerektiğine yönelik doyurucu bir yanıt verememiştir. Ya gelenek kavramını tümüyle inkar etmiştir ya da gelenek diye tutucu bir şiiri üretmeye durmuştur. İşte İnce'nin yaptığı bu konuya ilk kez daha farklı bir açıdan bakarak çözüm getirme çabasıdır.

İnce, şiirini, geçmiş kültürlerin birikimi üstüne kuruyor. İnce'nin diğer ozanlardan ayrıldığı en önemli nokta bu. Geçmiş kültürlerin oluşturduğu ortak bilinçaltı ve arkaik kavramlar, *Burçlar Kuşağı*'nda geleneğe doğrudan yapılan bir gönderme anlamı taşıyor. Bunun da ötesinde, İnce, o simgeleri kullanarak 'yeni'bir poetika oluşturma çabasını sürdürüyor, şiirinde. O *"yeni"* denebilecek poetika ise iki anlam içeriyor: İlki, arkaik ve kitabın arkasında belirtildiği üzere *apokaliptik* (vahiye ait)bir sesin kullanılması; ikincisi, hem simgelerin hem de simgeleri anlamlandıran bu sesin çağdaş bir dizi oluşumu ve sorunu imlemek üzere metne yerleştirilmesi.

Gerçekten de, İnce, *Burçlar Kuşağı*'nı oluşturan 12 şiirle Ritsos'un 80. yaşını kutluyor. Bu 12 şiir Ritsos için yazılmış ve ona adanmış. Ritsos'un yaşantısından kimi kesitler sunuyor ve kimi anıştırmalarla bu sonuca doğru yürüyor. O sonuç bugünün, o somut zaman gerçekliğini ve sınırını da aşan ve insanın temel varlık sorunlarına göndermelerde bulunan güncel ve çağcıl sorunlarını tartışmaktır. Dolayısıyla, İnce'nin şiiri belirli bir amacın şiiri. O amaç hem çağcıl ve güncel sorunların ozan tarafından irdelenmesidir hem de şiirin o anlamı kuracak biçim özellikleri ile geliştirilmesidir. Giderek şunu söyleyebiliyoruz: İnce'nin şiir ilginç bir ses/biçim arayışı içinde olmasına karşın, temel amacı, anlam yaratmak olan bir şiirdir.

Nitekim, epeyce eski tarihli bir çalışmasında, Amerikalı yazar/ozan Herman Melville'i yeniden okuyan Charles Olson, O'nun (Melville'in) kullandığı bazı kavramlardan (mekan, jeografi, mekanın değişimi) yola çıkarak bazı ilk ve ebedi kavramları (kardeş katli, tufan, cennetten kovulma gibi), şiirdeki tarihöncesine yönelik yaklaşımları esas alarak yanıtlamaya çalışmıştır.

Olson'a göre, modern ve modern sonrası (postmodern) şiirin temel amaçlarından birisi, bazı figürleri yeniden çizmek, çağdaşlığın ötesine geçmek için Homer'in gerisine gitmektir. Çoğaltıcı ve üretken bir tavrın temel ilkesi budur, Olson'a göre. Olson, bu ilkeyi gerçeklemek için Melville'in hep tarihöncesi kentlerin kuruluşuna gittiğini, oraya dönmek istediğini saptar. Çünkü o kuruluşlar aynı zamanda kültür dediğimiz kategorinin oluşmasına öncülük eden *'yazının'* keşfini de mümkün kılmıştır. Yazma ise grafik olarak yazmak değildir. Zihne yazmaktır, zamana yazmaktır, hafızaya yazmaktır... Bu, arkeolojik olduğu kadar da *arkeo-klastik* (eskiyi yıkan) bir serüvendir; çünkü yazar böylelikle sadece eski işaretleri *(signs)* yeniden ortaya çıkarmış olmuyor. Yani yazar bir mezar kazıcısı gibi değil; aksine bir piramitin merkezine doğru yürüyen arkeolog gibi davranıyor. Amacı da eskiden kullanılmış ve artık kaybolmuş bir anlamı ya da biçimi aynen tekrarlamak değil; yazının *'başlangıcı'* olan eski göstergeleri/işaretleri yansıtıp *(pro-jecting),* bir çözümleme sağlayarak yeni bir yazı oluşturmaktır. Böylece Olson'a göre şair aslında bir Mısriyatçıdır *(Egyptologist).*[1]

Şimdi Olson'un bu ifadesinin aynen Gilles Deleuze tarafından kullanıldığını biliyoruz. Deleuze de yazarı/ozanı hiyerogliflerin dilini çözmek için gizli *'şeyleri'* ele geçirmeye çalışan bir Mısırbilimci olarak tanımlıyordu[2] Dolayısıyla, yazarın ozanın geçmişe dönmesini, yönelmesini, kökler sorununa eğilmesini ancak yeni bir mit yaratma çabasına bağlayarak anlamlandırabiliyoruz.

Unutmamak gerekir ki, burada, Olson'un da, Deleuze'ün de altını çizdikleri şey, Batı kültürünün büyük bir sentez olarak, birbirine eklemlenmiş aşamalar olarak gelişmesidir. Başlangıç sorununun aslında hiç bitmeyen bir yinelenme ve yeniden gösterme *(re-presentation)* sorunu olduğunun vurgulanmasıdır: Geçmiş-gelecek. (Tabii burada aynı sorunun bir de Derrida tarafından vurgulandığını anımsamamız gerekiyor).[3]

İşte Olson bu noktada bir adım daha ileri gidiyor ve *mytopoeic* kavramını geliştiriyor. Ne ki, olson'un *mytopoezisi,* Jung'da görüldüğü üzere, salt arkaik tiplerin varlığıyla belirlenmiş bir alan değil. Bir başka değişle Olson'un yaklaşımı köken ve simge arasındaki beraberliğin ve sürekliliğin üstüne değil, aksine, eylem ve karşı eylem arasındaki çatışmanın şiddetinin ve bundan doğan yaratıcı süreksizliği ortaya çıkaran şiddetin üzerine oturur.[4]

Öyleyse şunu söyleyebiliyoruz: Geçmiş kültürel birikim bir süreklilik arayışı gibi görünürse de, özünde *'yaratıcı kopukluğu'*

barındıran bir *süreksizliktir.* Bu da, kendisini, eylem (geçmiş/gelenek) ile karşı eylem (bugün/çağdaşlık) arasındaki çatışmada gösteriyor. Bir başka değişle çağdaşlık sadece çağdaşlıktır. Geçmiş kültürel birikimden bu anlamda yararlanılmaz; o birikim sadece kullanılır. Yeni biçimin ortaya koyduğu anlam katmanı *"kapalı zihinsel eylem alanlarını"*[5] göstererek geçmiş kültür birikiminin bugüne gönderilmesini gerçekleştirir. Bu da eskil simgelerin bulgulanmasıyla ve çözümlenmesiyle oluşur. Eskil simgelerin çözümlenmesi, onların yaratığı anlam arayışlarının o günkü ifadesini değil, bugünkü zihinle temellükünü getirir. Yani Mısır şiirini okuduğumuz zaman, diyelim, orada ifade edilen sorunsalı Mısırlıların mentalitesi ile değil, bugünün sorunsallarıyla algılıyoruz. Bugünün sorunsallarını belirlediği ölçüde o şiir anlam kazanıyor. Özdemir İnce de kitabında

'Artemis nerede raksetmemiştir ki' der bir Efesos atatsözü
'Artemis adına raksedilmemiş yer yok!' demektir bu aslında

diyerek bu kavramlaştırmayı hem de doğrudan yapıyor: Simgeyi ve onun yüklendiği imgesel anlam katmanını dönüştürüyor. Öyleyse imgeyle şiirin vurguladığı gerçeklik arasında da bir bağ var ve ona bakmak gerekiyor.

II

İmge bir tür soyutlama tabii; ama *'imge'* olarak alındığında ontolojik bir gerçekliği var. Buna bir tür dokunulmazlık da diyebiliyorum. İmge, bir tür dönüştürme de aslında; ama, kendisi olarak alındığında başlı başına bir gerçeklik. Nitekim, Pound imgeyi şöyle tanımlıyor: *"İmge bir anlık zaman birimi içinde yaşanan zihinsel ve duyusal karmaşadır (complex)."* Pound, sonra da şunları ekliyor: *"İmge zamanın çizgiselliğini (linearity)ve ardıllığını biçimsel bir duyum (sens) yaratarak, tanımlanabilir uzama (bir zaman birimine) dönüştürmektedir."*[6]

Bu anlamda zaman, Pound'a göre, bir şey tasarlamaz. Ama dilin belirtik bir hareketiyle ortaya koyulur.

Sanıyorum oldukça iddialı ve bir o kadar da açılımı olan bir tanımlama bu. İmgeyi hem zaman sorunsalını çözmekte kullanan hem de onu dilin içine yerleştiren, dolayısıyla da, dilin kullanımını zamanın dönüştürülmesi adına atılmış bir adım olarak gören bir yaklaşım. Bu anlamda ele alırsak, imge ve onun gerçekliğini sağlayan simge zamanın kopmasını getiriyor. Zamanın bir anlamsız

bütünlükten ve süreklilikten kurtarılıp bir anlamlı birime dönüştürülmesini sağlıyor. Öyleyse, İnce'nin geçmiş kültürlerin simgeselliğine baş vurması ve bir dizi arkaik simgeyi yapıtının bağrına yerleştirmesi aynı anda bu işlevi de sağlıyor. Şiirin anlam katmanının zamanı saptaması denebilir buna. Benim *"İnce, kitabında Ritsos'tan ve arkaik yapılardan yola çıkarak bugünü imliyor"* değişim de sanırım bu bağlamda yerli yerine oturuyor. Giderek, diyorum ki, İnce'nin sorunu arkaik simgeye yönelerek evrensel bir *geçmişin* sürekliliğini *bugünün* gerçekliği ile dondurmaktadır. O arada da, geçmişin simgeleri geçmişi anlatmak, yeniden canlandırmak için değil, bugünü anlatmak için kullanılmaktadır.

Burada, Eliot'un bazı tanımlarına da yönelmek gerekiyor: Eliot, çağdaş yapıtın oluşturulması için, Olson'un tanımını anımsatacak bir tanımlama yapıyor ve söylencesel yöntem *(mythical method)* kavramını geliştiriyor. Eliot'a göre, çağdaş ozan, belirgin bir inanç sisteminin yoksulluğu içinde iki şey yapacaktır: Ya geçmiş bir öyküyü yeniden temellük edecektir ya da kendi yolunu kendisi bulacaktır. Her iki halde de eldeki metin (evrensel) imgelerin *a priori* bir kaynağı olacaktır. Bu zamandışı *(timeless)* kurgu, yazarı/ozanı, salt bazı imgeleri ve simgeleri temellük etmeye yöneltmeyecek, aynı zamanda onun bir bütünleştirme *(totalizing)* yaratmasına da olanak verecektir. Böylece *'söylencesel yöntem'*, sanatı, bir *'aynı'*nın *(same)*, zamandışı *(timeless)*, zamandan arınmış olarak, yinelemesi haline getirecektir. Bu yinelemenin bünyesinde barındırdığı en önemli şey *logos*'tur. Logos da gerçeğini dilde bulur.[7]

Öyleyse şu söylenebilir. Eliot'un tanımı, getirdiği anıştırmalar ve göndermelerle, çağdaş şiiri, geleneksel ve varolan bütünlüğün içine yerleştirir ama orada da bırakır. Bu yargı bütün katılığına karşın sanırım doğru. Çünkü Eliot'un tarihe bakışındaki metafizik arayışlara götürüyor bizi. Metinsellik de, gene Eliot'a göre, bu anlamda bir statüko ve varoluşun bütünlüğünü vurgulama çabasıdır. Oysa, Pound, getirdiği yorumlarla önce varoluş sorununu ırnak içine almıştır. O da tekrardan yanadır ama, bu tekrar, Pound'a göre, metnin üstüne kapanan bir tekrar olmamalıdır. Tekrar, tarihin tekrarı olmalıdır. Üstelik Pound'un işaret ettiği yinelemedeki geçmiş salt metinseldir, ya da metin öncesidir *(pretextual)*. Bir adım ötede de, Pound'a göre, yinelemenin arkitektoniği vardır ve bu, binaların üstüste yapılması, tümünün, bir yapı oluşturacak biçimde birbirinin içinde erimemesidir. Bu nedenle de mevcut metin, hep bir geçmişteki metni anıştırdığı için,

asla, Eliot'un söylediğinin aksine, tümüyle mevcut değildir. Şiirin zamanı da onun oynadığı oyunun zamanıdır.[4]

Öyleyse elimizdeki metne bakarak konuşalım ve İnce'nin *Burçlar Kuşağı*'nı bu tartışmalar içinde nereye oturtabileceğimizi soralım. Bana öyle gelyior ki, İnce, Olson'un getirdiği kategoriyi (ozanın Mısırbilimiscisi olması) benimsemiş. Belirli bir tekrarın gücüne ve anlamlı olduğuna inanıyor. Ama onun da ötesinde metnin, binaların üstüste oturması örneğinde olduğu gibi geliştirilmesini istiyor. Öyle olmasaydı, arkaik göndermelerin güncelliği belirlediğini herhalde söyleyemezdik.O anlamda da, İnce, Eliot'u değil, Pound'u, onun geçmiş ve eskillik tanımlarını kendisine çıkış noktası olarak alıyor. Bu yaklaşımıyla, geçmişi, geçmiş adına değil bugünü anlamlandırabilmek için kullanıyor. Bu nokta şunun için önemli. Türkçe şiir, başlangıcında, Yahya Kemal'de anlaşılabilir nedenlerle ama bugün kabul edilmesi olanaksız bir biçimde geçmişi, geçmişin kendisi olarak (tekrarı değil) sunmaktadır. Oysa geçmişin tekrarı geçmişin bugünün dili ve söylemiyle, bugünün zihniyetiyle gerçeklenebilecek bir şeydir. Amacı da, belirtildiği gibi, geçmişi değil, bugünü, *mytopoetic* bir yönelimle yeniden kurmaktır.

Özdemir İnce'nin şiirine içselleştirdiği bu kavramlar ve yaklaşım, Türk şiirinin geçmiş-bugün arasındaki sıkışmışlığına ve olanaksızlığına yeni bir yanıttır.

NOTLAR

Charles Olson, *Call Me Ismahel: Human Universe and Other Essays,* ed., Donald Allen (New York:New Directions, 1967).
Gilles Deleuze, *Proust and Signs*, trans. Richard Howard (New York:Braziller, 1972), 91, 167
Jacques Derrida, *Speech and Phenomena,* trans. David Allison (Evenston, Ill.:NorthwesternUniversity Press, 1973), 45.
Joseph Riddel, "Decentering the Image", J.V. Harari, ed., *Textual Strategies: Perspectives in Post-Structuralist Criticism* (London: Methuen, 1979), 328.

[5] Değim Derrida'nındır. Bknz., Jacques Derrida, *Speech,* 66.

[6] Herbert Scheneidau, *Ezra Pound:The Image and the Real* (Baton Rouge:Louisiana State Univ., 1969), 99-100.
T.S. Eliot, "'Ulysses,':Order and the Myth", Mark Schroer et als, ed., *Criticism:The Foundations of Modern Literary Judgement* (New York: Harcourt Brace, 1948), 269-270.
Ezra Pound, *Literary Essays* (New York: New Directions, 1954), 25-26.

1980-90 Şiiri

İlk Nazım Hikmet Ötesi Şiir

1980 sonrasında gelişen şiiri değerlendirirken Nazım Hikmet'i bir çıkış noktası olarak almak kaçınılmaz bir zorunluluk değil doğal olarak. Sadece, bu dönemin şiirde gerçekleştirdiği atılımı, farklılaşmayı, ortaya koyduğu yeni savları ve sorunsalları temellendirme açısından nesnel bir ölçüttür. Daha açık söylenecek olursa bir nesnel durumun saptanmasıdır. Çünkü, Nazım Hikmet kullanılırsa şiir bir doğrultuda akacaktı, kullanılmazsa başka bir yatağın tercih edildiği ortaya çıkacaktı. Önemli olan bu yalın ve kolaylıkla saptanan gerçeği bir kez daha belirlemek değildir. Bu açıdan bakılınca, 1980 sonrası şiirini, modern Türk şiirinde ilk Nazım Hikmet ötesi şiir olarak nitelendirmek, bu şiiri doğrudan Nazım'a gönderme yapmadan yazılmış, Nazım Hikmet şiiri sorunsallarının dışında kalarak kendisini oluşturmuş, bir şiir diye nitelendirmek yanlış olmayacaktır. Buradan hareket edilirse, asıl sorun, niçin, hangi koşullar altında Nazım Hikmet'in yeğlenmediğini açıklamak ve 1980 sonrası şiirin yapısal özelliklerinin neler olduğuna değinerek bu oluşumu besleyen kaynakları , olguları, ögeleri vurgulanmaktır. Belki hepsini değil ama, bu ortamı hazırlayan sürecin kimi etmenlerini, belirleyicilerini ben bu yazıda saptamak istiyorum.

I

1980 sonrası denilince akla ilk olarak bir askeri darbe ve onun hazırladığı ortam gelir. 1980 sonrasındaki askeri darbe ve onun getirdiği ortam Türkiye'de aydın çevrede etkili olmuş ve kimi şeyleri doğrudan belirlemiştir.

1980'li yılların başına gidilerek düşünülecek olursa, ilk elde politik-apolitik bir tavrın anlamı, değeri ve önemi anımsanmalıdır. Hiç kuşkusuz, 1980 sonrasında edebiyat dünyası önemli bir atılım yapmıştır. Bu atılımın büyük ölçüde 1980 sonrasının getirdiklerine bağlı olduğunu düşünmek ve söylemek gerekir. Daha içe dönük, daha durağan, daha dinlendirilmiş bir edebiyat anlayışıdır öne çıkan. Bu tavır kendiliğinden doğmamıştır. Tersine,

1980 kendisini önceleyen dönemlerle eklemlenmiştir ama o dönemlerle karşılaştırıldığında bir özgünlük boyutu içerir. Bu yanıyla, bu açılım, Türk edebiyatının çoğuyla, azıyla, 50 yıl geciktirdiği önemli kopmalardan birisi olarak nitelendirilebilir.

Cumhuriyet'le birlikte başlayan edebiyat merkeziyetçi bir zihniyetin saptadığı *'sosyal mühendislik'* anlayışının uzantısı olarak ortaya çıkar. Toplumsal değişimi sağlayacak olan siyasal-kültürel elit ittifakı daha farklı seçeneklere daha başlangıçta karşı ve kapalıdır. Geriye kalan tek almaşık benimsenir ve bu da dilin, imge dizgesinin ön denetimini getirir. Çünkü, şiiri kuran bilinç ayrıksılığını, ayrıksı olma hakkını önemli ölçüde yitirmiştir. Özellikle Türk Dil Kurumu tercihlerinin yoğunlaştığı bir anlayışın egemenliği, kendisini hızla şiir dışına doğru savurmuştur. 1970'li yıllar boyunca, hatta 1960 sonrası şiirdeki kimi kımıltılara karşın (ben şiirin son büyük çıkışı olan 2. Yeni'yi hep 50'lerin ikinci yarısında gövermiş bir *'eylem'* olarak görmek yanlısıyım) asıl büyük *'patlamanın'* romanda-öyküde olması bir rastlantı değildir.

Cumhuriyet ideolojisinin son büyük çıkışı olan ve merkez,çevre çatışmasının bir kez daha merkez lehine çözüldüğü 1960 atılımıyla birlikte toplumsal dönüştürüm projesi de son atağına kalkmış, iş edebiyat dünyasına köy edebiyatı biçiminde yansımıştır. Roman, bir kez daha bu anlayışla en kolay örtüşecek, uzlaşacak yapı olarak görüldüğünden ağırlık da o yörüngede duyulmuştur.

Şiir, bu gelişme içinde tümüyle kıpırtısız kalmamıştır, doğal olarak. Şiirin en temel ögesi olan (öteki yazınsal biçimler için de aynı sav bir ölçüde geçerlidir) dil ve onun yoğrultumuna (plastifikasyonuna) dayanan bir yapı anlayışı kendisini ilk kez 2. Yeni'yle gösterir. Bu açılım 60'larla birlikte serpilip gelişirken 70'lerde çok daha farklı bir oluşum kendisini yavaş yavaş ortaya çıkarmaya başlamıştır.

Yapay ve dibi olmayan bir *'durum'* değerlendirme ögesi olmak ve toplumsal mühendisliğin buyruklarına ilkel bir anlayışla kaynaklık etmek dışında doğrudan doğruya bir *'bilme biçimi'* olarak edebiyata hiç mi hiç yansırnayan Marksizm eğer bir kenara bırakılırsa bu yıllar merkeze karşı duyulan tepkinin ilk kıpırdadığı yıllardır.

Aslında 70'ler dünyada da ilginç devinimlere tanıklık etmiştir. Özellikle dekonstrüksiyonist modellerin ağırlık kazandığı bir dönem içinde modernist bilinç ve ona eklemlenmiş sistem önemli sorgulamalardan geçirilmiştir. Artık Foucault'nun iyice hazmedil-

miş *'söylem'* kavramıyla rahatlıkla, kolaylıkla anlatılabilen modernist yöntembilimin ötesine geçme tutkusu bu yılları damgalayan belki de en önemli çıkıştı. Öte yandan, 1960 sonrasının, özellikle teknolojik gelişmelerle birlikte ele alınınca, *'modernizm sonrası'* (postmodernizm) ve herşeyiyle *'yeni'* ya da *'başka'* bir dönem olarak geliştiğini de Jameson'dan okuyabiliyoruz. Baudrillard'ın gene 1960 sonrasını tartışırken öne sürdüğü pop kültürü kavramı, onun kitle üretimiyle olan ilişkisi, bu iki kavramın benzeştirim *(simülasyon)* tartışmalarına doğru açılımı ihmal edilmemelidir.

Böylesi bir dönem Türkiye'ye dil ve ötesini içeren bir anlayışla aktarılmıştır. O tarihlerde de biraz eskidir artık ama, bir parça Barthes'ın, biraz Kristeva'nın, az çok Jakobson'un, kısmen Prag Okulu'nun, iyi kötü Frankfurt Okulu'nun görüşleri dillendirmeye başlanmıştır. Bu bağlamda gelişen bir eleştiri anlayışının nesnel (belki de öznel) farklılığı edebiyata yavaş yavaş yedirilmek istenmiştir ki, 1980 sonrası bu zeminin üstünde kurulur.

Bu dönemin başlangıçta iki büyük kola ayrıldığını bilmek gerekir. Bir tarafta daha seçkinci bir yaklaşım vardır ve 'kültür' ilk kez başlı başına bir öge olarak edebiyata bu kesim aracılığıyla sokulur. Dolayısıyla da, şiir, bilginin bir uzantısı olarak ortaya çıkar. Çok tartışılmış bir ayrımın kavramlarını kullanacak olursak şiir, artık *'söylenen'* bir şey olmaktan çıkarılmış *'yazılan'* bir şey *'yapılmıştır'* Geleneğin bu anlayış için hiç bir önemi ve önceliği yoktur. Bir gelenek söz konusu edilecekse o Türk şiirinin değil, Batı bilincinin, Batı düşüncesinin geleneği olmalıdır.

Aslına bakılırsa daha çok dekonstrüksiyonist denebilecek düşünce adamlarını da yoklayan bu yaklaşım esas itibariyle oldukça modernist bir anlayışla çakışır. Türk toplumbilim tarihinin Cumhuriyet sürecinde bir kaç kez dönemler halinde yakaladığı bu anlayış da böylelikle son büyük çıkışını yapar. Edebiyatı bir bütün olarak kuşatmak isteyen bu yönelim meme, yazınsallığa, içevuruma ağırlık verir.

Bu anlayışın nihai eğilimini ise, merkez oluşturur. Bu merkez elbette bir iktidar tercihini yansıtır. Dışlayıcı, küçümseyici bir tavır egemendir söylemlere. Aykırılıktan çok ayrıksılığa önem verilir. Politik, apolitiğin içinden görülmek istenir. Politika günlük edip eyleme biçimi olmaktan soyutlanır. Daha çok bir etiğin çevresinde konumlansın istenir, politik anlayış. Etik ise yapılanın *'öteki'* tarafından da meşru karşılanmasının zeminini oluşturmak anlamınadır.

1970 kuşağı şairlerinin bir bölümünü kuşatan bu yeni söylem geriye dönük bir bakışı zamanla yakalar. İlkin Ece Ayhan başta

olmak üzere, *'avangardist'* sayılabilecek isimler üstünde *eyleşenler* biraz daha ötede, aynı tercihi saklı tutmak koşuluyla, şiirin tarihini oluşturan isimleri taramaya başlarlar. İlk çıkışlarındaki yabancılığı bu yoldan giderek bir nebze olsun aşabileceklerini düşünmüşlerdir. Her şeye karşın bu ön alışın edebiyata yeni bir soluk getirmediğini söylemek olanağı yoktur. Böylelikle hem yeni isimler, eğilimler şiire girmiş, şiirin biçimine dönük yeni çıkışlar hazırlanmış hem de edebiyatın eskileri yeni bir bakış açısıyla ele alınmıştır. Ayrıca gene bu yatkınlığın yeryüzü kültürünü dile aktarmakta bir tutum takındığına değinmek gerekir. Doğudan Batıya ve Kuzeyden Güneye uzanan akslarda tarihten çok coğrafyanın vurgulandığı bir yoklama göze çarpmaktadır.

II

1980 sonrasında ortaya çıkan şiir 1960-80 arasında üretilen şiirle garip bir ilişki yaşar. Dipten dibe o şiirden etkilenmiştir fakat onun dışında bir yerde billurlaşmak istemektedir. 1960-80 arasına bir tepki dışavurumu olarak belirmemekle birlikte, bu şiir, daha çok yerel bir duyarlılığı yansıtmak eğilimindedir. Yerellik kavramını oluşturan hiçbir şeyi kendisine uzak saymaz. Folklordan Cahit Sıtkı-Necip Fazıl-Ahmet Muhip duyarlılığına, heceye kadar her oluşum bu şiire bir iz düşürmüştür ama, ancak özgün bir bireşim arayışının dolayımı olarak. Bu şiir 1955 sonrasının şiirine, 1955 öncesine nazaran daha uzaktır. Bir popülerlik anlayışı alttan alta kendisini duyumsatır. Yerellik *'kenar kıyı'* (marjinal) tercihini vurgulamaz, daha çok bir taşra ifadesini çözümlemek ister gibidir. Bu nedenle biraz başına buyruk, biraz *'bıçkın'* bir edaya sahiptir şiirin biçemi. Özgünlük bir söyleyiş tazeliğini içersin diyedir. Genel bir kültür ve evrensellik duyumundan çok ayrışık ve tekil tercihler ağırlıktadır. Lumpen bir bakış açısı, dokundurma, ince alay, onun getirdiği boşvermişlik, hatta mistik bir edaya açılış, oraya sığınma istemi kendisini hep gösterir. Yabancılaşma değil yabancılık, yer bulamamış olma, dışlanmışlık adeta varlığından kıvanç duyulan durumlar gibidir.

Politika bu şiire kendiliğinden ve dolayımından sökülüp çıkarılan bir olgu olarak gelir. Özel bir politik tavır değildir söz konusu olan. Çünkü, şiirin bizatihi varlığı bir yeryüzü duruşu olarak benisenmekte o da doğrudan bir politik tutum olarak saptanmaktadır.

Bu şiir çevrenin şiiridir. Merkez daima karşı çıkılmak için vardır. Soyut değil somut bir ahlak anlayışı gitgide ağırlık kazanır.

Şiir, kendisini kuşatan ve üretimine katkı sunan toplumsalın dilini dönüştürmek, hatta kimi zaman da hiç dönüştürmeden ve doğrudan yansıtmak çabasındadır. Halk ve Divan şiirlerinin uzak çağrışımları gözetilir. Öyle olunca da her iki duyarlılığın kelime hazinesi şiire akar. Şiir modernin getirdiklerine, Ece Ayhan'ın değişiyle *'Cumhuriyetle yaralı'* bir insanın suskun tepkisini gösterir. Cumhuriyet kurumları, özellikle de baskının aracı olanlar, örneğin okul, örneğin devlet, örneğin memuriyet şiirin eleştirel gövdesini besleyen kaynaklardır. Ece Ayhan bu şiirin başlıca beslenme havzasıdır. Ne var ki, dil-biçim-söylem olarak değil, *'duruş'*, tavır ve etik olarak.

Bu kesim kendisine dayanak seçtiği öznelliğin duyarlılığını yansıtan tüm eski ustaları kucaklayan bir anlayış içindedir. Cemal Süreya daha eski kuşaktan, örneğin Metin Altıok daha yakın tarihlerden birer isim olarak birbirlerine ters düşmeyen yanlarıyla bu kesime ses yöneltirler. İlginçtir, Türk şiirinin en *'yaralı'* duyuşlarını yaşamış bu iki ismin çevresinde kalarak, *'çocukluk'* bu kesim şairlerinin neredeyse ortak ana izleğini oluşturur. Çocukluk her şeyi kuşatan bir açmazdır, bir çıkmazdır. Tüm bir toplumsallık, baskı, dışlanma orada kendisini gösterebilir. Aynı şey bir türlü *'nüfuz'* edilemeyen *'şehir'* kavramı için de geçerlidir. Bu şiir kısacası, kideden kopmak isteyen fakat onu bütünüyle başaramamış kişiyle birey arasındaki sıkışmış benliğin şiiridir. Oysa öteki kesim seçkinciliğinin getirdiği bir dışlamayla daha bağımsız ve bireye daha yakın duran bir kimliği oluşturmaya çalışmaktadır. Burada, hem bütünün parçası olana dönük baskı hem de onun ayrışma isteminin sancısı yer almıştır.

III

Yukarıda genelleştirerek, dolayısıyla da her genelleştirmenin içerdiği doğal yanılgılara açık olarak tanımlamaya çalıştığım iki öbeğin ayrı ayrı bugün de sürmekte olan şiirsel izleği belirlemediğini söylemek öyle kolay bir şey değil. Ne var ki, birinci öbekte yer alanlar daha çok 1970 kuşağı şairleri iken, ikinci kesimi daha çok 1980 kuşağı şairleri meydana getirmektedir. Bu nedenle bundan sonrasına her iki eğilimden de kimi özellikler alarak kendisini geliştirmiş göreli yeni şiir anlayışını söz konusu ederek bakmak gerekir.

Bugün 90'lı yılların şiiri yazılmaktadır. Bu şiirin kökleri 80'lerde bulunabilir. Değindiğim anlayışların bireşimsel bir uzantısı

sayılabilecek olan bu doğrultu her şeye karşın birinciden çok ikinci tercihi ortaya koyanlara yakındır.

1990 şiiri saklayan, gizleyen bir şiirdir. Bana kalırsa da tümüyle bireşimseldir. Bu şiir, dilin kendi yoğrusu (plastiği) ile şiirsel söylemin kesiştiği bir noktada yer alır. Özellikle bir yana ağırlık vermek gibi bir kaygı da taşımamaktadır. Gene de yepyeni bir dile dayandığı, o dilin içinden üretildiği kesindir. Nedir bu dilin özellikleri, nereden kaynaklanır?

Bu dilin marjinallik dili olduğunu daha önce de yazdığım yazılarda göstermeye çalışmıştım; burada, iki ayrı aşamada geliştiğini söyleyeyim: İlk elde lumpenin dilidir bu. Taşraya içkin, kentin çeperinde kalmış, ama merkeziyle de yoğun ve kopmaz bir ilişki kurmuş, gördüğü, yaşadığı baskıya karşı bir boşalım yansıtan, iyi kötü tavır alan, dünyevi fakat bir o kadar da mistik yanları olan bir bilinci yansıtır. İçine dönüktür, duyarlıdır fakat, bir ölçüde de marazidir. Yeni bir kelime hazinesini kullanır, onu yerleştirmeye çalışır. Sözcüğün yüklendiği duyarlılığı şiirin de duyarlılığı yapmaya çaba harcar.

İkinci evrede daha akıl ötesini zorlayan, daha soyutlanmış, üstgerçeğe daha yakın duran bir dil kullanımı vardır.

Bu dil, yapısal bir yenilenme ya da tümüyle bir ayrıksı tavır alma noktasında çıkmaz ortaya. Tersine, şiirin yapısına dönük derin bir sorgulama söz konusu olmadığından dilin işlevi de göreli olarak kısıtlanmıştır. Gene de bir farklılık, ama kesin, çabucak algılanan bir değişim göze çarpmaktadır. Bu farklılaşma, şiirin yönelimlerinden kaynaklanmaktadır.

IV

Şiir, kendisini, kurguyu, biçimi vb ögeleri sorgulamıyorsa da yeni bir boyuta taşınma isteğini alttan alta duyumsatmaktadır. Bu çaba, beklenenin çok dışında bir yerde, şiirsel anlatımın düz anlatıya dönüştüğü bir noktada billurlaşır ve gücünü şiirin salt*k* yapısından, ayrıksılığından değil, bir başka alanın gizilgücünden alır: Gülmece!

Gülmece, 1980 sonrası şiire ne rastlantıyla girmiştir ne de bir heves düzeyindedir. Ayrıca, bu şiirin özel olarak gülmeceye yönelmek gibi bir kaygısı, arayışı da olmamıştır. Tersi de söylenerek, şiir gülmeceye girmiştir denilebilir ama pek de öyle değildir; çünkü, Cumhuriyet şiirinde belki de ilk kez *ars poetika* kendi ötesinde bir yerde çökeltmektedir.

Böylesi bir gelişmeyi doğuran toplumsal/toplumbilimsel yönsemeler vardır, tarihsel izlekler vardır, bireysel yeğlemeler vardır. Önemli olan, onların tümünün üstünde bir *'durum'* olarak gözümüze çarpan bu oluşumun niteliklerini tartışmaktır: yani, mizah şiirle kesişince ne olmuştur?

İlkin, şiirselin sorgulanması başlamıştır. Aslında, gülmecenin şiire müdahalesi ne bizde ilktir ne de dünyada. Özellikle üstgerçeğe dayalı anlatımda, özellikle us dışının/ötesinin yoklandığı yerlerde, toplumsal eleştirinin dönüştürülmesi gereken alanlarda bu beraberlik kendisini hep göstermiştir. Garip şiirini üstgerçekçi bir şiire bağlayan belki de en temel olgu bu kesişimdir. Ne var ki, gülmece, Garip, şiirinde şiirin boyutlandırılması ve şiirin özüne dönük bir nesnelleşme olarak sunulmuştur. Her aşamada, bu beraberliğin şiir açısından bir kazanç sağladığı dile getirilmiştir. Bu kez, tam tersine şiir-gülmece ilişkisi, şiirden çok gülmeceye önem verir bir tavırla sunulmuştur. Şiirin *'boşlanabileceği'* hissi uyandırılmak istenmiştir. Fakat bu, kendisi gülmece olan bir yanılsama yaratmak içindir. Çünkü burada da, son kertede, şiirden yana bir tavır vurgulanmaktadır. Belki, şiir, yazılmış haliyle boşlanabilir, ama, varlıkbilimsel olarak taşıdığı yaşamsal önem nedeniyle şiirin yok olması söz konusu değildir, denilmektedir. Garip'ten tümüyle farklı olarak gülmecenin içindeki şiir ve şiirin içindeki gülmece, dolayısıyla da ikisinin yanyana durmasından doğan yeni şiir altı çizile çizile gösterilir. Şiirden kaçış değil şiire yeniden dönüş, şiire kaçıştır amaç. Bu nedenle de *'şairane'* olmaktan kaçınılamaz.

Gülmece bu edim içinde kendi doğasından getirdiği soyutlama ve soyutlanma özelliklerini şiire ödünç verir. Oraya varmak için de şiir kimi ödünler vermeye başlar. Olumludur bu gelişme; çünkü, ilk kez dilin kendi iç yapısı sözcüğün algı evreni genişlemektedir. Aslında hep simgesel yaşamış, simgesel düşünmüş, simgeyi varoluşunun omurgası yapmış bir toplumsal nesnellikte bu kez simgeselden *yenidensunuma* (representation) değil, doğrudan doğruya *eğretilemeye* varır. Bu ilginç bir noktadır. Çünkü, Türk şiirinde önemli açılımlar daha çok eğretilemenin değil düzdeğişmecenin yeğlenmesiyle gerçekleştirilmiştir ve örneğin Attila İlhan şiiri bunu doruğa taşımıştır. Oysa bu kez eğretilemenin öne çıkarılması, az önce söylediğim bir şeyi, sürekli olarak şiirseli korumak kaygısındandır. Bu oluşumun dile yansıması ise düzanlamların yananlamlarla değiştirilmesi, öndeş sözcüklere yönelme şeklinde gösterir kendisini.

Bu yapı ikili bir gelişme ortaya koyar. Gülmece hiç bir zaman bir karagülmeceye dönüşmez, ancak kısıtlı, sınırlı olarak toplumsalı eleştirmek için kullanılırken gücünü şiirselin yeni bir çizgiye taşınması çabasında gösterir. Öylelikle de gülmece dergilerinde öne çıkan eğilimler, genelgeçerin, anlık olanın saptanmasındaki duyarlılık dilin çevrenini genişletmesiyle saptanır ve orada kalınır. Bu tavır gülmece dergilerinde bir metafiziğe doğru açılmaz değildir; açılır. Çünkü, gülmece dergilerinde gülmeceye dayalı anlatımın şiirsel diye sunulması bir etik sorgulamayı beraberinde getirir. Gerçi trajiğe hiç yüz vermeyen bir çabadır bu ama, gene de bu kaygıyı yanında taşır. Oysa, edebiyat dergilerinde *'yüksek kültürün'* bir uzantısı olarak sunulan şiir bunu salt kendi varlıksalını sorgulamak için yapar gibidir. Bu da örneğin Met-Üst'le, Oğuzhan Akay arasındaki farkta göze çarpar. Oysa, öte yanda yer alan Küçük İskender bambaşka bir kaygının içindedir. Şiiri bir kez daha kurgulamak çabasını değil, evreni ve trajiği sorgulamak çabasını dışa vurur. Ayrıksılığın ilginçliğini tartmıştır, bilir ve tanır; ondan yararlanmayı da önemser. Dipte ise, bunların üstüne çıkan bir duyarlılıkla benin sorgulanmasına yönelir.

Bu ben tekil olmayı istemektedir. Bunu özellikle gözetir. Ne var ki, benin tiksindirici olabileceği (Pascal) aklına gelmez. Onu büyük bir tutkuyla özler. Beniyle özdeş bir kimliğin kendisini ifade etme olanağı 80 sonrasında, 90'lı yıllarda hep göze çarpan bir kaygıdır. Şiir doğuran gerilimin doruk noktası, verimli toprağı odur; o çelişkilidir. Şiir o nedenle gergin, yerine göre de saldırgandır.

80-90 şiirinin daha önceki kuşağın bu anlama gelen bir kaç ozanından yararlanması ya da ozanların özellikle bu yanlarını ele alması bir rastlantı değildir. Nitekim, Ece Ayhan başta olmak üzere zaman zaman Attila İlhan şiirine dönüşler tümüyle bu eğilimler gözetilerek açıklanabilir.

Bu şiir tam burada duyarlılaşır. Ne Ayhan'a bakarken onun kadar deneysel ne İlhan'a bakarken onun kadar keskindir. Birisinin sürekli ayrıksı olmayı benimsemiş tavrını, ötekinin duyarlılığını önemser fakat ikisinden de kopar ve farklı bir yere doğru gider. O boyutta *'duyarlılık tarihinin sorgulanması'* denebilecek yeni bir eğilimi pekiştirmeye koyulur. Tarih, bu şiiri ilgilendirmektedir fakat, ne bir kültür olgusu olarak ne de kendisine özgü varlıksallığıyla. Tarih yalnızca baskıların, acıların ve *'yanılgıların'* tarihidir. Adeta bir yok tarihin içinden yazılır bu şiir; dolayısıyla da nesnelliği yok saymakta özgürdür. Tarih, bir *'anlatılan'*dır fakat, bu şiir için ancak bir anlatı ögesi olacaktır. Anlatı, tarihin meşru-

iyetini sorgulayacak, onun ardındaki iktidar kavgasını kinle, nefretle kınayacaktır. Gerçekten de 80-90 şiiri en büyük çıkışını iktidara karşı yapar ve bir karşı iktidardan yana olur.

Karşı iktidar bu şiirde soyut bir kavramdır. Kendisine iktidar verildiğinde onu da yadsımaya yok saymaya dönük, güzel bir tercihtir bu. Siyasete de bu yüzden soğuk davranır. Siyaset, günlük yaşamın kendisi, oradan süzülen şiirdir, dediğim gibi. Siyasetin siyaset olarak üretimi ya da tartışımı sonuçta bir iktidar çekişmesine döneceğinden şiir onu görmezden gelir. Marjinalin şiire girmesi de bu kapıdan olacaktır.

V

80-90 şiirinin kendisini bu çerçevelenme ile kuşatması onun imgeyle yaşadığı ilişkiyi de önceden belirlemiştir.

İmge, Türk şiirinde, 50'lerden sonra yer alan bir kavramdır. O dönemden sonraki şiirin imge tartışmalarının çevresinde geliştiğini söylemek yanlış olmaz. Ne var ki, imgenin bir kavram olarak yeterince içselleştirildiğini söylemek de o oranda güçtür. Yazılmış bir şiirin imge kuramı içinde bir yere oturtulmasıyla, kuramdan kalkılarak bir şiirin yazılması elbette birbirinden farklı iki şeydir. Türk şiiri daha çok birinci yöntemi denemiştir. O da, imgenin, şiirini üreten şairin onu meşrulaştırma anlayışı içinde ele alınması sonucunu doğurmuştur. Dolayısıyla, saltık, kendi iç sorunsallarını yakalamış bir imge çabasının Türk şiirinde çok az şairde görüldüğünü vurgulamak gerekir.

İmgenin Türk şiirindeki konumu, bu şiirin modernizmle yaşadığı ilişkiden türer, bana kalırsa. Modernizmin bir bilinç olarak, bir alımlama yöntemi olarak şiiri etkilemesi, hatta belirlemesi onun nasıl bir imge üstüne oturacağını da iyi kötü haber verir. Gerçi Türk şiirindeki imge tartışmaları daha çok 'şiir nedir-ne değildir?' sorgulaması çevresinde dönmüştür ama, o irdelemelerin dayandığı yer de burasıdır. Çünkü, imgenin gerçeğin bir dönüştürümü olduğunu da, onun bir türevi olduğunu da biliyoruz. Gerçeğin bilinçle, bilincin onu yeniden üretmekle kurduğu ilişki giderek imgenin modernist bir kavram olmasına da yol açar. Belki şöyle de söylenebilir: Modern şiirde imge kendiliğinden oluşan bir *'şey'* değildir. İmge bu şiir anlayışında doğrudan doğruya da değil dolaylı olarak *'kurulur'* ve zaten kendisi de bir dolayım olarak belirir. Öyleyse gerçekle yaşanan ilişkinin niteliğini sorgu-

lamadan imge tartışmasını büyütmek olanaksızdır. Bu da nesne ve gerçek kavramlarını ele almayı gerektirir.

80-90 şiirinin nesneye dönük bir şiir olduğunu söylemek en azından benim için tümüyle olanaksız. Nesne, yalınlığı, çıplaklığı, kendisinde başlayıp iten varlıksallığı ile bu şiire bütünüyle yabancıdır. Adeta nesnenin ötesinde kalan duyumların şiirini yazar gibidir özellikle de 90 kuşağı şairleri. (80 kuşağının öncülerinden de sayılabilecek kimi ozanlarda bu durum biraz daha farklıdır.) Bilincin bile bu ozanların önemli bir bölümü için o kertede önemli olmadığı öne sürülebilir. Bir duruş, konum ve onların hem dolayımı hem sonucu olarak belirmiş duyarlılıklar bu şiirin kurulmasına olanak sağlayan zemindir. Öyle olunca da imge nesnenin bir izdüşümü ya da gerçeğin bir dönüştürümü olarak gelmez ve gelişmez. Dolayısıyla bu şiirin *gerçekle* (real) değil, *gerçeklikle* (reality) kurduğu bir bağdan söz açmak gerekir.

Gerçeklik daha başlangıçta oradadır. Ne var ki, bilinmez orada olduğu; çünkü, belli değildir, kendisini ele vermez. Çünkü, gerçeklik bir *'durum'*dur. Durumun, hatta, kendisidir. Şair onu saptar ve tartışır. Bu, bir nesnellik içinde değil, öznellik alımlamasıyla yapılır. Çünkü, durum yaralayıcıdır; rahatsız edicidir. Şair, rahatsızlığı dışa vuran ögeleri belirleyip temellendirdiğinde şiiri kurulmuş ve kendisini ifade etmiş olacaktır. Öyleyse imge durumun *'şairane'* ifadesidir.

Gerçekten de, 90 şairleri, şairanelikten hiç gocunmamışlardır. O olgunun üstüne üstüne gitmişlerdir ve onu yakalamayı bir görev saymışlardır. Bu oluşum şairlerin sürekli olarak toplumsalın içinde kalmasına, şiiri o bağlamda kurmasına fakat toplumsalı politik olarak dönüştürme çabası içine de girmemesine yol açmıştır. Toplumsalın politik olarak dönüştürülmesi ve o yöndeki öneriler belli bir nesnelliği gerektirirken, 90 kuşağı sürekli olarak öznelliği vurgulamış, öne çıkarmıştır. Ayrıca da o yöndeki bir oluşumun ideolojik, doktriner modernizmden güç alan, oradan beslenen soluğu bu şiire uzaktır.

Bütün bu nedenlerle bu şiiri imgenin eksen olduğu bir şiir saymak mümkündür derken, imgeyi şairanelikle içiçe saydığımı tekrar vurgulamak isterim. Türk şiirinin bu yoldan geçerek modernist eğilimlerinin belki ilk kez bu kertede berrak bir tavırla kırılmak istenmesi hem 90'lı yılların en önemli tavır alışlarından birisini doğurmuş hem de şiirin bundan sonrasını, bundan öncesini olduğu gibi, yeniden tartışılması gereken bir noktaya itmiştir.

VI

Başlangıçta da değindiğim gibi, 80 sonrası ve 90'lı yılların şiiri post-modern bir şiir midir değil midir tartışması yapılabilir ama şurası bir gerçek ki, bu şiir kesinlikle kurumsal modernizmin ötesinde bir şiirdir. Bunu, gene yukarıda bahsettiğim gibi, doktriner-ideolojik modernizmin parçalanma sürecine önemli ve özgün bir katkı olarak alabiliriz. Dolayısıyla modern sonrasına bir geçiş atılımı ya da yeni bir modenliğin benimsenmesi için bir çağrı olarak gösterilebilir bu şiir.

Gerçekten de 1900'lerde başlatılmış modernist sıçramalar bu şiirde hemen tüm kurumları, ilkeleri, belirleyici karakteristik ögeleri ve özellikleriyle yer almaktadır. Bu şiir dışlayıcı, karşı çıkan, yıkıcı bir şiir değildir. Tersine, kuşatmayı, benimsemeyi kendisine esas almıştır. O yanıyla belki devşirmeci (eklektik) bir yönseme gösterebilirdi ama onu da yapmamıştır.

Bu şiirin en önemli göstergelerinden birisi modernizmin sürekli eleştirel, sürekli *'yıkıcı'* olma, kendisini kendi küllerinden doğurma çabasına sırtını dönmesidir. 80-90 şiiri,tersine, var olan yapı taşlarını kullanmayı bir ilke olarak benimsemiştir. Bu, şiirin yenilikçi bir damarı işlemediği, geliştirmediği anlamına gelmez. Tam aksi, bu tavrın yeni bir duyarlılık olarak geliştiğini düşünmek gerekir. Ama, bu yaklaşımda örneğin bir gelecek kaygısı yoktur; bir gelecekçilik yapma söz konusu değildir, toplumsal-politik önermeler şiirin uzağında, ötesindedir.

Böyle bir tavır ortaya çıkınca bu tavrın Türk şiirinin ideolojik modernist eğilimleriyle çeliştiğini bir daha söylemek bile anlamsızlaşır. Nazım Hikmet'in başlı başına temsilcisi olduğu kurmacı, gelecekçi (konstürktivist, fütürist) şiir ve onun duyarlılığı bu şiire yabancıdır. Yüksek sesle haykırmayı, kitleselleşmeyi, kalabalıkları sevmez bu şiir. Bir ideolojik ya da felsefi yönelimi daha başlangıçta önemsememiştir. Dilin kendi serüvenini yaşarken onu büyük bir çatışmanın içine yuvarlamayı aklından geçirmemektedir. Sözcüklerin yüklendiği anlam katmanlarını, kazandıkları duyarlılıkları üretmek onun için bir duyum ve doyum eşiğidir. Bu yanıyla Cumhuriyet döneminde belki de ilk kez, büyük yapısı, gövdesi itibariyle öyle olmasa da *'gizli'* bir *'neo-klasik'* algılamayı duyumsatmaya başlar. *'Alaturka'*nın, Türk müziğinin, şarkıların sesi, zaman zaman hastalıklı duyarlılığı şiirin dip suları arasındadır.

Gene modenizmin çok önemli özelliklerinden birisi olan soyutlamacılık, sanatsal dilin kendi üstüne kapanmasına kadar giden ayıklamacı ve dışlayıcı eğilimler artık geriye çekilmişlerdir. Şiir daha açık bir söyleme ulaşmıştır ve bundan ne yakınmakta ne de çekinmektedir. Bu yolda kimi çabalar göze çarpmaz değildir ama gene de başlangıç dönemlerinde daha deneysele eğilim duyanların bile daha açık, anlaşılması göreli daha kolay bir şiirde konaklaması bir rastlantı olmadığı gibi şaşırtıcı da olmamalıdır.

Türk şiirindeki modernist eğilim, bir kaç aşamada gelişmiştir. Yahya Kemal-Ahmet Haşim yüzyılbaşında yaptıklarıyla Batı'nın 1850-1900 arasını kuşatırken, Baudelaire çizgisi, Diranas-Tarancı-Tanpınar hattında 1950'lere kadar uzanabilmiş, Nazım Hikmet, modernizmin gelecekçi, kurmacı yanlarını dile taşımış, Apollinaire'in atılımını Attila İlhan 1950-60'larda dönüştürmüş, üstgerçekçilik belli bazı ögeleriyle. Yeni'ye yansımış, gerek üstgerçekçiliğin gerekse yüksek modernizmin letrizm vb gibi öteki açılımları bir derecede 2. Yeni'yle gündeme sokulmak istenmiştir. Sorun da orada doğmuştur. Çünkü, örneğin Rimbaud Türkçede hiç yeniden üretilmeye çalışılmamıştır, 80-90'lara gelinceye dek. Türk şiirinin kabaca modernizm görüntüsü budur.

Bu çizgi sonuna kadar giden, direnmeyi seçen bir çizgi değildir. Öyle olmadığı için, deneysel, Türk şiirinde her zaman yerli bir duyarlılığın içinde ele alınmıştır. Kısa bir süre sonra şiir geriye çekilerek kendi geleneksel çizgisine teslim olmuştur. Yeni de önemli sayılabilecek ve üzerinde direnilseydi büsbütün başka çevrenlere gidebilecek bir çabayı kısa bir süre sonra bırakmıştır. Nesneden özneye dönen geleneksel tavrı hem benimsemiş hem de içselleştirmiştir.

80-90'lar bu doğrultuya daha başlangıçta sırtını dönmüş, şiirin kendi yatağında akarak ve etrafını kendisine katarak büyümesini tercih etmiştir.

Bu anlayış çok farklı bir kaynaktan daha güç almıştır. Özellikle İslâmi anlayışın ivme kazanmasıyla birlikte Batı'cı, dışarlıklı bir duyarlılık meşruiyetini önemli ölçüde yitirmiştir. İslâmi duyarlılığın geleneğe yakın tavrı o ideolojik yönsemenin dışında kalan kesimler için de ufuk açıcı olmuştur. Ayrıca o yaklaşımla kristal kürenin kırıldığını, şiirin Batı'dan uzak bir kültürden de beslenebileceğinin bir kez daha anlaşıldığını söylemek gerekir. İslamcı sağın merkezî Cumhuriyet kurumlarını doğrudan eleştiren, öznelliğe açık, tasavvufa dönük tavrı yerellik yoklamalarına keskinlik kazandırabilmiştir.

80-90'lardaki şiirin farklılaşması sürecini oluşturan önemli ögelerden bir başkası da kullanılan *'jargon'*da göze çarpan gelişmelerdir.

1980 sonrasında gülmecenin gelişmesine koşut olarak, gene daha önceki yazılarımda irdelediğim üzere, gündelik dilin özellikle lumpen *'ağzına'* kayması sonucunda küfür meşrulaştırılmıştır. Küfürün kullanımı yalnızca sözcüklere bağlı bir gelişme değildir. Küfürün kullanılmasıyla birlikte, belki aykırı kaçacak ama, kendine özgü bir *'sivilleşme'* gündeme gelmiştir. Bununla da kalınmamış, küfürün kullanımı onu üreten bilincin ayrıksılığını, tepkiselliğini, merkezin denetimci kısıtlamalarına karşı başkaldırıyı öne çıkarmıştır. Bu, Türk edebiyatının en yanlış tercihleri arasında olan ve özellikle Sabahattin Eyüboğlu nesli ve çevresi tarafından savunulan *'halk sözcüklerini'*, *'halk ağzını'* edebiyata yansıtmakla aynı şey değildir. Çünkü, tüm kenar-kıyı özelliklerine karşı bu kez kırsal alan değil, kentsel çevrelerdir ortaya gelen; onların özellikleridir.

İkincisi, küfürün kullanılmasıyla birlikte bir özgürleşim yaşanmıştır. Çünkü, küfürün ardına saklanmış en önemli öge tepki gösterme ve her şeyin *'alay'* edilebilir olduğunu kanıtlamadır. Gerçekten de öyle olmuş, tüm bir kurumsal yapı, toplumsal ilişkiler zinciri derin ve keskin bir alayla silkelenmiştir. Ne var ki, bu alayın da yukarda çok değindiğim, *'hüzün'* ve *'duyarlılıkla'* içiçe geçmiş olması ayrı bir özelliktir. Ayrıca, şunu da eklemek gerekir ki, şiir bir durumu saptamak, bir kişiyi imlemek için kullanılan bir araç değildir, tam tersine dil, küfürün getirdiği şiirseli yakalamak için bir araç gibi kullanılmaktadır. Dolayısıyla küfür, tümüyle yeni bir dil süreci olarak sonuna kadar zorlanmaktadır. Küfür, ardındaki dilsel sorunsalı yakalamak, ona ermek için şairin yöneldiği bir amaçtır. Bu, her şey bir yana, belki de kendisi şiirsel olan bir oluşumdur.

Nihayet bütün bu gelişmelerde etkili bir olgu da 1980'lerde romanın anlatıya doğru açılmasıdır. Belki ömekleri çok fazla değildir ama, özellikle Metin Kaçan gibi yazarlarda görülen, Latife Tekin'de çok farklı bir noktadan başlasa da benzeri bir sonuca ulaşan gecekondu dolaylarının, çevresinin yepyeni bir dilsel kurguyla okura sunulması şiiri etkilemiştir. Bu etkilenme doğrudandır denemez ama, hiç değilse bir ilişkililiği, bir etkileşimi de dışa vurur. Özellikle romanda, anlatıda ortaya çıkan bu yeni yapının bir diğer özelliği de düşselliğe dayanmasıdır ki, bu da şiirin çevresini kuşatan, ona ışık gönderen önemli bir başka etkendir. Öy-

lelikle zihinsel, kurmacaya dayalı, mekanistik bir tercihten daha farklı bir özgürlük tercihine doğru kayılabilmiştir.

Bütün bu koşullar altında 80-90'lı yıllar yüzyılın ilk çeyreğinde başlayan modernist *'dikta'*yı kırmak istemiş, bunu bir ölçüde başarmıştır.

Bu yazının getirdiği genel yargıları hem toparlamak hem de 80-90 şiirinin bundan sonraki tartışmalarına beşik olması için söylediklerimi bir kavram çevresinde odaklamak istiyorum.

80-90 şiirinin modernist diktayı kırma çabası içinde (bilinçli ya da bilinçsiz) getirdiği, yeni sayılması gereken girişmin özeti için Benjamin'in hâlenin (auranın) yitimi kavramına gitmek yararlı olacaktır. Kuşkusuz ayrıntısına burada girmeyeceğiz ama, Benjamin fotoğrafın ve sinemanın gelişmesiyle sanat yapıtıyla izleyici arasındaki mesafe ilişkisinin koptuğunu, yeni bir biçim aldığını, sanatsal ifadenin de yeni bir varlıksal duruş geliştirdiğini vurgular.

Bu saptama şundan ötürü önemlidir: Türk şiiri, önemli atılımlarının hemen tümünde sinematografik bir anlatımı öne çıkarmaya çalışmıştır. Sinemanın varlığını önemsemiş, onun getirdiği yeni algılama düzlemini, kullanılması zorunlu bir biçem ve ögeler toplamı olarak görmüştür. Dolayısıyla da, belki sonuna kadar gitmemiş, yukarıda dile getirdiğim anlamıyla soyutlamadışlama noktasında yeterince derinleşememiş ve direnememiştir ama bütün bir imge dizgesinin altında bu çerçeve yatar. Hatta, örneğin Nazım Hikmet ve Attila İlhan gibi iki kesinkes modernist şair, şiiri sinematografik anlatımla neredeyse bir zorunluluk olarak bütünleştirmiştir. Bu da (gerçi şiirlerin kitleyle kurduğu ilişki açısından bakılırsa bir çelişki gibi durabilir ama işte o da ayrıca çözümlenmeyi gereksinen bir olgudur) halenin yitimi yaklaşımına önemli bir olanak sağlar.

80-90 şiiri bu çerçevenin dışında kalmamayı özellikle gözetlemiştir. Şairaneliği bu bağlamda kullanarak halenin yitirilmesine katkıda bulunmak istemiştir. Şiir-okur arasındaki dolayımların kalkmasını ve imgenin bu dolaysızlığın kurulmasındaki temel dürtü olmasını aramıştır. (80-90 şiiri sinematografiğin dışında kalan bir anlatımı, söylevi ve imge dizgesini benimsemiştir.) Bu da modernist eklemlenmeden önemli bir kopmayı üretmiştir.

Bunu, hiç bir saygısızlık etmeden, onu yok saymadan, borcun ne olduğunu bilerek Nazım Hikmet'e rağmen ve onun pahasına yapmıştır.

Küçük İskender Şiiri

Yeraltı Edebiyatına Doğru

I

Artık *'epey önce'* diyebileceğim bir tarihte Küçük İskender'in ilk yapıtı için bir yazı yazmıştım.[1]

O yazımda İskender'in şiirini toplumcu şiirde yeni bir evre olarak nitelendiriyordum. Bu anlamdaki şiirin 1980'lerdeki ikinci ayağı olarak da Emirhan Oğuz'un yapıtını göstermiştim.

Yazıma gelen tepkiler alışılmışın öteside oldu. Başlarını Metin Celal'in çektiği bir grup ozan o tarihlerde söylediklerime 'karşı çıktı'

Metin Celal, sorunu toplumcu gerçekçilik açısından ele aldı. Onun 1930'larda Sovyetler Birliği'nin *'resmi'* kültür anlayışı/politikası olduğunu söyledi. 1980'lerde Türkiye'de yeniden aynı akımı tartışmanın anlamı olup olmadığını sordu.

Ben de yazdığım ve sonradan, tıpkı ilk yazım gibi, *Bir Sürekli Cehennem* başlıklı kitabına aldığım yazımda,[2] sorunu salt toplumcu gerçekçilik olarak koymadığımı, gerçekçilik olarak imlediğimi söyleyip, gerçekçiliği salt Celal'in getirdiği bağlamda değerlendirmenin yanlış olduğuna değindim. Kaldı ki, bir başka yazıda da 80'lerde toplumcu şiirin sesinin niçin kısıldığını irdelemiştim.[3]

Elbette, toplumcu gerçekçilik Celal'in söylediği boyuta ve özelliğe sahipti. Fakat, hepsi o kadar değildi. Özellikle, toplumculuk ve gerçekçilik bağlamı dönüştürülebilme ve yendien üretilebilme olanaklarına sahiptirler. Günümüzde aynı eksende yer alabilecek, gene de 1930'ların duyarlılığını ve yönsemesini taşımayacak bir şiirsel üretim gerçekleştirilebilirdi. Nitekim, benzeri bir girişimi Ernesto Cardenal başarıyla sonuçlandırmıştı.

Kaldı ki, ben de, İskender'in ve Oğuz'un şiirlerini *'yeni açılımlar'* olarak nitelendiriyordum. Bunu öne sürerken de onların, şiirlerinde getirdikleri *'öteki'* duyarlılıkları, değerlendirmeye çalışıyordum.

Doğrusunu söylemem gerekirse, ben o sıralarda Celal'in olsun, fırsat buldukları yerde benim değerlendirmelerimi tartışan öteki

şairlerin çıkışlarını olsun politik tercihler dolayında geliştirilmiş birer yaklaşım olarak görmüştüm. Üstelik, yersiz ve yetersizdi.

Fakat, zamanla, bunun, ucuna ağırlık bağlanmış bir ipin kendi ekseni etrafında çevrilmesine benzetilebilecek bir yeni arayış olduğunu da ayrımsadım. Her şeye o arayışın içinden bakılıyordu. Ne var ki, başarılı olunup olanmayacağı teli savuracak bileğin gücüyle, telin uzunluğuyla ve tabii ki bağlanmış cismin ağırlığıyla ilgiliydi. Cisim, savrulup atılmak istenilen şiir anlayışı, tel de hiç kuşkusuz gelenekti...

İşin garibi, benim bu uslamlamaya ulaştığım sırada, cismin ağırlığı onu tutup savurmaya çalışan gövdeyi sarsmış, hatta onu savurmuştu. Bir yerlere düşülmüştü:Gülleye ve gövdeyle birlikte.

Bu, belli bir arayışa bağlanmış fakat belli bir çıkışı da yapmak isteyenler içindi. Kimileriyse ya bu işe hiç kalkışmamışlardı, ya da iyi kötü gülleyi savurmayı başarmışlardı. Onları, 80'lerden 90'lara sıçrayabilen, bunu kendilerine rağmen de yapabilenler olarak tanımlıyorum. Daha somut olarak söyleyim:80'lerin şiirinde iki ana eğilim beliriyordu. Belli bir nesnel bağlılaşığı olan şiirle, ondan da kopmaya çalışan ve şiiri salt bir dilsel indirgemenin ve enazlaştırmanın (minimizasyonun) ögesi olarak görenler. Bir bölüm ne anlama gelirse gelsin bağlam kavramına karşı çıkıyor, bir öbek ozan ise, onu şiirine yediriyordu. Şiirini belli bir dönüşümü belirleyecek, ama kendi iç özgürlüğünü, özerkliğini sürdürecek bir edim olarak kuruyordu. 90'ların şiiri, bu kesim tarafından ve bir merkezkaç şiir olarak geliştirilmektedir.

Şimdi, *Sombahar* dergisinin son sayısını okurken Küçük İskender'i yeniden değerlendiren bölümle karşılaştığımda ve Metin Celal'le, Orhan Kahyaoğlu'nun benim ilk değerlendirmelerimi yendien gündeme getiren soru ve saptamalarını görünce yeniden bu soruna dönmek ihtiyacını duydum.

Ayrıca, *Evrensel Kültür* dergisi, Mayıs ve Haziran 1993 sayısıyla birlikte 12 Eylül Sonrası Şiir başlıklı bir dosya yayınladı. Dünden ve bugünden bir kaç ozan konuyu yazarak ve konuşarak irdelediler. Gene, Mehmet H. Doğan'ın hazırladığı *1993 Şiir Yıllığı* basıldı ve onun doğurduğu tartışma gündeme girdi.

Kısacası, şiir edebiyatın bir kez daha ağırlık merkezini oluşturdu. Ben de, bütün bu gelişmeler nedeniyle konuyu bir kez daha irdelemek istedim. Bu ihtiyacı bir de şu nedenden ötürü duydum ki, asıl değinmek, saptamak istediğim noktalar da orada yatmaktadırlar...

II

Varlık dergisinde yayınladığım bir yazıda, son dönem Türk şiirinin yeni bir anlayış ve ifade olanağı geliştirdiğini savundum.[4] Bu şiirin bir 'yeraltı şiiri' ürettiğini söyledim. Az önce bıraktığım 90'ların şiirini tartışmayı da oradan sürdüreyim...

Türk şiiri, tarihinde ilk kez, Ece Ayhan'ın *'parasız yatılılar'* eğretilemesinden farklı, ondan kopuk ve onun ötesinde sivilleşiyor. Bu sivilleşmenin nedenleri, gerekçeleri, öge ve koşulları var. Andığım yazımda değinmiştim. Burada yalnızca şu noktaların altını çizeyim.

Sivileşme, toplumsal gelişmeyle içiçe geçmiştir. Toplumun kendisine özgü dinamiklerle dönüşmeye başlamış olması şiirsel üretimi de etkilemiştir. Bu gelişme dilde somutlaşmıştır: Cumhuriyet'in, dili dahi belirlemek isteyen mantığı, ilkin ve ilk kez edebiyatta aşılmaktadır.

Bizde şiir-dil ilişkisi henüz nesnelleşememiştir. Öyle olmadığı gibi bu ilişkinin iktidarla olan ilintisi-bağlantısı da sorgulanmamıştır. Oysa, sorun, Yahya Kemal'le, onun uluslaşma sürecinde bir dil yaratma çabasıyla birlikte, tam da bu noktada başlamıştır.

Orhan Veli ve arkadaşları getirdikleri şiirle dil kökeninde somutlaşmayan bir çıkış yapmışlardır.[5] O şiirin dille ilişkisi yalnızca yeni ve farklı bir algılama kategorisi yaratmakla sınırlıdır. Bu yeni ulam varolan dizgesel dilin olanaklarıyla, o olanak hiç zorlanmaksızın oluşturulmuştur. Sorun dilin içinden çözülmemektedir. Dil, sorunun içindedir. Kısacası, dil araçtır.[6]

Bu darboğazın aşılıp, dilin bir plastik olarak algılanması iyi-kötü 2. Yeni'yle denenmiştir. Ondan önce belki aykırı bir çıkış olarak Asaf Halet Çelebi düşünülebilir. Çelebi yeni bir söyleyiş olanağı yaratma çabası içinde bir farklı dile gönderme yapmış olmasıyla anımsanabilir. Tabii, o arada ilk gerçek modernist irdelemelerde de (örneğin Nazım Hikmet'in yapıtlarının ilk baskılarında kullandığı farklı tipografiyle dil-görsellik sınırını zorlaması) bir bilinç görülebilir. Attila İlhan'ın da bu bağlamda azımsanamayacak bir emeği vardır. Fakat, O da daha çok dilin semantik yapısını öne çıkaran söylemi zorlamakta, bunu da öykülemesini ve dışavurumunu şiddetlendirmek için kullanmaktadır. Kısacası, dil gene bir araçtır.

Dilin sivilleştirilmesi ve gerçek anlamda sokağa taşınması, farklı şiir tavırları içinde olsalar da, Ece Ayhan ve Can Yücel'in iradesiyle ön alabilmiştir.

Şimdi, ise yalnızca şiirsel ifadede değil, bütün bir sanatsal üretim gerçeğinde yaşanan sivilleşmeyle karşı karşıyayız. Ben, Latife Tekin ve Metin Kaçan'ın, birbirinden tümüyle farklı anlamlarda olsa da, başlattıkları saldırının Küçük İskender'le ve gülmece alanında verilen bir dizi ürünle sürdürüldüğü kanısındayım.

1980'lerde şiirin yeni bir yatak aramaya koyulmasının altında özellikle bu olguyu arıyorum: Şiirin ve o arada öteki sanatsal ifade olanaklarının sivilleşmesi.

Şimdilerde tartışma yeniden politik bağlam ve gelenek dolayımında somutlaşmaktadır. Bunu da, eğer 'mefhumu muhalifiyle' düşünecek olursak, doğal karşılamak gerekir.

III

Politik bağlam, yani 1970'lerin kalın politik profili bir 'bağlanma' gerçeğiyle alttan alta ilintiliydi. Devrimci romantizminin getirdiği, hatta devrimci tipolojisinin getirdiği olanaklar ya da kısıtlamalar Cumhuriyet erkinin dayattığı insan tipolojisinden kopuk değildi: İnançlı, ilkeli, dürüst, gözü pek kişi...

Cumhuriyet'in *'resmi'* şairlerinin yazdığı şiirin çizdiği figürle, gene o şairlerin getirdiği peyzaj anlayışı 70'lerde bir çakışma gösteriyordu. Ben, bunu Cumhuriyet'in yurttaş yaratmış fakat, birey yaratamamış olmasına bağlıyorum. Andığım yazımda bütün bu çevreni türüm (emanation) kavramıyla vermiştim.

Bireyin olmadığı bir toplumda hangi açılım gelirse gelsin belli bir gizemliliğin (mistisizmin) doğması doğaldır; hatta kaçınılmazdır. İşte, bugün yazılan İslâmi şiirin aynı gözlemin sınırlarında kurulması da tipatip bu nedenden kaynaklanmaktadır: Bir kez çıkış yapmasını ve kopmasını bilmeyen, varolan sistemle, onu eleştirdiği noktada dâhi bağ kuran kişi, ister istemez bu savrulmamayı, yani merkezileşmeyi yaşayacaktı(r).

Bu, biraz da, Türk şiirinin, geniş ölçüde beslendiği Fransız şiirinin evrelerini biçimsel olarak yaşamış ama, öz olarak değerlendirememiş olmasından kaynaklanıyor.

Fransız şiirinin ön modernistleriyle öteki modernist akımları sonuçta bir çelişkinin potasında eriyerek birleşirler: Burjuva toplumunun dizgeselliğine ve düşünselliğine (burada *'mentalite'* anlamında kullanıyorum) karşı yüksek sesle haykırmak ve onu yermek. Bu, yurttaşın içinde bulunduğu ortamdan kopması demektir. O savrulmaya niçin nebülözleşme denmesin?..

Burada, sanıyorum, neyin 'olmadığını' söylerken gerekçeyi de *'zımnen'* ve dolaylı olarak gösterdim: Burjuvazi... Sorun eğer birey çevresinde ele alınacaksa, onun varlığı da, yaşayacağı kopmalar da hep burjuvazinin varlığıyla olanak kazanacaktır. Türkiye'de 1980'lere değin olmayan tam da odur!

Ama, 80'lerle birlikte değişen genel toplumsal gövde de, onun içinde burjuvazi alt başlığı da iyiden iyiye farklılaşmıştır.

Bu farklılaşma yeni ve özgün bir modernizm doğuracak ögelere sahip değildir. Modernizm, ne ciddi bir sanayileşme üstünden olmuştur ne de onun zorladığı bir kentleşme. Bununla birlikte modernizm sonrası denebilecek bir sistemi kurabilecek ögeleri de içinde barındırmaktadır: Kasaba kültürünün egemenliği, kentlerin sanayi dışı etkenlere bağlı kalınarak değişmesi. O arada da, hemen her alanı kuşatacak bir bakışla ortaya atılmış ademimerkeziyetçi yaklaşımlar. Bir başka değişle, çoğulculuk, sivilleşme, gelenekle-geçmişle (artık) yüzleşebilme gözüpekliği...[7]

Şiir, 80'lerde bu vektörlerin gerilim merkezinde kırıldı.

IV

Tekil değil çoğul, gelecek-gelecek ekseninde değil gelenek-gelecek ekseninde, atavik değil atipik, savunan değil savuran, kutsayan değil kusan bir tayf olarak yazılmak istendi.

Tüm bu çıkış dilde somutlaştı. Kullanılan dil öncelikle iktidar dışı bir bağlamda kuruldu. Bu, *'o'* özgül dilin kendisine ait bir iktidar kurmayacağı anlamına gelmez. Nitekim gelmedi de. Bu yüzden olacak, çoğu ilk çıkış aynı başarıyı süreklilik içinde koruyamadı. Gene de şu gerçek yerini buldu: Şiir hayatın kendisidir!

Eğer böyle koyuluyorsa ve şiir bu tabana oturtulursa eğretileme, düzdeğişmece, gülmece, karagülmece oradadır. Coşum olsun, gizemsilik olsun alt kültürlerin yaşamı alımlaması içinde ve doğallıkla olduğu kadar doğallık ötesi bir diyalektik çelişkiyle yaşanacaktır. Artık bir devrimci romantizmden söz etmenin gereği var mıdır? Ya da, bundan sonra toplumculuk salt belli bir ulamın tanımı olarak görülebilir mi?

Böyle bir gelişme içinde sanatsal üretim alanlarının özgüllüğünü ve sınırlarını sorgulamak dahi güçleşmektedir. Çizgi romandan gülmece dergilerinde geliştirilen aforizmalara ve onların yoğun olarak dayandırıldığı anagramlara kadar bir dizi tersinme içiçe geçmiştir. Bir Met-Üst'ün kimi çıkışlarıyla bir Oğuz-

han Akay'ın, Osman Olmuş'un girişlerini ya da, (daha önceki kuşaklara ait olsa da, tıpkı Can Yücel gibi) Hulki Aktunç'un verimleriyle Cezmi Ersöz'ün algılarını, Latife'nin *'tekin'*sizleriyle, Metin'in *'kaçan'*larıyla tümleyici ögeler diye görmemek neden öne sürülsün?

Burada imlenmesi gereken bir kaç kavşak oluşuyor.

İlki, bu genel açılımın nihilizan eğilimleridir. Karşı çıkmanın olanağı olmadığı gibi, savunulmaması da yersizdir; fakat, bunun içeriğini iyi görmek gerekir. İşte, bana kalırsa Küçük İskender bir prototip olarak devreye burada giriyor...

V

İskender'in savruk tavrı şiirselin üretim ve özgüllüğü bağlamında ele alınacaksa yazılmış şiirin başlangıcından, varılmış sonul noktasına kadar iyi izlenmesi gerekir. Çünkü, İskender'in üretimi artık 'temellendirmenin' uzantısı olarak gelişmiyor. Aksine, belki kendisi de öyle istiyor; çünkü, *"toplumcu gerçekçi olmaktan çok, toplumcu hayalici olmak isterim"* diyor. Fakat, temellendirme kaygusunun dışına çıktığı anda, İskender, çabasını bir tür otomatik yazıma dönüştürüyor. Bu, son yapıtı *Dedem Beni Korkuttu Hikayeleri*'nde[9] oldukça belli olan bir tutum.

Karşı çıkmayı anlamsız buluyorum; çünkü, Türk şiiri belki bu kez buradan kopacak ve bu doğrultuda geniş bir imgelemin özgür salınımlarını üretecektir. Bunu acaba İskender yapıyor mu? İşte, o sorunun yanıtı, hiç değilse beni bugün üretilen şiirin ikinci çatısının altına çekiyor.

Doğrusu, İskender'in pervasızlığını, özgürlüğünü, gözüpekliğini Türk şiirinin o anlamdaki ilk verimleri olarak görüyorsam da, onun ardındaki *'manifestasyonu'* ilk diye nitelendiremiyorum. Çünkü, öteki yapıtlarında da vardı ama, özellikle son kitabında İskender, bağlam ve eklemlenme anlamında ciddi bir kararsızlık yaşıyor. Türk şiirinin 90'larına egemen olan bir genel tedirginliğin uzantısı olan bir kararsızlık...

İskender'in şiirinde belli bir ifade zorlaması elbette gözler önündedir; fakat, oraya kadar getirilmiş bir zorlamanın artık pek çok yanıyla Attila İlhan'a, bir çok yanıyla Edip Cansever'e bağlanmasına gerek var mıdır? İskender ayrıca bir çok dizesinde bir çok ozana, metne, imgeye göndermelerde bulunuyor.

Bu, ciddi bir sorun. Çünkü, söylediğim üzere, ben Türk şiirinin

paradoksal ve kopmalarla dolu bir şiir olduğu kanısındayım. Gelenek olgusu bizde bütün birikimine rağmen çok yenidir; hatta, eğer Cumhuriyet şiiri konuşulacaksa da yoktur. Cumhuriyet şiirinin kendi içine dönük atıflarını taşıyan bir geleneğin henüz yeni yeni oluşmaya başladığını savunuyorum. Çünkü daha önceki gelenek Cumhuriyet dışı şiire yöneliktir. (Bugün de o geleneğe yönelenler vardır ve bu kitapta Özdemir İnce ile ilgili yazıda gösterdiğim üzere boşuna ve tümüyle yanlış, çıkmaza saplanmış bir çabadır) Bu nedenle de eklemlenmenin doğuşuna ve doğasına özel bir ilgi besliyorum. Eğer öyleyse, İskender'in bu tercihlerini de benimsemem gerekir; fakat, orada gözettiğim başka bir noktadır.

Belki bir şiirin serinkanlı, geriye çekilmiş yapısı içinde kullandığı bir gelenek motifi varsa, ondan tad alabilirim. Fakat, bu, bir koşula bağlıdır. O şiirin içerdiği geleneğin geçmişin tekrarı olmamalıdır. Oradaki gelenek, bize bugünü duyumsatan, bizimle bugünü tartışan bir *'tekrar'* olmalıdır. Oysa, İskender'in şiirindeki gelenek kurgusu bunların dışındadır. Çünkü, o şiir, ana gövdesi itibariyle hırçın, uzlaşmaz ve isyankardır. O nedenle bu şiir geleneğe bağlandığında kendi ayaklarını da bağlamakta, hızını kesmektedir.[10] Bu şiir bir katardır. Gelenek burada bir vagon olabilir ancak. Ama, İskender'in geleneğe göndermesi ve ona dönük hevesi, katarı vagona çektirmekle sonuçlanmaktadır. Bundan 90 şiiri adına kaygu duyuyorum. Böyle bir şiir belki Rimbaud'nun vur-kaç tavrını, Duchamp'nın suskun isyanını, Beuys'un sessiz üretimini ya da Lautreamont'un, Sade'ın bilinmezciliğini (agnostisizm) içermeliydi. Daha fazla başına buyruk olmalıydı; eğer olabilecekse... Oysa, İskender bütün bunları yoklayabilecekken, hatta yoklarken, kendisini durdurup neredeyse özgeci (altruist) bir şiir yazıyor.

Bu oluşum ve o kaygu, özgecilik, 90 kuşağının belki de en önemli özelliğidir.

VI

80 kuşağı alt kültür gruplarının çıkardığı şairler/yazarlar demektir. Bu insanlar kıyının insanlarıdır. Alçak kültürün (low culture) ezilmişliğe karşı geliştirdiği savunma mekanizmasını iyi tanır. Sindirmiştir. Savunma mekanizmasının nesnel düzlemi 'kiç' ve eklektisizm ise, öznel düzlemi de dayanışma (cemaat) duygusudur. Bu duygu, neredeyse marazi ve yapay bir biçimde, 40 şiirinin *'küçük insan'* çıkışında da, 70 şiirinin *'halkçılık'* romantisiz-

minde görülmüştü. Şimdi ilk kez yerini buluyor. Bulurken de, şairleri yoğun, hastalıklı, ezik bir duyarlılıkla ilkin birbirlerine oradan da geleneğe yaslıyor. Başından beri dokunduğum benzerliklerin altında bu noktanın önemli payı var. İskender'i ya da Ersöz'ü Sait Faik'e çağıran, onlara ve tüm ötekilere Cansever'in *'acı'*sını çoğaltan, İlhan'ın kaçışlarını ve şiddetini besleten başka bir şey değil, budur.

Bu, alçak kültürün yüksek kültüre biraz da yoksunluğun zorlamasıyla savrulmasıdır. Niye yoksunluk? Çünkü, Türk şiirinin bugüne değin sokağı olmuşsa da arka sokağı olmamıştır.

Burada bir nokta daha var: Bağlam dışlandığı zaman seçicilikten de, seçkincilikten de uzaklaşılıyor. Bağlamın düşünsel bir ulam olması zorunlu değil. Öyleyse, şair galiba biraz da disiplinini koruyabilmek için belki hısımlığı olan ama kanbağı savında bulunması gerekmeyen ozanlara yöneliyor.

Oysa, gelenek bağlamı gene 80-90 şiirinde bir başka yatakta daha akıyor. O yatak, mesela, kimi şairleri çok hazin bir biçimde ve bir savaş artığı olarak, Osmanlı şiirinin kıyılarından geçiriyor.

Bu tercihinin alt katmanlarından da ben aynı titreşimleri alıyorum. Fakat, burada belki bir başka ayrıntıya değinmek gerekir: Osmanlı birikimine, onun sözlüklere terk ettiği sözcüklere gidildiği zaman şiir önsel olarak belli bir duygulanım yükü ile belirleniyor. Bir sözcüğün anlam bağlamı, ister istemez şiirselin doğuşunu zorluyor.

Bu tavrı 80-90 şiirindeki *'yüksek kültürün'* çıkışı olarak saptıyorum. Dolayısıyla burada iki anlayış arasındaki bir ayrıntıya dikkat çekeyim: Alçak kültür, ürettiği şiiri bir *'dehşetin'* içinden derlerken ve bunu kendisine özgü dilin dışavurumculuğundan türetirken, yüksek kültür, çekingen, içine kapalı, trajiği üretende değil tüketende sonuçlandıran bir anlayış içindedir.

Oysa, iki kanalın kesiştiği bir nokta var: Türk şiirinde iki kültür grubu ilk kez bu kertede yakın birbirlerine; yanısıra, iki eğilim çok yoğun bir duyarlılık içinde. Bir o kadar da yoğun bir duygusallığı deşiyorlar. Buna, şiirini gülmecenin sınırına dayamış olanlar da, bir eski kuşağın getirdiği verimler de dahildir.

Burada, son bir ters çakışma noktasının altını çizerek tamamlayayım: Türk şiiri, daha çok da bireyin olmaması nedeniyle *'ben'*in değil, *'öteki'*nin şiiri olmuştur. Bu da bir imkansızlık noktasıdır. Çünkü benin bilincinde olmadan ötekinin şiirini gerçekleştirmek söz konusu olamaz. Gene de bu arayış, modernizmin

dürtülerinden birisiydi. Oysa, şiir şimdi ötekini dışlıyor. Onunla birlikte kozmik bir optik değişimi yaşıyor. Bu, daha çok birinci grup şairler için geçerli. Bu yüzden onların şiiri dışsal bir ifadeyi çoğaltmıştır.

Oysa, yüksek kültüre eklemlenmiş bir duyarlılık, bana göre istese de istemese de, ötekini içerecektir. Bu, şiirin kolaylıkla tasavvufa gitmesi oradan aşılanması anlamındadır. İslâmi şiiri de bu bağlamda ele almak, onu da yazılmakta olan modern şiirin içinden tanımlamak gerekir.

Anlaşılan o ki, 90'lar çizgisini 80'lere geriletmeden irdelemek olanağı yok. Ama 90'ların getirdiği tavrın 80'lerden bağımsız olduğunu da saklamamak gerekir. Gelenekten eklemlenme sorununa kadar, marjdan merkeze, oradan alt-üst kültür çatışmalarına kadar, şiirin sivilleşmesine kadar bir dizi olgu şimdi 90 şiirini damıtmakla meşguldür. Onları iyi görmek, sağlamca tanımlamak gerekir. Yalnız bir önemli nokta var, onu aşarak hiç bir yere varamayız: Herkes bir yana, şairler bütün bu olup bitenlerin ne kadar farkındadırlar acaba?

NOTLAR

Hasan Bülent Kahraman, "1980 Sonrası Toplumcu Şiirin İki İzleği", *Bir Sürekli Cehennem,* İstanbul: Kavram Yayınları, 1990, 226-235

[2] Hasan Bülent Kahraman, "Toplumcu Şiiri Yeniden kurmak", *Bir Sürekli Cehennem,* 235-245.

[3] Hasan Bülent Kahraman, "Toplumcu Şiirin Kısılan Sesi", *Bir Sürekli Cehennem,* 217-226.

Sombahar. No 17, Mayıs-Haziran 1993.

Bu kitapta yer alan 'Son Dönem Türk Şiiri...' başlıklı yazı.

Orada, bir hassasiyetimin daha olduğunu söylemeliyim: Türk şiirinin, Batı şiiriyle birlikte düşünüldüğünde paradoksal olduğu kanısını o gün de bugün de taşıyorum. Paradoks dediğim şey budur: Bizim modern şiir geleneğimiz, Batı'dakinin tersine eklemlenmenin değil, kırılma ve kopmaların şiiridir. 19. yüzyılda geliştirilmiş Tanzimat şiirinden bu yana, kuşkusuz alttan alta derin bir ırmak vardır; ama, asıl şiirsel çıkışlar hep bir önceki kuşağın eteklerinden kopmakla yaşanmıştır. Bu, ilginç bir gelişmedir. Olumsuzlamayı gerektirmediği gibi, eklemlenmenin önemini yadsımayı da gerektirmez. Aksine, eklemlenmenin de ilginç açılımları olabileceğine dikkat çeker. Hele eklemlenme, büyük bir dönüştürme içinde yaşanırsa, bana göre, daha da önem ve anlam kazanır. İşte, bir oranda Oğuz'un, ama hiç kuşkusuz İskender'in o çıkışlarınnda benim ilgimi çeken noktalardan birisi de buydu. Büyük bir farklılaşma, kopma çizgisine varan bir gerilim fakat, bir gelenek sezgisi... Bunun özellikle İskender tarafından ne kertede sürdürüldüğü ise bu yazının konusudur.

Şunu da söyleyeyim: Orhan Veli'nin ilk Garip çıkışında, bir başka yazımda göstermeye çalıştığım üzere, utangaç bir biçimde de olsa, saklanmaya çalışılsa da üstgerçekçi zorlama vardır. En azından o kaynakla bir dirsek teması olmuştur. Fakat, onların aksine Garip'in dile yönelik yaklaşımı oldukça tutucudur. Dil, bir amaç değil, bir araçtır. Garip'in yaratığı şaşkınlık dilsel dolayımından ötürü değildir. Şiirsel söylemin, öykülemenin ve anlatımın çarpıtılmasından, şiirin güttüğü izleğin farklılaştırılmasındandır. Böylelikle, yeni bir anlam kategorisi yaratılarak, dil, onun aleti haline getirilmiştir. Yoksa, özgül olarak dilden türeyen bir farklılaştırmayla anlam ötelenmiş değildir. Bunun da oluşumunu zorunlu kılan hiç kuşkusuz bir dizi içsel ve dışsal neden vardır.

Bu kitapta yer alan 'Garip Şiirini...' başlıklı yazı.

Küçük İskender, *Dedem Beni Korkuttu Hikayeleri,* İstanbul: Armoni Yayınları, 1992.

[10] Öyle! Çünkü, hep değiniyorum. Portogesi'nin çözümlemesi bana çok doğru geliyor: Modernizmin geçmişle yüzleşmek konusunda bir Oedipus kompleksi vardır ki, Türkiye toplumu söz konusu olduğunda bu daha da belirgindir.

3. BÖLÜM

ŞİİR VE ÖTESİ

Şiir

Sihir mi ki, Büyü mü ki, Fal mı ki?

Böyle bir başlığa bakarak söz, yazı ve eleştirel okuma için, sihir, büyü ve fal kavramlarından herhangi *'birisini'* onaylamak yanlış ve yanıltıcıdır. Çünkü, onlardan birisine onay vermek, ötekilerini dışlamaktır.

Oysa, söz, yazı ve okuma daima hem sihirdir, hem büyüdür, hem de faldır. Kaldı ki, bu üç kavramın arasında da temelli ayrımlar, birbirini dışlayan karşıtlar bulmak olanaksızdır. Fakat, gene de, falın içerdiği yapısal özellikleri kendi özgül koşulları içinde gerçekleyen bir alandır söz ve yazı ve onun özel bir hali olan şiir.

Bir de şu nokta var: Bütün bu tartışma önce bir başka soruyla başlar: *'Söz nedir?'*

Gerçekten de, sözün ne olduğunu bilmeden ve onu irdelemeden böylesi bir yanıta sıçramak tümden olanaksız. Fakat söz açılan hangi *'söz'*dür? Neredeyse kendiliğinden oluşan, olanca saflığıyla ortada duran, herkesin kullanımına açık bir sözden mi söz edilmektedir? Bu söz acaba Hamlet'in, *"ne okuyorsunuz lordum?"* sorusuna verdiği yanıtta yer alan *"sözler, sözler, sözler"* midir, yoksa, günlük yaşamın içinde tüketilmesi olanaksız tek şey olan söz müdür? Ve nihayet sözün halleri midir tartışılan? Yani, Can Yücel'in Hamlet'e, *"sözler, sözler, sözler"* yerine *"sözler-mözler-sözler"*[1] diye *"Türkçe söylettiği"* söz müdür?

İşte, yazı ve okuma sözün halleridir; ama, gene de o soru ortada: Söz nedir?

Felsefenin karmaşık, dolaşık anlam dehlizleri kuşkusuz bu sorunun yanıtı üstünde de düşünmüştür. Platon'dan başlayıp, şimdilik Derrida'da duran bu süreç oldukça yararlı, işlevsel yanıtlar da üretmiştir. Fakat, unutulmaması gereken bir nokta var. Örneğin Derrida, aslında hep edebiyatçı olmak istediğini söylüyor; felsefe daha ikincil bir şey başlangıçta, onun için; eksik ya da fazla, ama, *'asl'olan'* edebiyat. Bütün bir felsefi çabasını da edebiyatın malzemesi olan dilin üstüne kurmuştur. Öte yandan Platon'un diyaloglarının yazınsal bir metin olarak okunamayacağını kim söyleyebilir? Ya da Freud'un psikanalitik çözümlemele-

rini yaptığı sayfaların en heyecanlı polisiye romanlardan daha tutkusal, daha serüven yüklü olmadığını?..

Bunlar doğru; ama bir de şairler var. Söz mülkünün sultanı olduğu söylenen şairler. Ömeğin Nazım Hikmet,

> çınar olsam dinlensem gölgesinde
> kitap olsam okusam uykusuz gecelerimde içim sıkılmadan
> kalem olmak istemem kendi elimde bile
> kapı olsam iyilere açsam kötülere kapasam
> pencere olsam perdesiz ve iki kanadı açık bir pencere ve şehri soksam odama

dedikten sonra ekler

> söz olsam çağırsam haklıya doğruya güzele
> söz olsam söylesem sevdamı yumuşacık

der.[2] Belki sorulmalıdır, neden bir sevdayı yumuşacık söyleyecek olan sözdür, ya da haklıya, doğruya, güzele çağıracak olan neden sözdür? Neden kitap, kalem değildir de sözdür? Söz onların dışında başka birşey midir?

Sonra, çağların ötesinden konuşan Yunus Emre, bu olguların tümünü içeren bir başka düzlem olan tasavvufun içinden sesleniyor:

> adımı Yunus taktım sırrım aleme çaktım
> bundan ileri dahi dilde söyleyen benim.[3]

Aslında oldukça ürkütücü bir beyit bu. Çünkü, adından, gövdesi, bedeni anlamına gelen sırrından daha ötesini dile yüklüyor Yunus. Sözün benliğinden, kimliğinden öte bir gücü, anlamı olduğunu kabul ediyor.

Gene Yunus,

> uş yine geldim ben bunda sır sözün ayan eyleyem
> bir söz ile yeri göğü cümlesin beyan eyleyem[4]

Yunus bir kez daha aynı şeyi yapıyor ve bir söz ile yeri göğü tümünü açıklayabileceğini varsayıyor.

Bu tartışma bizi bir noktaya getiriyor. Acaba, böyle bir şey var mı? Yani, söz gerçekten açıklar mı yoksa kapatır, büsbütün gizler, tümüyle saklar mı?

Yazının başına döneyim. *"Sihir mi ki, büyü mü ki, fal mı ki"* diye sordum ve bunlardan herhangi birisini tercih edemeyeceğimi söyledim. Gerçekten de öyle. Çünkü, eminim yazının başlığı okuyan tarafından *'öylesi'*, bir algılamayla kabul edilmiştir ve bunun neden *'öyle'* bir başlık olduğu üstünde çok da durulmamıştır. Oysa...

Öncelikle şöyle bir şiiri okumak gerekir.

> Meltem mi ki, bu esen, renk mi ki, şarkı mı ki?
> Şu dağdan aşağı ak bir bulut salkımı ki
> İçime bir buruksu sarhoşluk akıtmada.
> Düşler mi ki şu burcu burcu kokan havada
> Renk mi ki üzerimden akaduran bu nehir?"

Şimdi şöyle bir şiiri gözden geçirmelidir...

> Anladım farkı neden sonra
> Tohumdan başka bir şeymiş bitki
> Bu küçük deli fişekteki
> Ne ki? Ağaç mı allı pullu
> Yoksa ayrık mı, başak mı ki?

Bu iki şiir arasındaki *'sez benzeşmesi'* açıkça görülüyor. Tam da bu noktada şöyle bir dizeyi anımsamak çok şeyi yerli yerine oturtacaktır.

> Gözlerin ebrun ile şivede hemhal mi ki
> Neyi ki şive mi ki cevr mi ki naz mı ki

İlk şiir Dıranas'ın *'Bahar Gökleri'* başlıklı şiiri, ikincisi M.C. Anday'ın *'Tohum'* isimli şiiri, son beyit de yanlışlıkla Yavuz Sultan Selim'e atfedilen fakat aslında Selimi'ye ait bir murabba vardır ki, oradan alınmış bir beyittir.[5]

Tablonun tamamlanabilmesi için de şimdi Anday'ın anılarından şu bölümü okumalıdır:

> Tohum, Meydan dergisinde yayınlandı... Şiirin yayınlanmasından ne kadar sonra idi şimdi bulamam. Yenişehir'de Kızılay'da Kazım Özalp caddesinin başında Buket diye bir meyhane vardı; bir akşam orada, ayakta içiyordum. Ahmet Muhip Dıranas yanıma gelmiş, omuzuma dokundu. 'yeni şiirimi okudun mu?' diye sordu bana. O günlerde bir

dergide yayınlanan 'Bahar Gökleri' adlı şiiriydi sorduğu. "Okudum, çok sevdim, kutlarım" dedim. Ahmet Muhip Dıranas, "senin Tohum şiirinden esinlendiğimi gördün değil mi?" dedi. 'Bahar Gökleri' şiirindeki (yukardaki parça-hbk) ile Tohum şiirindeki, (yukardaki parça-hbk) arasındaki ses benzerliğinden söz ediyordu. Muhip, büyük bir ozan olduğunu bildiği için bana bunu söylemekte bir sakınca bulmamıştı. Böyle düşündüğümü söyledim kendisine, sonra da 'Tohum'un o bölümünde bir divan beytinden esinlendiğimi anlatım. O beyti, Hocam Halil Vedat Fıratlı'nın evinde, sanırım Hasan Ali Yücel'den dinlemiştim. Kimin olduğunu şimdi bulamıyorum.[6]

Artık söylemek bile gereksiz; ben de *"sihir mi ki büyü mü ki fal mı ki"* derken bu zincire yeni bir halka eklemek istemiştim. Bu iki amaçlı bir yaklaşımdı. İlki, gündelik sözün arkasındaki birikime dikkati çekmek, açıklama çabalarının onu 'sihir, büyü, fal' sistematiği içine itmek ve oradan görmek olduğunu göstermek; ikincisi de, Selimi'nin yaklaşımıyla bu olacağını, yani şiir-sihir-büyü-fal etkileşiminin bunlardan herhangi birisini değil tümünü kapsayan bir özelliğe sahip bulunduğunu göstermek.

Kısacası şu: Melih Cevdet'in, Selimi'den, Dıranas'ın Cevdet'ten, benim bütün bu olup biteni belli kaynaklardan aktarmam nedir? Bir açıklama mı, yoksa bir sırlama mı?

Buradan bakınca, okumanın sözü açıklamaktan çok kapamak olduğunu söylemek gerekiyor. Atılan her adım, getirilen her açıklama yüzeydekini biraz daha derine itmekte ve tıpkı Necatigil'in belirttiği gibi, *"söylediğimiz her sözcük başka sözcükleri"* gereksinmektedir.

Birden geçmeden anımsatılması gereken şöyle bir nokta var: Şiirin falla olan ilişkisi onun bazı metafizik kavramlarla ilişkisine de yeni bir açılım getirmektedir. Örneğin şiirin kutsallıkla, kutsalın ölümle, her ikisinin *'yokluk'*la olan etkileşimleri bu cümledendir. Ayrıca, bu bağlamda, yani özellikle bir *'yokluk'* tanımı çerçevesinde ele alınan ve o yanıyla yeni bir metafiziğe doğru itilen şiir, giderek mekan ve şimdi kavramlarıyla da sorunlu bir ilişkiye sürüklenecektir. Bu yazı bunları ele alırken şiirin fal kavramıyla belli özdeşlikler yaşadığını ama gene de onun *'kendisi'* olarak ve kendi gerçekliğini koruyarak oluştuğunu tartışacaktır. Kısacası, her şey fal ve fal sistemiyle ilintilidir. Öyleyse fal ve sistemi nedir?

Fal ve 'Sistem'

Bunu açıklama için *Kehanet* sergisinde yaptığım işi tanımlayan kavram metnine yönelmek (bkz Ek) ve o işi belirleyen fal olgusunun arkasında yer alan yapıyı açıklamam gerekir.

'Tasso Falı' başlıklı o işi ben fal kavramının düzenini oluşturan yöntemden ve onu belirleyen öge ve aşamalardan hareket ederek kurdum.

Aslında bir tür okuma edimi olan her fal üç evrede oluşmaktadır:Bunlar,- gizemlilik *(mystic, mysticism),* bilişsellik *(cognition)* ve nihayet yorumsallık *(hermeneutic)* aşamalarıdır.

Gizemlilik aşamasında fala nesne olmak isteyen kişi fal unsurlarını (kahve, iskambil, bakla, remil, kurşun...) hemen hemen tümüyle kendisinden uzak, erişilmez, dokunulmaz, bilinemez bir alan varsayar. Özel dili olan, özel kodlamaları olan bir düzlemdir o. Erişmek için mutlaka bir dizi aracıya gereksinim vardır. Kendi varlıksallığı dışında falın tüm sorunları çözeceğine inanılır.

Bilişsel aşama gerek fal nesnesinin gerekse fal öznesinin birbirlerine öncekine nazaran daha çok ve daha iyi yaklaştıkları bir düzlem ve evredir. Fala ulaşmak için aracıları bulmuş olan kişi

---

* 'Kehanet' sergisi, Nuran Terzioğlu'nun kayyumluğunu yaptığı ve Bilkent Üniversitesinde açılmış bir sergiydi. O sergiye ben de bir işle katılmıştım. İşin adı 'Tasso Falı' idi.
Tasso Falı, Samet Ağaoğlu'nun, Babamın Arkadaşları başlıklı kitabından yola çıkarak kurguladığım bir çalışmaydı. Kitabın bir yerinde, Ahmet Ağaoğlu, Malta sürgünlük günlerini anlatır. O sırada arkadaşlarından birisi bir başka arkadaşına, yanında Hafız'ın kitabının olup olmadığını sorar. Kitap yoktur, olsaydı, isteyen kişi 'tefe'ül edecektir. Ortada bulunan kitap, Tasso'nun Kurtarılmış Kudüs isimli kitabıdır; aynı iş o metin kullanılarak yapılır. Anlatıldığına göre, kitapta rastlantısal olarak açılan bir bölümde yakında bir kurtarıcının geleceğinden ve ülkeyi ateşten çekip çıkaracağından söz edilir. Bunun, sonradan Mustafa Kemal Atatürk olduğu yorumu yapılır. Ben de bu öyküden hareketle kavramsal bir iş ve bir performans gerçekleştirmiştim. Buna göre, üç yanı kapalı bir mekanda, izleyici, önce duvarda, Babamın Arkadaşları isimli kitaptaki ilgili bölümün büyütülmüş metniyle karşılaşıyordu. Ardından Tasso falının kendileri için de açılabileceği duyuruluyordu. Tasso'nun özgün metni ortada bir siyah kürsü üstünde duruyordu. İzleyiciler, herhangi bir bölümden herhangi bir 'canto' seçiyor, ben de onları, o anda, İngilizce metni kullanarak yorumluyordum. Beni şaşırtan katılımın ve meraklı kitlesinin büyüklüğü olmuştu. Bu konuda şimdi 'Ek'te verilen ve performans sırasında dağıtılan yazıya bakılabilir.

aslında bu sistematiği meydana getiren ögeleri iyi-kötü tanıdığını da fark etmektedir. Kullanılan araçlar hakkında bilgisi olduğu gibi, kısmen onları kullanabilir de. Kendisi için iskambil ya da kahve falına bakabilir. Artık, gizemliği oluşturan dokunulmazlıktan, bilginin çevresinde gelişen bir erişilmezliğe geçilmektedir.

Üçüncü evre olan yorumsama evresi bu noktada işler. Kişi, bir önceki evrede eriştiği, bildiği olguları her şeye karşın bir uzmanlık çerçevesi, hatta dokunulmazlığı içinde tanımlamak istemektedir. Kendisi de okuyabilecek olmasına karşın bir yorumcu (falcı) bulur ve sistemi onun çözümlemesini ister. Burada bir teslimiyet söz konusudur. Bir açıklama beklenir; bir kehanette bulunulması istenir. Yorumcunun görüşleri, okuyuşu asla tartışılmaz. Böylelikle başlangıçtaki gizemli evre de sonraki bu evreye eklenerek devre kapanmış olur.

Sözün, yazının ve okumanın bu üç evreyle doğrudan bir ilişkisi olduğunu belirtmek gerekir. Kuşkusuz, daha ayrıntılı bir çalışma her evreye tekabül eden bir olgunun varlığını saptayabilir. Ne var ki, benim burada yapmak istediğim yalnızca sözün bir özel halinden, şiirden hareket ederek ve daha sonra da okumayı tartışarak bu çözümlemeyi yapmaktır.

Şiir-Fal Sistematik İlişkisi

Şiir, yukarıda ortaya koyduğum fal sistematiğine ve mantığına belli noktalarda yaklaşmakta, belli noktalarda onunla içiçe geçmektedir ve daha çok da şiirin varlıksallığı kendisini birinci evrede göstermektedir.

Aslında sözün bir özel hali olan şiir, bu niteliğiyle algılanmaz. Çünkü, şiir bir tür fallaştırılmış, fal sistematiğini içermeye başlamış sözdür. Bu nedenle şiire genellikle bir gizemlilik durumu ya da aşaması olarak bakılır. Neredeyse tümüyle erişilmezdir, ulaşılmaz bir şeydir. Adeta bir büyünün ya da simyanin niteliğini taşımaktadır. Bilinmez bir biçimde karılmış, yoğrulmuştur. Özel kişiler tarafından söylenmiştir. Bilincin algılamadığı alanla doğrudan bir ilişkisi söz konusudur. Bu nedenle Kuran'da yasaklanmıştır.*

Şiirin, Kuran'da yasaklanması ya da kınanması oldukça ilginç bir açılım içerir. *'Enbiya'* suresinin 5. ayetinde *"Şöyle de dediler:*

* Bu konuda, bu kitapta yer alan 'Şiir-İktidar: Bir İç ve Ters İlişki' başlıklı yazıya bakılabilir.

saçma sapan rüyalar bunlar. Belki de uydurduğu bir yalandır. Belki de bir şairdir o. Hadi bir mucize getirsin bize, öncekilere gönderildiği gibi!"[7] deniliyor. Görüldüğü gibi, aslında küçümsenen şairin mucizeyle olan ilintisi de o arada, zımnen, vurgulanmaktadır. Sonra, *Şuara* suresinde şairlerin durumu açıklanır: *"Şairlere gelince onlara da çapkınlar-sapkınlar uyar. Görmez misin onları ki, her vadide şaşkın-tutkun dolaşırlar. Ve onlar yapmayacakları şeyleri söyleyip dururlar."*[8] Şairle ilintili bu yaklaşım, bir de şiirle ilintilendirilir ve *Yasin* suresinde olanca açıklığıyla saptanır:*"Biz o peygambere şiir öğretmedik. Şiir ona yaraşmaz/gerekmez de..."*[9] Nihayet, bundan bir adım ötesinde ise şairin tüm bu gücüne, etkileyiciliğine ve gizemliliğine karşın asıl gerçek kimliği saptanır: Yercilliği ve ölümlülüğü: *"O bir şairdir. Zamanın ölüm getiren felaketine çarpılmasını bekliyoruz."*[10,11]

Bu önce de söylediğim gibi, şiirin gizemlilik aşamasıdır ve bunu doğuran iki temel nedeni Derrida açıklamıştır.

Derrida'ya göre, şiirin de içinde yer aldığı edebiyat iki temel özelliğe sahiptir. Bunların ilki, edebiyatın her şeyin söylenebildiği bir alan olmasıdır.[12] Bu özellik, edebiyata genel olarak, şiire de özel olarak yaşamı belirleyen bütün çerçeveyi, onun içerdiği tüm olguları kucaklaması olanağını vermektedir. Dolayısıyla falın tüm gizemliliğine karşın gündelik hayata dönük olması gibi şiir de tüm gizemliliğine karşın gündelik hayatın içindedir. Bu, *Kuran*'dan aktardığım örneklerden anlaşılabileceği üzere, *"Tasso Falı"* işimin arka planının oluşturan metinden de anlaşılabilir. Ağaoğlu Ahmet, eğer bulsaydı Şirazlı Hafız'ın şiir kitabından fal bakacaktı; bulamadığı için Tasso'nun *Kurtarılmış Kudüs*'ünden bakmak zorunda kaldı.[13]

İkincisi, edebiyat felsefenin alanı içindedir. Gene Derrida bunu şöyle açıklamaktadır: *"Yazınsal metinlerin bağlamında, her zaman felsefi savlar vardır. Yazınsal metnin anlamsalı (semantic) ve konusal (hematic) belli bir 'metafiziği' taşır ve 'varsayar'"* [14] Dolayısıyla, edebiyatın bağlamı gündeliğin ve metafiziğin kuşattığı alandır; bu da, onun yaşamsallığıdır.

O halde gündeliğin içinden çıkarılan bu yapının gizemliliği, dokunulmazlığı nereden türüyor?

Bu, gerçek kavramıyla kurulan ilişkiden türeyen bir durumdur. Onu açıklayabilmek için de yazınsalla gerçek arasındaki ilişkiye iki aşamada değinmek gerekiyor. Bunların ilki, yazınsal, görsel arasındaki ilintidir. İkinci evrede ise gerçekli *'yokluk'*, oradan hareketle, gerçek ve kutsallık arasındaki ilintiden söz edilmelidir

Sahihlik Duygusu- 'Yokluk' ve Şiir

Edebiyatın, özel olarak da şiirin gündeliğin içinden çıkan bir özelliği olduğuna yukarıda değinmiştim. Bu ilişkinin bozulması ya da kırılması Mallermé'yle başlamıştır. Mallarmé, Derrida'nın saptamasıyla ilk kez *'beklenmeyeni'*, yani dilini sistematiği içinde karşılaşılmayanı ortaya getirmiştir.[15] Bu, bir kırılma noktasıdır. Bu yaklaşımın Mallermé'yle bütünleştirilmesi bir modernlik anlayışı içindedir. Çünkü, şiirin beklenmeyene doğru haraket etmesi onun gizini oluşturan en temel olgudur. Aslında bu, hemen az sonra değineceğim gerçeklik-sahihlik ilişkisinden önce *'kitap'* kavramıyla doğrudan ilişkilidir ve kitap, yani yazılan, üretilen ve sunulan kitap, bir muhalefettir; bir karşı çıkıştır. Her kitap ilk kitaba, kutsal kitaba bir meydan okuma, onu bir tür dışlama mantığını içinde taşır.[16] Bu nedenle de daha başlangıçta, kavramsal ve varlıksal olarak üretilmiş dil, yani edebiyat, karşı çıkışının mantığı gereği dilin verili, düzenli yapısını da bozmakta, parçalamaktadır. Bu, anlama eklemede, katkıda bulunan bir yaklaşımı olduğu kadar onu kıran, parçalayan bir yaklaşımı da içerir.

İkincisi ve belki de daha önemlisi, bu özelliğine karşın edebiyatın ve şiirin *'sahihlik'* duygusunu nasıl temellendirdiğidir. Sahihlik duygusunun ortaya çıkarılması, örneğin görsellikle biraz daha kolay olabilir. Çünkü, görsellik, temel olarak perspektif kurallarını içeren ve algılama hızına dayalı bir sunuştur. Tuvalde yer alan düzlem, tekabüliyetin el verdiği oranda bilince yansır ve öylelikle algılanır. Kuşkusuz perspektif-ötesi resim bu düzeni bozmuştur. Ne var ki, orada dahi *'mimesis'* izlekleri algılama düzlemini genişletir.

Oysa söze dayalı bir metnin algılanması o kertede kolay değildir. Her şeyden önce, söze dayalı bir metnin algılanması resmin tümelliği içinde olmaz. Metnin algılanması o düzlemin baştan sona katedilmesini gerektirir. Ayrıca şöyle bir *'öznel'* gerçek daha var: Görsellik bize ait, içimizde yaşattığımız bir şey değildir. En fazlasından içimizde *'yaşar'* Adeta, kendiliğindendir görselliğin gerçekleşmesi. Kuşkusuz görmekle bakmak arasında ciddi bir fark vardır ama gene de günlük yaşantıyı çepeçevre kuşatan görmek eylemi istencin dışında da gerçekleşir. Tersine, 'görmemek' istenci zorlamakla ortaya çıkar. Oysa dil öyle değildir. Dille ilgili her türden edim bizim katılımımızı gereksinir. Dili biçimlendirme istenç dışı ya da kendiliğinden değildir. Dil, bizim

'kullandığımız' bir şeydir. Dili *'duyma'* içimizle algıladığımız, çok farklı bir anlamla yüklenen bir *'duyma'*dır. Onu hisseder, adeta elimizle tutarız. Bu nedenle dilde meydana gelen bir kopma bizi derinden etkiler.

Eğer bu çerçeve içinde görürsek kurmacaya dayalı, dolayısıyla da *'kopmayı'*, beklenmeyenin öne çıkarılmasını öngören şiir daha işin başında çarpıtmayı *(distortion)* gerektirir. *'Çarpıtma'*yla içiçe geçmiş bir şiirsel kurmaca doğrudan dilin alanında yer alır. Üstelik de dilin verili ve ulamsal yapısını değil onun dönüştürülmüş, kendisinden boşaltılmış bir boyutunu içerir. Bir başka değişle çarpıtma aslında metnin *'sahihlik'* duygusundan uzaklaşmasıdır.

Resmin perspektif ya da bir benzetmeyle, bir anıştırmayla sahihliğe yaklaştığı oranda metin (özellikle de şiir) bu sahihliğin ötesine geçer. Çünkü, metinde ortaya koyulan sözcük birikiminin sahihlikle, anıştırmayla ve özellikle de benzetmeyle bir ilintisi yok gibidir. Çünkü algılamayı değil sezgiyi uyarmayı öngörür.

Bu, yazınsal *metnin* daha başlangıçta bir kurmacaya dayanmasını, bir kurmacanın içinden üretilmesini gerektirir. Edebiyatın temel özelliği budur. Kurmaca, bir başka şekilde söylemek gerekirse, eğer sahihliğin, benzetmenin ve anıştırmanın olmadığı bir bağlamda üretiliyorsa, bu, o metnin bir *'yokluğa'* dayandığı anlamına gelir. Kaldı ki, Aristo'dan bu yana eşadıllığa *(homonmy)* dayanan bir metnin yeğlenmediğini ve gene aynı estetiğin Mallarmé tarafından bozulana kadar eğretilemeyi *(metaphore)* öne çıkardığını biliyoruz. Ayrıca şunu da belirtmek gerekir ki, eğer metin bir *'yokluğun'* içinden yazılıyorsa, somut bir tekabüliyete dayanmıyorsa, o takdirde metnin varlığının bir çelişkiden, *'yokluğun varlığı'* ya da *'varlığın yokluğu'* gibi bir çelişkiden türediği rahatlıkla öne sürebilir. O noktadan sonra metin, okuru, yani onu var edecek olan özneyi inandırmaya çalışan bir olgudur.

Burada iki şeye daha değinmek gerekir. İlki, sahihlik duygusu temsil ve karşılıklılık (tekabüliyet) kavramlarıyla içiçedir. Bir şeyi simgelemeyen ve bir şeye karşılık gelmeyen şeyin dış dünyayla bağı kopmuştur; bu nedenle de onun verili bir sahihlikle kurduğu ilişkisinden söz açmak olanaksızdır. Bunun kurmacayla ilişkilendirilmesi, o yapının da şiirle bağdaşlaştırılması, daha da farklı bir sonuç doğurur. Kurmacanın gerçeği kendi içinde yeniden oluşturması aslında onunla ilişkili şiirin, verili bir dille yazılmasına karşın, yabancı bir dilin içinden söylendiği duygusunu uyandırır. Bu, hangi 'ana dil'de yazılırsa yazılsın şiirin bir *'yabancı dil'*le

yazıldığı anlamına gelir. O yabancı dil, bir anda dilin içinde türemiş[17] şiirin dilidir: Şiirin özgün dili. Buradan şu sonuç çıkıyor: Kurmaca, metinselliği gerçekle olan ilişkisinden ve karşılıklılığından koparan, onu yabancılaştıran fakat aynı zamanda da özgülleştiren bir olgudur. Kurmacanın işin içine girdiği noktada sahihlik duygusu yiter.[18] *'Okuma'*ya başlayan kişi artık başka bir gerçeklik düzleminde, başka bir gerçeklik içinde içinde olduğunu ayrımsar. Daha işin başında *'yalancı'*, gerçek ötesi bir şeyle yüzyüze olduğunu bilir.

Peki, bu durumda yazı niçin vardır?

Bir iletişim gereksinimi söz konusu değilse ki, bu, yazınsal metin için asla geçerli değildir, o takdirde, *'yazı bir kabuldür'* denebilir. Bir varsayımdır. *'Öylesi'* bir gerçeklik düzleminin gerçek olduğunu duyumsamaktır. Bu da, hem okuru hem de okuma eylemini, onların önemini gündeme getirir, öne çıkarır.

Derrida'nın bu bağlamda yaptığı bir saptama son derecede önemli ve yerindedir. Derrida, yazınsal metnin 'kendisinde sonlu' olamayacağını imler. Metnin oluşması mutlaka 'aşkın' bir okumayı gereksinir. Bunu öngörmeyen bir metnin kendisini ortadan kaldıracağını varsayar, Derrida.[19] Okuma, doğrudan okuma eylemine dönük olduğu gibi, Sade'ın yaptığı tanımlamayla *'metnin okura meydan okuması'* şeklinde de tecelli eder. Yanısıra, Baudelaire, okuru *'ikizim, kardeşim,'* diye tanımlar ama onu *'ikiyüzlülükle'* belirler.[20] Dolayısıyla, metinle, okuma ve aşkınlık arasında somut denebilecek bir ilişki vardır ve kutsallığa da oradan sıçranmaktadır. Tam o noktayı tartışmadan önce kısa bir saptama daha yapmak gerekir.

Metnin oluşumu, gerçeklenmesi bir aşkınlık gerektirir. Bu aşkınlık önce, yukarıda değindiğim kurmaca-sahihlik çelişkisiyle ilgilidir; fakat, ortaya okumanın getirdiği bir gerçeklik olarak çıkmaktadır. Bir başka değişle metnin oluşumu okumayı, okuma onun aşkınlaştırılmasını doğurmaktadır. Bu tanımı sahihlik duygusuyla bütünleştirecek olursak şu söylenebilir: Metinsellik (kurmaca) tekabüliyetler ve temsiliyetler ötesinde bir gerçekle yüzyüze bulunulduğunu önsel *(a priori)* okura duyumsatır. Bu, kültürün içinden elde edilmiş bir ön kabuldür. Fakat metin bu yokluğu *'kendisi'* olarak temellendirebilmek için okunmayı, yani aşkınlaştırılmayı, başka bir bağlama (okurun bilincine) taşınmayı zorunlu sayar. Bu da çelişkili bir süreçtir. Çünkü, metinselliğiyle birlikte düşünüldüğünde bir *'yazı-şiir'* dünyasal bir nesne *(entitiy)*

olarak zaten vardır. İçeriğinin nesneleştirilmesi ise içselleştirilmesini, yani okunmasını, gereksinir. Dolayısıyla *okunan bir metin dünyasallaş(tırıl)maktadır*; dünyasal bir nesneye nene dönüşmektedir. Ne var ki, bu dönüşüm aynı zamanda onun aşkınlaşmasıdır. Çünkü, okuma tekil bir eylemdir. Bu nedenle hiç bir 'iki' okuma aynı değildir; olamaz da. Bu tekillik ise bir nesnenin kendi varlıksallığından soyutlanarak başka bir düzlemde gerçeklenmesi, yani aşkınlaşmasıdır. Her aşkınlaşma bir tür *'yokluk'* durumunun ortaya çıkmasıdır. Madem bir metin aşkınlaşırken kendisinden soyutlanmaktadır öyleyse bu olgunun kendisi yokluk kavramıyla doğrudan ilgilidir ki, şiir-kutsallık ilişkisine bizi bağlayacak olan da bu ilişkidir.

Şiir-Kutsallık İlişkisi

Şiir-kutsallık ilişkisi, değinilmiş olduğu üzere, başından beri bilinmekte ve izlenmektedir. Bu, yalnızca şiirin eskil yapısal özelliklerinden (ilham, vecd içinde şiir söylemek, şiirin şamanizmdeki gibi sağaltım etkisini kullanmak) kaynaklanan bir durum değildir. Kuşkusuz onlarla da bir ilintisi vardır ama bu olgunun nasıl ortaya çıktığı, asıl Bataille tarafından çözümlenmiştir.

Bataille, şiirin kutsallıkla ilişkisini kutsal kavramından kalkarak irdeler. O'na göre, kutsal, kullanım değerine sahip herhangi bir varlığın o özelliğinden boşaltılarak duyarlılıklar dünyasına taşınması edimidir.[21] Böylelikle, temel olgusu da, tıpkı şiirin-sözün-edebiyatın temel olgusu gibi yokluktur. Bu aynı zamanda şu anlama da gelmektedir: Kutsalın ulaşabileceği son nokta kurban etmek ya da kurban olmaktır; Kısacası, ölümdür. Ölüm ise, tıpkı kutsalın aşkınlıkla içiçe geçerek yokluğa göndermede bulunuşu gibi çok daha somut ve katı bir yokluğu ortaya çıkarmaktır.[22]

Bataille'dan kalkmamıştır ama, Heidegger de ölümün yoklukla ne türden bir ilişki içinde bulunduğunu irdelemiştir. Heidegger'e göre insan ölümünü yaşayamaz. İnsan yalnızca başkalarının ölümünü, izleyebilir, gözlemleyebilir. Fakat, orada da bir çelişki vardır. Çünkü, izlemek ve gözlemlemek de *'yaşamak'* değildir. Ölümü ancak ölmekte olan insan yaşayabilir; fakat, o da yaşayamamaktadır. Bu durumda ölümün ne önsellik ne de sonsallıkla bir ilişkisi vardır. Ölüm alanı tam anlamıyla bir boşluktur. Boşluk ise yokluktan başka bir şey değildir.

Yeniden Bataille'a dönecek olursak, o saptamanın en ilginç yanını kutsal kavramının kendisi oluşturmaktadır diyebiliriz. Çünkü, Bataille, kutsalı, bir olguyu kendi gerçekliğinden soyutlayarak duyular-duyarlılıklar dünyasına taşıma edimi olarak tanımlıyordu. Bu, aslında bir *'boşaltma'* işlemidir. İnek kendi varlıksal gerçekliğinden soyutlanmış, artık bir duyum olarak ortaya çıkmıştır; o noktada da kutsaldır. Bu, bir başka açıdan bakılırsa ineğe, kutsallaştırılan olguya, olmayan, üstünde ve anlakta taşınmadığı bir içeriğin, anlamın ya da boyutun eklenmesi olarak da görülebilir. Dolayısıyla da kutsallaştırma tam anlamıyla varlıksallığından boşaltma ve yoklaştırma edimidir. Ne var ki, bu edimin bir tür aşkınlaştırma olduğunu söylemek gerekir. İneğin yeni gerçekliği, kutsallığı, ancak bir aşkınlığın içinden görüldüğünde ve *'okunduğunda'* ortaya çıkmıştır.

Bu, şiirin aşkınlığına, boşluk-yokluk ilişkisine okumayla ulaştığını söylediğimizde yaptımız muhakemenin aynıdır. Öyleyse, şiirin okunma ve öylelikle de aşkınlaştırılması eylem ve sürecine onun kutsallaştırılması süreci de denebilir.

Buradan hareketle Bataille, şiirin, kutsalın ortaya getirdiği korkuya dayalı sistematikten daha farklı bir noktada durduğunu, hatta kutsalın karşıtı olduğunu öne sürer. Ne var ki, şiirin kavranması için bir zorunluluğa dayalı olmasından, şiirin uzak ve soğuk bir anlamla çevrili bulunmasından hareket ederek onu bir kez daha kutsalla özdeşleştirir. Sonunda da duyarlılığa dönük, algılanması doğrudan anlakla ilişkili olan her şeyin bir noktaya kadar şiirsel *(poetic),* bir noktadan sonra da kutsal olduğunu saptar.

Bu nokta Derrida'da da bulunur. O da şiirin bir *'kalp'* işi olduğunda ısrarlıdır. Şiirselin bir tür olmayandan hareketle kurulduğunu öne sürer. Şiirin 'yürekle kavranan' bir olgu olduğunda diretir Derrida ve bunun bir deyim olarak ortaya çıktığını söyler: Fransızcada *'apprendre par coeur'*, Arapça da *'hafiza an zahiri kalp'*tir, sözünü ettiği 'durum'. Daha da ileri giderek Derrida, şiirselin bu özelliklerini *'poematic'* kavramı etrafında tartışır.[23]

Bu savı belki daha fazla genişletmeye gerek olmayabilir; yalnızca şöyle bir anımsatma yapmak kanımca yeterlidir.

Şiirin, madem ki, aşkınlaştırılmasıyla, bir boşluğa ve yokluğa itilmesiyle kurulduğundan ve oluştuğundan bu çerçevenin de kutsallıkla ilişkisinden söz ediyoruz; o takdirde, aynı şiirin duyular-seziler dünyasına ilişkin boyutunu, yeniden anımsamakta yarar var. Aşkınlaştırılmış bir anlamın bilinçle ilişkisi yoktur. Bilincin onu algılaması sonradan gerçekleşir. Başlangıcı ise duyular-seziler

düzlemi oluşturur. Öyleyse, şiir bağlamında okuma-boşaltma-yokluk-anlam-seziler ilişkisini kuran bu çerçevenin kutsallıkla şiiri doğrudan ve zorunlulukla ilişkilendirdiğinden söz açabiliriz. Derrida'nın yokluk *'yürek'* ilişkisini ortaya getirmesi bu bağlamdadır.

Bu aşamada üretilen kavramlar, özellikle şiirin ve kutsalın 'yoklukla' olan ilişkisi, Bataille'a göre yeni bir olguyu ortaya çıkarır: İçkinlik. Bataille, kutsalın, kurbanın ve şiirin nesneyi önce zihne ve duyular dünyasına taşıyarak sonra da fiilen ortadan kaldırmak suretiyle aşkınlaştırmasını tartışırken, bastırılmış bir aşkınlaştırma eyleminin aşkınlaştırılan şeyin içkinleştirilmesine yol açacağını öne sürmektedir.

Bu şudur: Kutsalın yoklukla olan ilişkisi yeniden düşünülecek olursa, bu durumu ve gerçeği (kutsallığı) yaratan sürecin her defasında yeniden yaşanmadığını ya da her defasında kurulmadığını söylemek gerekir. Bir başka deyişle kutsalın içerdiği aşkınlaştırma eylemi edimsel (fiili) bir olgu değildir. Çünkü, kutsallaştırma sürecinin edimsellik kazanabilmesi için her defasında bireysel düzlemde yeniden gerçeklenmesi gerekir. Bir başka değişle, aşkınlaştırma aslında iradi bir eylemdir. Bir şeyi, örneğin şiiri kişi dilerse okur, okuduğu andan itibaren onu aşkınlaştırır. Oysa kutsal eğer bir kültürün içinden kabul ediliyorsa nesne-kutsallık zincirini meydana getiren bağlamı kişinin kendi beninde yeniden yaşaması, yaşayarak bulması olanaksızdır. Hatta bunu istese dahi yapamayacaktır. Bu, aşkınlaştırma ediminin bastırılması, aşkınlaştırılmış olgunun içkinleştirilmesidir. Kişinin yeniden kendi beninde deneyerek, sınayarak gerçekleştiremediği her aşkınlaştırılmış değer ona içkindir. Bu bağlamda kutsal elbette içkindir.

Daha ileri gitmeden önce burada kurban kavramıyla ilgili çok küçük bir başka saptama yapmak istiyorum. Kurban kavramı aslında Heidegger'de, onun şiire yaklaşımında bulunan bir kavramdır aynı zamanda. Heidegger, özellikle Hölderlin'in şiiri üstünde düşünürken şairin bir *'kurban'* olduğu konusunda ısrar eder. Fakat, ondan önce de kurban kavramının gerçeğin üzerinde kurulduğu dört kipten birisi olduğunu dile getirir. Bir şeyi ilk kez söyleyen kimsenin bulduğu gerçekten hoşgörüsüzlük ve gerçeğe dayanamama gibi nedenlerle çevreden uzaklaştırıldığını, bunun o kişiyi ya da kimliği *'kurban etmek'* anlamına geleceğini söyler. Aynı şey, nihayet şairler için de geçerlidir. Bu bağlamda son noktayı Derrida, Heidegger'i yorumlarken koyar ve kurban etmenin ancak bir tarihsel erek içinde bir *'süper-teoloji'* içinde anlamlı olduğunu saptar.[24]

Bu noktaların tümü, daha önce yaptığım bir saptamayı belirlemekte ve çerçevelemektedir. Çünkü, yazının bir yokluğa dayalı olduğunu söylemiştim. Resmin ya da genel olarak görselliğin ortaya koyduğu gerçekle yazının ve şiirinin ortaya koyduğu gerçeklik ve onun etrafında gelişen nesne arasındaki fark birisinin kendisini varlığıyla *'gösterirken'* ötekinin *'yokluğuyla'* duyumsatmasındandır. Öyleyse, şiirin kutsalla ve gizemliyle olan ilişkisinin düğüm noktası, tekrarlayayım, budur: Yokluk.

Mekan-Mekansızlaştırma, Şimdi-Zamansızlık ve Şiir

Yoklukla düğümlenmiş bir şiir anlayışının ya da tanımının gene yoklukla ilişkili öteki iki olguyu, mekan ve şimdi kavramlarını içermemesi olanaksızdır ve tüm tartışmayı bu iki noktada bağlamak mümkündür.

'Yokluk' kavramı bizi doğrudan edebiyatın üretildiği içsel mekan olgusuna göndermektedir. Aslında başlı başına çözümlenmesi gereken bir kavram olsa da şunu geçerken saptamakta yarar var. Mekansallık, bir varlığa ve bir varoluşa tekabül eder. Oysa eğer edebiyat bir yokluğun içinde oluşuyorsa o takdirde kapsadığı somut mekanın da yokluğundan söz açmak gerekir. Bu, ancak dille ilişkilendirildiği takdirde anlam kazanacak bir olgudur. Mekan, ancak çevresini saran, üstünde ve içinde yer alan nesneler ve onların anlamlarıyla işlev kazanır. Edebiyat eğer dilin verili sınırları içinde yer alacaksa o takdirde nesnelere bu özellikleriyle yaklaşacaktır. Oysa, gene Mallarmé'den beri biliyoruz ki, edebiyat, nesneden çözülen ve uzaklaşan bir dille yazılmaktadır. Edebiyatın nesnesi, dilin içinden türemiştir. Nesnel denebilecek dış dünyanın olgularıyla dilin içinden süzülüp gelmiş sözcüğün imlediği nesne aynı değildir. Daha önce de tanımlandığı gibi, bu nesne gerçeklikten çok sezgiye dayalı adeta *'olmayan'* bir düzlemin nesnesidir. Öyleyse şu söylenebilir: Mekansızlaştırma ya da daha geniş bir tanımla, mekan-yokluk ilişkisi şiirin kendisini ve onu aşkınlaştıran özneyi varolan mekandan çıkararak, diyelim nesneler dünyasından koparak, şiirin mekanına taşıması eylemidir. Bu bağlamda okunarak aşkınlaştırılan ve bir yokluk içinden gerçeklenen şiir dış dünyanın mekanlarıyla değil ancak kendi mekanının, şiir mekanın, içinden bunu sağlamaktadır.

Nesnelerin kendilerine ait gerçeklikten soyutlandığı ve uzaklaştırıldığı bir dil bağlamının mekanı da gene olmayan bir

mekandır. Öyleyse, edebiyatın mekanı boşalttığını ve insanı bir tür sınırsızlıkla çevrelediğini söylemek mümkündür. Derrida'nın edebiyat her şeyin söylendiği bir alandır sözünün anlamı tam da burada ortaya çıkmaktadır. Burada görsellik-yokluk ilişkisinin özgün bir yorumuna değinmekte de yarar var. Derrida'nın *'körlerin resim yapması'* üstüne geliştirdiği söylem ve oluşturduğu yorum da gene bir tür yoklukla sınırlanmaktadır. Derrida, çizmek, hatta genel olarak yazmak için görmenin *'çok da'* gerekli olmadığını söylemektedir. Dolayısıyla *'gönül gözüyle'* görmek bu konuda yeterlidir ki, bu da, görselliğin dahi bir yoklukla çerçevelenebildiğini göstermektedir.[25]

Mekanın çözüldüğü ve bir tür yokluğa itildiği, özgül bir yeni mekanın kurulduğu yazınsal mekan ister istemez zaman kavramına da yeni bir boyut kazandıracaktır.

Özellikle kurban-ölüm, yokluk bağlamında düşünüldüğü takdirde edebiyatın *'şimdi'*yle sorunlu bir ilişki yaşadığı görülebilir. Mekanın ortadan kalkması, doğallıkla, şimdinin de ortadan kalkmasıdır. Çünkü, şimdi, bir mekanla bağlıdır. Şimdinin ortadan kalkması, yokluğu, edebiyatın içerdiği zamanı, zaman ötesine ya da bir zamansızlığa doğru genişletir.

Edebiyat, şimdiyi, mekansızlaştırmaya doğru olmasa bile, Mallarmé'nin tanımlamasıyla sayfa kavramı çevresinde oluşan yeni bir mekanlaştırmaya (especemant)[26] doğru zorlarken zamanı varlıkla yaşadığı bir çelişkiye iter. Edebiyatın *gösterdiği* aslında *görülmeyendir*; görüntüye getirdiği aslında görüntüde olmayandır. Bu, edebiyatın şimdisinin olamayacağı anlamına gelen bir 'durum'dur. Şüphesiz bir edebiyatın ya da en genel anlamıyla düzlemin oluşması gizemliliğin sınırına gelmektir. Çünkü, gizemlilik varlığın, zamanın ve mekanın ötesidir, en azından onların genişletilmesidir. Geçmişle geleceğin *'şimdisiz'* bir bağla birbirine bağlanmasıdır. Mistisizm asla bir şimdiden söz açmaz; sürekli olarak, bir gelecek kurgusu koyar ortaya. Aynı şey, bu yönüyle edebiyat için de geçerlidir. Üstelik, modern edebiyatla eskil edebiyat arasındaki tek bağ da belki budur. Öyleyse şiirin getirdiği zamansızlık onu sonsuza doğru itmek hiç değilse zaman dışına çıkarmak çabasıdır. Burada bir yanılgıya düşmemek gerekir; çünkü, herhangi bir uzayda gerçeklenebilecek zaman, şiirde de şiirin zamanı olarak belirmektedir. O takdirde, yukarıdaki yargı, şiirin zamansızlaştırma edimi aslında şiirin kendi zamanını kurma sürecidir, diye değiştirilip yeniden yazılabilir.

Şiirin sonsuzlukla olan ilişkisi de budur: O takdirde şiirin zamanın bir sonsuzluk olduğunu söylemek gerekir. Ne var ki, bu sonsuzluk verili uzayın tanımladığına özdeş olmayan bir sonsuzluktur. Çünkü, verili uzayın sonsuzluğu ister istemez verili mekanla ilişkilidir.

Okuma, Yorumsama, Şiir

Bütün bu açımlamalardan sonra başa döner ve tartışmayı yeniden *'fal'* kavramıyla ilişkilendirirsek şöyle bir sonuca ulaşabiliriz. Falın gizemililik aşamasında öne çıkan *'yokluk'*, dokunulmazlık sözün imlediği nesnenin yokluğuyla tam bir tekabüliyet içindedir. Var olan bir şeyin yokluğundan (falın varolan, bilinen bir şey olmasına karşın erişilmemesi) kaynaklanan gizemlilik, ikinci aşamada bilişsellikle dengelenmektedir. Nitekim, fal imlerinin ve araçlarının bilinişi ve bu aşamada tanınmaları gibi, şiir ve söz de bu noktada bilinmektedir. Çünkü, okunmakta, ulaşılmaktadır. Ne var ki, algılanabilmesi, temellendirilebilmesi ve tam anlamıyla gerçeklenebilmesi asla söz konusu değildir. O bir uzmanlık gerektirmektedir ki, tam da o noktada falın üçüncü evresi olan yorumsallık devreye girmektedir. Şiir de, gerçeklenebilmesi için aynı şeye gereksinim duyar ki, o aşamadan sonra etkinlik kazanan eleştirel okumadır. Ama şunu da eklemek gerek, fal ile yapılacak bir eşleştirmenin içinden bakılacak olursa hiç bir eleştirel okuma, yani yorumsama, açımlamaz; tersine kapatır. Yorumlama bu özelliğe iki ayrı noktadan ulaşır.

İlkin, yorumlama sözün içerdiği yokluğu bir varlığa dönüştürerek onun gerçekliğini, yani yokluğa, boşluğa dayalı özgül gerçekliğini tahrip eder, öylelikle de onu varlıksal olarak ortadan kaldırır. İkincisi, o da sözün içinden oluşturulan bir konum olduğundan, her eleştirel okuma tıpkı eleştirel olarak okunan araç-metin gibi bir yoklaştırma edimidir ki, o da açımlanabilmek için yeni ve öteki metinleri gereksinir. Bu, yazınsal metnin kendisini üretmek için kullandığı temel edimden daha farklı değildir. Kutsal, esas itibariyle kutsal sayılan nesnenin bastırılmasıyla, yani onun bir tür dokunulmazlık kazanarak varlığını anlamsal ve hatta fizik olarak yitirmesiyle özdeştir.[27] Bu, şiir için de geçerlidir. Şiir de kendi gerçekliğini ve dokunulmazlığını sürdürebilmek ve gerçeklemek için şiirin bastırılmasını ve ortadan kaldırılması öngerektirir. Şiirin ortadan kaldırılması ise onun dokunul-

mazlığının, erişilmezliğinin teslim edilmesiyle ilintilidir. Hiç bir eleştirel okuma bu gerçeği göz ardı etmez ve gene bu nedenle hiç bir eleştirel okuma şiirin kendisine dönük değildir. Olsa olsa onun varsayılan, yorumcunun zihnine iz düşürmüş *'anlamıyla'* ilgilidir. Dolayısıyla hiç bir yorum herhangi bir şiirin kendisine ait ve kendisine özgü gerçekliğini tartışmaz. Bu nedenle de, gene, açımlamaz; sürekli olarak kapatır ve saklar.

Öyleyse şunu söylemek artık olanaklı: Falın gizemlilik, bilişim ve yorumsama evreleri düşünülecek olursa, şiir özellikle bilişsel evrede oluşuyor. Bilişsel evrede bir araç ya da bir nesne olarak şiire dokunulması onu hem bir yokluğa yazan hem de o yokluğun ortaya çıkmasıyla onu var eden evredir. Hatta, daha da sadeleştirerek bu evrenin şiiri yoklaştıran öylelikle de oluşturan evre olduğu dile getirilebilir. Bilişselin temel öznesi olan okuyan, öylelikle de şiiri aşkınlaştıran bilincin onu *yok/layarak* kurduğu bellidir. Oysa, yorumsama evresinde şiir ortadan kalkar. Çünkü, yorumsama şiirin tüm *'yok'*larını *'var'*laştırma çabasıdır. O aşamada şiir tekil bir anlamla örtüşür, dünyasallaşır ve o varlığın içinde yok olur. Oysa fal için, bunun tam tersidir denebilir.

Bir başka deyişle, fal, daha çok üçüncü evre olan yorumsama evresinde ortaya çıkarken, şiir, yorumsama evresinde ortadan kalkar. Ne var ki, ilk iki evrede şiirin fala benzer bir biçimde kurulduğu söylenebilir.

Dil-Eskililik-Bugün ve Şiir...

Nihayet son olarak bütün bunların özeti olabilecek bir hususa değinmek gerekiyor. Madem bir şimdisizlikten ve gelecekten söz ediliyor, bu durumda edebiyatın herhangi bir sonla, sonullukla ilişkilendirilmeyeceğinden söz açmak da zorunludur. Çünkü, eskilliğin dünyasıyla, kutsalın belirlediği bir dünyayla bugünkü geleceğin edebiyatı arasında ince bir ayrım var.

Eskilliğin keşfedilmeye açık dünyasına karşın bugünün dünyası verili, keşfedilmiş bir dünyadır. Birey olarak onunla kurduğumuz ilişkide keşfetmek zorunda olduğumuz çok az şey var; hatta hemen hemen hiç yok. Dolayısıyla ilkel insanın konumundan oldukça uzağız. Bunun, varoluşsal yönden bize getirdiği, sağladığı nedir?

Yeni bir dünya kurmak yeni bir dünyayı oluşturacak araçları yapmayı, yaratmayı da gerektiriyordu. Dil, hayatla kurulan ilişkinin içinden çıkıyordu; hayatın sınırlarıyla bağlıydı. Çok daha

somut ve katıydı. Daha açıkçası, (maddi) hayat dili kuruyor ve belirliyordu. Şimdi ise, yeni bir dünya ancak düş/ünsel olarak tasarlanabilir, tanımlanabilir. Düşünsel bir arayış ise ancak dilin içinden geçilerek varılabilecek bir sonuçtur. Bu nedenle, belki de ilk kez, dil, hayatın gerçekliğini aşmıştır; onun ötesine geçmiştir. Öyleyse dilin içinde kurulan şeyler, örneğin şiir yeni bir hayat keşfinin somutluğunu kazanmıştır. Artık maddeyle örtüşen şiir değil, belki şiiri gerçekleyen maddeyi aramanın söz konusu olduğu dönemdir bu. Sözün büyüsel, şiirsel gerçekliğine belki de ilk kez ulaştı, böylelikle, insanlık.

Bu aşamada maddi hayatı üreten şiir-dil ilişkisi yeni bir yorumu gereksinmez. Çünkü, yorum onu bir kez daha kapatacaktır. Onun, maddi hayatın dışında kendisine can verdiği 'yokluk' alanını yeniden tanımlayarak ortadan kaldıracaktır yorum. Şiirin, iktidarını sonsuzlaştırdığı belki de ilk dönem bugündür. Onun kapalılığı, yani yoklukla kurduğu o gizemli ilişki aslında şiirin meçhulü değildir. O her zaman onu, onun getirileceği dokunulmazlığı ve yalnızlığı aramıştı.

Yunus

"ben kuş dilin bilirim Süleyman söyler bana"

diyordu. Şairlerin bildiği o kuş diline şimdi her zamankinden daha çok gereksinmemiz olduğu *kuş/ku* götürmeyen belki de çok az gerçekten birisidir artık!

NOTLAR

William Shakespeare, *Hamlet,* Türkçe söyleyen, Can Yücel, İstanbul:Adam Yayınları, Ekim 1992, s. 47.
Nazım Hikmet, *Son Şiirler* (Tüm Eserleri 8), hazırlayan, Asım Bezirci İstanbul:Cem Yayınevi, 1980, s. 139.

[3] Abdülbaki Gölpınarlı, *Yunus Emre; Hayatı ve Bütün Şiirleri,* Altın Kitaplar Yayınevi, Eylül 1971, s. 196.

[4] Ibid, 217

[5] Bu tartışma için bknz, Rüştü Şardağ, *Şair Sultanlar*, Ankara:Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1982, 124 ve buna bir eleştiri ve cevap olarak Orhan Şaik Gökyay, "İsmiyle Müsemma Değil", *Eski, Yeni ve Ötesi,* İstanbul:İletişim Yayınları, 1995, s. 58.
Melih Cevdet Anday, *Akan Zaman Duran Zaman - 1,* İstanbul: Adam Yayıncılık, 1984, 133.
Yaşar Nuri Öztürk, *Kuran-ı Kerim Meali,* Türkçe çeviri, İstanbul: Hürriyet Ofset, 1994, 295.

[8] Ibid, 343

[9] Ibid, 404

[10] Ibid, 482

[11] Bu konuda çok önemli bir çalışma ve çözümleme olarak: Michael Zwettler, "A Mantic Manifesto: The Sura of 'The Poets' and the Qor'anic Foundations of Prophetic Authority", James Kugel,ed. *Poetry and Prophecy: The Beginnigs of a Literary Tradition*, (Ithaca and London: Cornell University Press, 1990), pp 75-119.

[12] Jacques Derrida, *Acts of Literature,* ed. by D.Attridge, New York, London: Routledge, 1992, s. 36.

[13] Samet Ağaoğlu, *Babamın Arkadaşları,* Istanbul: Nebioğlu Yayınevi, 2. baskı, tarihsiz, 83.

[14] Jacques Derrida, *Acts of Literature*.

[15] Ibid, 110-126.

[16] Bu konuda ilginç bir yorum için bknz., Jacques Derrida, "Edmond Jabès and the Question of the Book", *Writing Difference,* (London and Henley: Routledge and Kegan Paul, 1978)
Dilin içinde türemiş' diyorum; çünkü, bununla verili bir dilde yazılan şiirin de yabancı dille yazıldığını dile getirmek istiyorum. Oysa, şiirin özgül dilleri arasında artık, somut şiirde olduğu gibi tümüyle dille ilişkisiz yeni dillerin bulunduğunu biliyoruz.

[18] Burada çok önemli bir noktanın altını çizmek gerekir: 'Kurmaca' derken bunu 'fiction' karşılığı kullanıyorum. Ne var ki, kurmaca kavramıyla bir serimleme *(plot),* bir öyküleme *(narration)* öngörmüyorum. Doğrudan bir öykülemeci kurmacaya dayalı şiirin de onu dışlayan Mallarmé şiiri benzeri 'dilsel' şiirin de kendi içinde tümelliğinden ve varlıksal gerçekliğinden kaynaklanan bir kurmacayı içerdiğini vurgulamaya çalışıyorum. Bu yanıyla bakınca her metin bir kurmacadır. Daha doğrusu burada, bir anlamda metinsellik denilen şeyi kurmacayla özdeşleştiriyorum.

[19] Derrida, *Acts,* 45.

[20] Charles Baudelaire, "To the Reader" in *Flowers of Evil, selected and translated by Wallace Fowlie,* New York: Dover Publications, 1995

[21] George Bataille, "The Sacred", *Visions of Excess: Selected Writings, 1927-1939,* edited and with an introduction by Allan Stoekel, translated by Allan Stoekl; with C.R. Lovitt and D.M.Leslie Jr. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989.

[22] George Bataille, *The Absence of Myth,* edited, translated and introduced by Michael Richardson, London, New York: Verso, 1994, 148, 149

[23] Jacques Derrida, "Che cos'é la poesia?" *A Derrida Reader,* ed. by Peggy Kamuf, New York: Columbia University Press, 1991, 290, 297.

[24] Heidegger'in bu tartışması için bknz: Martin Heidegger, *The Origin of the Work of Art in Poetry, Language, Thought,* tr. by A. Hofstadter, New York: Harper and Row, 1971, 72-73. Tartışması için bknz: Jacques Derrida, "Istrice 2: Ick bünn all hier" in Peggy Kamuf, ed., *A Derrida,* 306, 308.

[25] Jacques Derrida, *Memoirs of the Blind: The Self-Portrait and Other Ruins,* tr. by: P.A. Brault and M. Naas, Chicago and London: Chicago University Press, 1993

[26] Stephan Mallarmé, "Prefeace" to *Un Coup de Dés* in, *Collected Poems,* tr. and with a commentary by Henry Weinfield, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 1994, 121
Dokunulmazlığı kazanma, dolayısıyla erişilmezliği 'tersinden' bir yaklaşımla temellendirmenin yolu, Bataille'a göre 'kötü'ye ya da 'kötülüye' (evil) yönelmektir. Bu konuda Bataille, künyesini aşağıda verdiğim o çok önemli yapıtındaki 'Sade' başlıklı yazısında geliştirir. Ama kitabın bütünüyle bu konuya ayrıldığını ve bütünüyle son derecede önemli olduğunu ayrıca vurgulamalıyım. George Bataille, *'Sade' Literature and Evil,* tr. by Alastair Hamilton, New York: Urizen Books, 1973

EK

'Tasso Falı!

1. Sergiyi oluşturmak için Samet Ağaoğlu'nun Babamın Arkadaşları isimli kitabının 83. Sayfasında yer alan bir anıdan yola çıkılmıştır. İzleyicinin metnini bulacağı anıda adı geçen kişilerden *'baba'* ya da *'Ahmet Bey'*, düşünür, politikacı Ahmet Ağaoğlu'dur. Elbette 'olay' yirminci yüzyıl başında geçmektedir ve anıştırılan kişi Kemal Atatürk'tür.

Tasso ise, adı Homeros ve Virgül gibi antikite, Dante ve Ariosto gibi Rönesans şairleriyle birlikte anılan, 1544-1595 yılları arasında yaşamış bir 16. Yüzyıl şairidir. *'Kurtarılmış Kudüs'*, Tasso'nun ilk kez 1593'te yayınladığı yapıtının adıdır. Metinde 1. Haçlı seferi ele alınmakta ve anlatılmaktadır.

Sergi işinin Babamın Arkadaşları'ndan yola çıkılarak kurulması öznel ve nesnel iki nedene dayanmaktadır.

Öznel neden şudur: Babamın Arkadaşları isimli yapıt, yaşamımda elime aldığım ilk kitaplar arasındadır. Kitabı ilk kez henüz okuma bilmediğim üç buçuk, dört yaşımda *'okumuş'*tum. Bu okuma, kitabın üstündeki illistrasyondan yola çıkarak içindekileri tahmin etmekten ibaretti. Metni, daha sonra, yıllar boyunca çeşitli defalar farklı amaçlarla okudum. Kehanetim bazen doğrulandı bazen yanlışlandı.

Nesnel neden ise Ahmet Ağaoğlu'nun yaşadığı günle bugün arasında toplumsal, siyasal, kültürel ilişkiler açısından görülen benzerliklerdir. Türkiye bir kurtarıcı beklemekte, siyasal yaşam her geçen gün biraz daha tıkanmakta, insanlar kahinlere, falcılara yönelmektedirler.

2. İş hazırlanırken hemen her falda (kahve, iskambil, bakla...) uygulana ortak yöntem ve kavramlar düşünülmüştür.

Hemen her falda bir özgünlük- bilinmezlik- gizemlilik (mystification) boyutu, bir bilişisellik(cognitivity) boyutu, bir de yorumsal (hermeneutical) boyut yer almaktadır.

Örneğin kahve ya da iskambil falında özne kehanetin çıkarsanacağı nesneyi iyi-kötü tanır fakat, *'okuyamaz'*; ya da kısmen okur. Nesne içinde sırlar barındıran gizemli bir olgudur. Burada, bu edim izleyici Tasso'nun özgün metnine yönlendirilerek anıştırılmaktadır. Burada, bu edim izleyici Tasso'nun özgün metnine yönlendirilerek anıştırılmaktadır. Bu metin, *'yazı'* ya da *'kitabın'* içinde doğallıkla sakladığı gizemle fal bağlamındaki gizemin ka-

palılığı arasındaki ilişkiyi vurgulaması için, tıpkı kutsal kitapların yüksek bir yere asılmasını ya da bir kürsüde tutulmasını anıştırırcasına, siyah bir kürsüye yerleştirilmiştir. Gene tapınmanın gizliliğini ve normatif boyutunu (Kıble'ye dönmek, duvara dönerek tapınmak) çağrıştırmak için de izleyicinin yüzünü duvara dönmesi istenmiştir.

İkinci aşamada, özne bir noktaya kadar fal bilgisine sahiptir. İyi-kötü kahve ya da iskambil falından 'kendisi'de bir şeyler çıkarır. Bu aşamanın karşılığı izleyicinin Tasso'nun özgün metninin İngilizce çevirisine yönlendirilmesidir.

Üçüncü aşama, falcının gereksindiği evrendir. Özne, falcıdan falı okumasını ve yorumlamasını ister. Bu da, izleyicinin 'falcı'ya yönelmesiyle gerçeklenecektir.

3. Fal ve kehanet kavramlarının üzerinde buluştuğu en önemli temel *'ritüel'*ler ve "*mistisizm*" dir. Bu da çoğunluk, kimi göstergelerle sağlanır. Kahinin konumuyla ilgili bir özdeşlik için de daha çok orta çağ İslam ve Hıristiyan metinlerinde vurgulandığı üzere işi yapan kişi siyah giyinmiş, çoklukla anımsatılan bir ikinci olgu *'koku'* karşılığı olarak da Aramis'in Fransızca *'kahin'* anlamına gelen Devin kolonyasını kullanmıştır.

4. Sergi Hamide ablanın (Barlas) yokluğundaki mevcudiyetine, onda saklı kalan çocukluk, ilkgençlik anılarına, özlemle, adanmıştır.

5. Serginin oluşumunda dostlardan büyük bir yakınlık, yardım ve destek görülmüştür. Bu doğrultuda,

Banu Helvacıoğlu

Tasso'nun özgün metnine ulaşamadığı görünce, kitabı almak için Roma'ya,

İlknur Özgen

Aramis-Devin kolonyasını bulamadığımı saptayınca New York'a gitmiş ve onları bana sağlamışlardır.

Zekiye Saıkartal, Mürüvet Türkyılmaz, Eser Selen, Mustafa Birköse

serginin hazırlanışında canla başla çalışmışlardır.

Kendilerini anıyor, onlara içtenlikle teşekkür ediyorum. Tasso falı bu tanışlarım, dostlarım ve yakınlarım için baktığım bir dileğimi ve kehanetimi doğrulamıştır. Onlar için geleceğin ve her şeyin çok güzel olacağı artık kesindir.

Şiir-İktidar: Bir İç ve Ters İlişki

I

1-

Sözle iktidar arasındaki ilişkinin yoğunluğu ve derinliği artık çok iyi biliniyor. Çeşitli dönemlere ve düzlemlere yönelik bir dizi çalışma, yorum ve araştırma bu ilişkinin enini boyunu iyice ortaya koydu.

Bu *'sancılı'* ve tedirgin ilişkinin, tarihin çeşitli dönemlerine yansıyan çeşitli görüntüleri, bir kaç yönü oldu. Kimi dönemlerde ozanlar yalvaçlığı *'kullandılar'* İnsana bağlı bir iktidarla yetinmeyerek, 'öz'lerini bir Tanrısallıkla bütünleştirerek kendilerini birer yalvaç, birer bilici olarak gösterip, eylemlerinin ve edimlerinin önemini büyütmek, güçlerinin yetkesini abartmak yoluna gittiler.

a.

Eskil Yunan, bu konunun da daynağıydı. Apollo'yla Hermes arasındaki *'antlaşma'* birisinin saltık yetkeyi almasına karşın, ötekinin şiirsel sözle donanmış bir yetkeyi kabullenmesiydi. Apollo, daha gelişmiş bir yalvaçlık konumuna yükselirken (Delfi'deki söylevi bunun göstergesidir), Hermes yalnızca *'gerçeği'* söylemekle sınırlı tutacaktı eylemini. Böylece, güçle (iktidarla) söz arasındaki ilişki kuruluyordu. Ama, bu ilişkinin nasıl karmaşık olduğu Apollo'nun adından belliydi. *'Homeric'* bir fiilden *(apeileo)* türemişti ve *"tehdite karşı da, verdiğin söz için de yetkeyle diren"* anlamlarına geliyordu. Ama, sözcüğün şiir sözcüğüyle de bir ilişkisi vardı ve Darik bir değim olan *apella*'dan türüyordu, bu kez de Apella, Dorik kabilelerin birleşme, bütünleşmesi, bir araya gelmesi anlamlarını taşıyor ve böylelikle de ozanlıkla ilişkiyi dolaylı bir biçimde kuruyordu; çünkü, bu anlamda apella, toplumu bütünleştiren *'müz'*lere bir göndermede bulunuyordu.[1]

İlişkinin bir tür aşkın ve doğal boyutunun aşılıp, daha somut bir biçimde ve düşünsel bir yönsemeyle ele alınması ise, elbette

Platon'la başlamıştır. Platon, sorunu yalnızca *Ion*'da deşmekle kalmıyor, yalvaçlık-ozanlık ilişkisinin sözcükbilimsel yanlarına *Timaios*'da, o 'karanlık' kitapta ışık düşürüyordu: *'gerçek' (truth-aletheia), 'yalvaçsal güç' (mantic power-mentaion), 'bilicilik' (mantic skill-mantikite), 'esinlenmiş' (inspiredentheos)*, gibi sözcükler artık birbiriyle ilişkilendiriliyor, öylelikle de ozanlıkla, yalvaç-deli kavramları arasında yeni bağlar kuruluyordu.[2]

Bu ilişki ve daha bir kaç nedenden de ötürü, sonunda, aynı Platon, şairleri *Devlet*'inden uzaklaştırıyordu.

b.

Aynı sancı kendisini İslam düşüncesinde de göstermişti.

Kuran'ın özel bir önem vererek ele aldığı 'sorunlardan' birisi şairlerdi. Sonunda bir sureyle, onlar da lanetlenmiş, toplumun dışına itilmişlerdi. Kur'an, Muhammed'in bir *'kahin'*, bir *'mecnun'* olmadığını *(Sure 52)*, 'söz'lerin bir 'şair'in değil, Tanrı'nın sözleri ve Muhammed'in *'resul'* olduğunu *(Sure 69)* söylüyordu.[3]

Ne var ki, 7 yüzyılda ortaya çıkan bu durum 10. yüzyılda farklılaşıyordu.

10. yüzyılın Arap dünyası son derecede ilginç bir çağdı. Bir tür Rönesans yaşanıyordu. Eskil Grek metinler Arapçaya çevriliyor, daha sonra 14-15. yüzyılda Avrupa'nın yaşadığı bilinç değişimi o topraklarda kendisini gösteriyordu.[4] *Mutannabi,* dönemin en önde gelen ozanlarından birisiydi. Şairlerin lanetlendiği bir dilin, bir *'söylevin'*, bir toplumsal-siyasal-düşünsel dizgenin içinden gelmesine ve daha da önemlisi, yalvaçlık-şairlik bağının, aynı kutsal metinde koparılmış olmasına karşın *'müstear'* adını *'peygamber/lik'* sıfatıyla bütünleştirmekten korkmuyor, kaçınmıyordu. Aksine, seçiminde oldukça bilinçliydi.

'Muttanabi' sözcüğü *'peygamber gibi davranan'* anlamına geliyordu. *'Tannaba'* kökünden türemiş bu sözcük, *'peygamber'* anlamına gelen *'nabiy'*nin beşinci türeviydi. Bizde *'nebi'* diye bilinen sözcük de, İbranice'de aynı anlama gelen *'nabi'*den alınmıştır. Oysa, Kuran'a göre, Muhammed son peygamberdir. Bu durumda kendisini bir tür *'peygamber'* olarak tanımlayan kişinin *'sahte peygamber'* olmaktan ileri gidemeyeceği bilinirken, Mutanabi, acaba niçin böyle bir yol tutmuştu? Bu tartışma elbette burada sonuçlandırılacak gibi değil, fakat, bu dönemin, Bernard Lewis tarafından *'İslam'ın başkaldırı dönemi'* olarak nitelendirildiğini, bireysel çıkışların, tepkilerin yoğunlaştığı bir geçiş süreci olarak ta-

nımladığını anımsatmak gerekiyor.[5] Muttanabi de, tartışmalı ve biraz da korku uyandıran bir biçimde bu müstear ismi kendisine almıştı. Ama, almıştı ve şiirini yalvaçlıkla bütünleştirmişti! Çünkü, şiir-iktidar ilişkisinin *'devlet öncesi'* dönemi bitmiş, *'devlet sonrası'* dönemi yaşanmaya başlamıştı.

Daha ileride görüleceği üzere, şiirin ve şairin lanetlenmesi ancak soyut iktidar kavramının kendisini ifade ve var etmesinden sonradır. İslamiyet öncesi toplumda şaire yönelik herhangi bir eleştiri olmaması bir yana şair yüceltilir. Aynı durum Eskil Grek toplumu için de geçerlidir. Vakta ki, soyut devlet ve iktidar gündeme gelir, o zaman, şair, devletten, düzenden dışlanır. Dolayısıyla, şairin Arap toplumundan kovulması da İslamiyetle, yani feodalite öncesi toplumdan feodal, yerleşik düzene dayalı topluma geçilmesiyle, Arap İmparatorluğu'nun nüvesinin atılmasıyla ve iktidarın sınıfsal bir çatışmanın yoğunlaşması olarak ortaya çıkmasıyladır. Şair, Eskil Yunan'da da Platon'un Devlet'inde, yani bir iktidar ve devlet tanımı aşamasında dışlanır. Muttanabi ancak, bu dışlamadan sonra, *'kendi varlığının'* bilincine ulaşarak adını *'yalvaçsı'* koyar ve yolunu çizer. Çünkü, o andan sonra, ileride göreceğimiz gibi, şairin konumu, şiirin *'varlıkbiliminden'* türeyen nedenlerle muhalif olur. Ve iktidarın karşısında yer alır. Şair biraz da yitirdiği iktidarını ele geçirmek çabası ve savaşımı içinde bir kez daha kendisini yalvaç olarak ilan eder.

Hıristiyan toplumlarının Rönesans'tan sonra geliştirdikleri çizgi içinde yer alan şairlerin tutumu da daha farklı değildi. Homeros'a göndermede bulunan (şu ya da bu biçimde) Virgilius, Dante, Milton hep yalvaçsal-Tanrısal bir esinden, bir tavırdan, bir edimden söz açmışlardı.[6]

Kısacası, soyut iktidar kavramının oluşturulmasından önce, şair, toplumsal düzlemde mevcuttur ama iktidarın oluşumundan sonra yoktur.

Bu nedenle de, sorunlu, etkin ve bir o kadar da edilgin bir ilişkidir bu.

c.

Böylesi bir iletişimi ve etkileşimi yalnızca sözün gücüne bağlamak, sözle ilkeller arasındaki ilişkiye götürmek acaba ne kadar açımlayıcı olabilir? Sözün belli bir biçimde söylenmesinin ilkel insan toplulukları için ne kertede önemli olduğunu biliyoruz. Fakat, *'o'* ilişkinin yalnızca ilkellerle bağlı sayılması doğru değil.

Çünkü, çok yakın tarihlere kadar, Orta Asya topluluklarında ozanın etkinliğinin çok yüksek bir düzeyde bulunduğunu çeşitli metinlerden öğrenebiliriz.

Toplumsal gelişmişlik düzeyinin yükselmesiyle birlikte, şiirle kurulan ilişki daha *'içrek'* fakat, aynı zamanda da çok daha 'nesnel' bir ilişkiye dönüşmüştür. Nesnelleşme gerçekleşince, her zaman şiirle birlikte anılan *'duygu'* kavramı yerini *'akıl'*a bırakmıştır. Usun egemenliğindeki bir alımla süreci, ayıklamacı, tartışmacı ve eleştireldir. Kurulan bu ilişki gerçi çok daha iyi açıklanamayan bir aşkın duyumsal düzeyde kalmıştır ama, şiirin artık iktidar kavramına yönelik işlevinin duygu döneminde kurulan ilişkiden farklı olduğu besbellidir. Bu ilişki artık iktidarı içerden bakarak kuşatan, iktidarı içselleştiren bir ilişki değildir. Çünkü Barthes'ın yaptığı bir çok çözümlemenin gösterdiği gibi, *'o'* etkinlik, burjuvazinin gelişmesiyle birlikte şiirsel sözün alanından çıkmış, *'söylem'*in sınırları içine girmiş, çok ilginç bir açılım göstermiştir.[7]

Oysa, Thompson, kimilerince artık eskisi kadar önemsenmeyen, küçük ama gene de ilginç yapıtında, yüzyılın başında da, ortasında da kimi Türksel yerleşim bölgelerinde ozana verilen önemi, ozanın eylemini gerçekleştirme biçimini şaşırtıcı örneklerle anlatır ve sonunda da bir yargıya varır. Yargısı, yalnızca o yöreye ve o tarihsel-toplumsal döneme özgü değildir. Homeros'tan yola çıkmıştır. Fakat, *'değişmeyen'* gerçekliği dile getirir: *"Şair daha üstün ruhsal ve toplumsal düzeye erişmiş bir bilicidir."*[8]

Ermişlik-yalvaçlık-bilicilik kavramları ile ozanın ilişkisini daha ileri götürmeyeceğim. Benim için önemli olan bu olguların bir yetkeye yönelik içerikleri ve anlamlarıdır. Ozanın yetkeyle kurduğu bu ilişkiyi sorgulamak, irdelemek ise, şiir-gerçek(lik) ilişkisini tartışmaksızın mümkün değildir. Bu önermeyle alanı daralttığım ve dil-gerçeklik-iktidar ilişkisine götürdüğüm sezilmiştir, sanırım... Gerçekten de dilin bir *'üst-ürün'*ü[9] olarak bakılınca, şiir-iktidar ilişkisi, bana göre, *'özne'* ve 'gerçeklik' olgularından koparılamaz görünüyor.

2-

Oysa, şiirin ve sözün iktidarla kurduğu çıplak ilişki çok daha sığ ve yalındır. Belli bir gelişmişlik düzeyinin ve bilincinin dile getirildiği hiç bir noktada artık o ilişkinin tarihsel-siyasal boyutuna bakmanın bir anlamı yoktur. Öte yana yerleşmiş bulunan yumak ise, ipuçlarını ancak farklı, özgül sorunsalların irdelenmesiyle ele verecektir.

a.

İktidar, bir özne sorunudur. İnsanın, ben'ini ve onun belirleyici edimlerini aşkın bir özneye terk etmesidir. Benle us, dolayısıyla Hegelyen anlamdaki 'tin' ve 'gerçek' kavramı etrafında dönen bir ilinti söz konusudur. Dolayısıyla insanın kendi öznesinden iktidar soyutu adına vazgeçmesi, ister istemez dünyayla olan ilişkisini de değiştirecektir. O aşamadan sonra insan dünyayı kendi öznelliğinin özgürlüğü içinde, nesneleri de kendi öznelliğince değil, onların yer değiştirmesiyle ele alacaktır. Nesneler farklı bir öznenin nesneleştirmesine uğrayacak, nesnelerin gerçekliğini başka, yerine göre de, *'olmayan'* soyut bir özne tanımlayacak, *'gerçek'* özne o tanımı kabul ettiğinden farklı bir nesneleştirmenin belirleyiciliğinde kalacaktır.

Bu anlamdaki ilişkiyi devlet kavramından koparak düşünmek olanaksız. İnsanın, kendisiyle ve kendi saltık alımlamasıyla başbaşa kaldığı dönemde aşkınlaştırdığı kavram-olgu doğadır. Doğa ikinci bir sıçramayla evreni kuşatabilir. Fakat, ilkellerde ve modernist bir düşüncenin gelişmesinden önceki toplumlarda evrenin doğayı kuşattığı söz konusu edilemez. Bu, bir nicelik, büyüklük-küçüklük ilişkisi değildir. Uslamlamanın başlangıç noktası sorunudur. Evren, en büyük nicellik olarak tanınabilir. Ne var ki, bu, sonuçta, bir vargıdır. Nicel genişliği de oradan kaynaklanır: Bir vargı olmasından. Oysa, öncesinde yer alan değerler, doğayı oluşturan tekillerdir. İnsan bilincinin ilk/el ilişkisi onlarla kurulur: Ağaç-kuş-taş vb. Evren, insan öznesinin açıklayamadığı olgular karşısında, elinde bulundurduğu gerçeklik düzlemini bir aşkınlığın kuşatmasına verdiği ilk *'izin'*dir.

Ozanın yeri, tıpkı şamanınki gibi, burada belirir. Thompson'un dile getirmek istediği de budur. Ozan, doğanın el sürülen değerlerini önce yalnızca bir farklılık düzeyine, daha sonra da bir farklılık bütünlüğüne taşıyan kişidir. Bu nedenle de aşkındır. Ozanın kendisine ayrıca bir anlam yüklemesi ilkellerin gerçekleştirebilecekleri bir muhakeme olamaz; olmamıştır da. O, daha sonra, düşüncenin, önce kurmacayla, giderek de soyut iktidarla kurduğu ilişkiden sonra çıkmıştır. Bu nedenle, ilkelin düzdüğü şiirden, iktidarın, dolayısıyla da kurmacanın etrafında gelişen şiire geçildiğinde, tanımsal düzlem farklılaşır. Başlangıçtaki *'kopuklu söylem'*in yerini daha sonra bütünlükler almaya başlar Epik-dram-tragedya oluşumunun açıklaması burada gizlidir.

b.

İnsanın toplumsallaşma içinde iktidarla kurduğu ilişki acaba kaçınılmaz mıydı? Eğer Foucault'ya bakılırsa adeta kaçınılmazdı; çünkü, *"devlet kendi başına varolan bir nesnedir. Tüzeciler dilediklerince nasıl yasal bir biçimde kurulabileceğini düşünedursunlar, devlet bir tür doğal nesnedir (abç/hbk)."*[10]

Bu yargının önemi şurada: Şiir-iktidar gelişmesi iki döneme ayrılarak ele alınabilir.

İlk dönemde, henüz soyut iktidar ilişkisinin kurulmadığı ve yaşanmadığı sırada ozan, iktidarın temsilcisi değildir. Ozanın kendisi doğrudan iktidardır. Bir tür yöneticitir. Tavrı ve yaklaşımı soyut anlamda ideolojiktir. Çünkü *"ideolojinin görevi bireyi belli bir anlam için özne olarak yerine yerleştirmektir. Bu hem öznelliği olan bireyler üretmek, hem de onları içinde çelişkili ilişkiler ve güçler bulunan toplumsal yapıya tabi kılmaktır (...) Şu halde ideoloji bireyi yapının merkezine koyarak ve özneyi ideolojik anlamların gerçekleştiği yer haline getirerek işler. (abç/hbk)"* [11]

Bu, şamanistik dönemde ozanın yaptığıdır. Özneyi bir yere yerleştirerek kurar ve geliştirir. Nedeni de açıktır. Öznenin, içinde bulunduğu koşullarda ve çevrede ilkin evreni algılayacak, ardından da bir soyutlama düzleminde kendisini tanımlayacak süreci yaşaması eğer bir uslamlamaya bağlıysa bu, Chomsky'nin bakış açısıyla söylenecek olursa *'doğuştan'*dır.[12] Chomsky, insanı kuran Kartezyen düşüncenin bir dil sorunu olduğunu ifade eder. Milyonlarca sözcüğün oluşturacağı sonsuz ihtimaller arasından bir *'anlam'* türetmek ihtimallerin ancak bir tanesidir. Sürekli biçimde *'doğru'* ihtimalin bulunması bir doğal yetenekle ilintilidir. Dolayısıyla, ozanın konumu, öteki insanlardan daha ilerdeki bir noktaya yerleştiğinden, ister istemez onlardan farklı olan kişi, farklı bir toplumsal kimlikle bütünleşecektir.

c.

Bu aşamada aşkınlaştırıcı ikinci bir öge daha vardır: İmgenin ve metaforun kullanımı. İmge, gerçeğin ikinci dereceden türevidir. Onu, kullanan kişinin yeni bir gerçeklik düzlemi yarattığını vurgulamak gerekir. *'Söz'*ü imgeye yükleyen kişi, varolan gerçeklik düzleminin dışına çıkmaktadır. Bir tür önermede bulunmaktadır. Öneri, gerçek ya da gerçek dışı olsun, iktidarın tekelinde tuttuğu bir olgudur. Bu nedenle, sözün dönüştürümüne dayalı bir etkinliği gerçekleştiren kişi, ister istemez yeni bir konum da

hazırlamaktadır. Nitekim, Kristeva'nın *'devrimci söylev'*i irdelediği metinlerde Joyce'a, Lautreamont'a *"devrimci pratikle aynı süreci dışavururlar"*[13] demesi de bu nedenledir. Çünkü, ürettikleri dilin 'heterojen' dokusu, onu, gündelik anlamsal-iletişimsel süreçten koparmakta ve yeni bir olgu ve tanım düzlemine taşımaktadır.

Ozanın yerini sağlamlaştıran bu ufuk, konum ve koşul öte yandan Clastres'nin tartıştığı ilkeller-iktidar ilişkisi içinde de yeniden ve fakat aynı doğrultuda temellenir. Çünkü, Clastres'ye göre, ilkellerin iktidarla kurdukları ilişki, bir tür *'boş iktidar'* ilişkisidir. Söze ve onun gücüne dayalıdır ama, sözün buyrultusal bir önemi ve anlamı yoktur:

> İktidarın ele geçirilmesi sözün de ele geçirilmesidir demektir... Bunlar öncelikle efendi-köle, senyör-uyruk, yönetici-vatandaş ayrımı üzerine kurulmuş toplumlar için geçerli... Oysa etnolojinin bize öğrettiği çok önemli bir gerçek var: Kabilelerin vahşi dünyası, ilkel toplumların ya da devletsiz toplumların dünyası, devletli toplumların bir özelliği olarak ortaya çıkan söz ile güç arasındaki ittifakın şaşırtıcı bir örneğini sunuyor. *Kabileyi yöneten şeftir* ve şef aynı zamanda *kabilenin söz gücünü temsil eder.* (...) *Şef söz tekelini de elinde bulundurur* (abç) (...) Devletli toplumlarda söz iktidarın *hakkı* (mç) olduğu halde, devletsiz toplumlarda, tam tersine, söz iktidarın *görevidir* (mç). (...) Şef seçilen kişiden sözcüklere hükmedebildiğini göstermesini isterler... Burada estetik değil, siyaset söz konusu... (...) *Şef söyledikleri dinlensin diye konuşmaz* (mç). (...) Şef uzun konuşsa da aslında bir şey söylememektedir (...) *Şefin söylevi boştur, çünkü iktidarın söylevi değildir* (abç). Şef sözden yoksun bırakılmıştır, çünkü iktidardan da yoksundur...[14]

Clastres, çözümlemesini iktidarın bir tür 'şiddet' odağı olduğunu söyleyerek tamamlar. İlkeller o anlamdaki bir iktidarı yaratmamakta, dolayısıyla şefi öylesi bir konuma taşımamaktadırlar. Bu durumda şefin *'olmayan'* söz gücünü ozan almaktadır. Nitekim, Clastres, kendi inceleme yaptığı bölgede, belli belirsiz doğmuş iktidara karşı çıkan ve bir anlamda ona *'muhalefet'* eden *'peygamberlerin'* yüzlerce kişiyi arkalarına taktıklarını, istedikleri takdirde ölüme bile götüreceklerini söylemektedir. Peygamberlerin temel söylevi de sonuçta bir *'öte ve ülküsel dünya'* arayışına yönelik olduğu kadar, bir aşkınlık düşüncesini içermektedir.

Dolayısıyla, başlangıç itibariyle ozanın varlığıyla iktidarı kapladığını ve onunla özdeşleştiğini dile getirmekte sakınca olmadığı gibi, şu son noktaya değinmenin yararlı olacağı kanısındayım. Ozan, tekil değil, çoğuldur. Şiirini süreçte değil, anda üretir. Şiir onun için yapılan bir edim de değildir:*"İlkel şiir yazmaz, yüksek sesle okur. Şiirlerini durup düşünerek değil, doğaçtan söyler."*[15] Günümüzde dahi bir çok ozanın şiiri *'söyleyerek, bir çırpıda'* yazdıklarını dile getirmesi, bunu ısrarla bir yöntem ve bir *'üstünlük ögesi'* olarak sunması, tümüyle bu iktidar arayışı nedeniyledir.

3-

a.

Bu ilişki zamanla değişmiştir ve iktidar-şiir etkileşiminde yeni, ikinci döneme geçilmiştir: Çünkü, sorun artık öznenin başka bir düzleme, iktidara kaymasına dönüşmüştür. Soyut ama somutlaşmış iktidar, sözü ele alarak gücü de ele geçirmiştir. Bireyin şiiri yakalaması artık iktidarın aşkınlaştırılması aracılığıyla olmayacaktır. Tam tersine, bu bağlamda şiir, bireyin iktidara karşı çıkmasının bir yoludur. Daha doğru bir değişle, bireyin, içine atıldığı dizgenin bilincinde yaratığı yırtılmayı ve açtığı yarayı onarmasının, *'sağlatmasının'* bir aracı durumundadır, şiir. Bu nedenle de, usa dönük, usa yöneliktir. Şiir, giderek söylenen bir edim olmaktan çıkmış, yazılan bir edime dönüşmüştür. O zaman da farklı sorunlarla karşılaşmıştır. Örneğin bellek ve toplumsal iktidar.

Clastres yukarda andığım kitabında çok ilginç bir çözümleme daha yapar. İlkellerde vücuda bırakılan izlerin, o izleri bırakmak için gerçekleştirilen işkence eyleminin toplumsallaştırma olduğuna değinir. Bunu da *'yasa'* kavramıyla, yasanın yazıyla kurduğu ilişki olarak ele alır. Yasa, yazılıdır. Ötede bir yerde de yasa *'zihne'* ya da *'belleğe'* yazılmıştır. 'Bu' durumda vücutla-yasa arasında bir ilişki kurulduğuna göre yasa vücuda yazılmaktadır. Giderek vücut-bellek tümleşimi ortaya çıkmaktadır. Bu, hiç kuşkusuz tekilin (birey-insan anlamında) aşıldığı bir durumdur.[16]

Bu durumda iktidar kavramı yer, el ve anlam değiştirmiştir. Dolayısıyla sözün düzlemi ve içeriği de başkalaşmıştır. Böylesi bir bütünlük içinde bakılırsa, söz yazıya indirgenmiş, yazı vücuda yazılmaya başlanmış, toplumla-üyesi, üyeyle belleği ve vücudu arasında karşı çıkılmaz bir ilişki kurulmuştur. O takdirde yazı-şiir ilişkisinin de bir *doxa* olmaktan çıkıp bir *canon*'a dönüştüğünden söz açılabilir ki, giz de buradadır: Yalvaç olduklarını,

edimlerinin yalvaçsılığını ifade etseler de, iktidarı ellerinde bulundursalar da, ilk dönemde ozanlar sözü ve şiiri bireysel bellekten uzak tutmuşlardır. Belki de en önemli işlevlerini burada aramak gerekir. Şiir, ilkel bilinçte içselleştirilmemiştir. Bir uzmanlıktır, dolayısıyla da bireyden bağımsız, dışarlıklı bir *'şey'*dir. Şiiri içselleştiren, onu kimliğiyle bütünleştiren ozan olacak demektir. Şiir okunan (fakat, yüksek sesle ve sözle, yazıyla değil), söylenen bir *'nesne'*dir. Oysa, yazıya dökülmesiyle birlikte bellek sorunu gündeme gelmiştir. Artık belleğe alınan ve içselleştirilen bir olgudur. Giderek bir 'yasa'dır, şiir.

Poeta vates, poeta doctorus'a dönüşürken, şair, iktidardan dışlanmasının intikamını almıştır.

Böylelikle şiir bu kez de soyut dille yeni bir bağ ve ilişki kurmaktadır. Şiir-iktidar ilişkisinin devletli toplumlarda şiire yönelik bir dışlama içermesinin altındaki nedenini de burada aramak gerekir. Çünkü, şiirsel özne, devletin olmadığı toplumlarda *'ortak ruh'*u uyarır. Onunla özdeşleşir. Bu, bir anlamda onu *'teslim alması'* demektir. Teslim alınan ruhu, dilediği yöne itebilir, ona dilediği anlamlandırmayla yaklaşabilir. Bu bağlamda şiir siyasetle bir ilişki kurmamakta, doğrudan siyasal bir edime dönüşmektedir.

Oysa, devletin ve soyut iktidarın ortaya çıkmasıyla birlikte, bu kez özne, iktidar tarafından ele geçirilmek istenmekte ve bu sonuca da ulaşılmaktadır. Şiirin böyle bir ortamda *'aynı'* işlevi yerine getirmesi iktidarın *'olanağını'* kullanması ve iktidarın hedeflediği ereği kendisine hedef alması demek olacaktır. Giderek, şiirin uyardığı bilinç ve özdeşleştiği özne bu kez iktidardan *'kopanlmak'* anlamını taşıyacaktır. Onun *'sahiplendiği'* bir bilincin *'kaydırılması'* ve hiç değilse *'ondan'* özgürleştirilmesidir, bu dönemde şiirin işlevi. İşte, şiirin iktidar tarafından *'yasaklanmasının'* altındaki neden de budur: Kendi oluşturduğu bilinç düzleminin ve 'modeli'nin bir başka düzleme taşınarak parçalanması.

Burada ister istemez dile yönelik iktidar *'tasallutları'*nı anımsamak gerekir. Ayrıntısına girmeye gerek yok; fakat, dilin, her iktidar döneminde, iletişimsel düzlemde yeni bir kodlamayla bütünleştiği düşünülmelidir. Şiir de, aynı şekilde, kendi üretim sürecinde yeni bir kodlama düzlemi kullanır ki, bu da gene iktidarın oluşturduğu bütünlüğün parçalanması demektir. Zaten, Lukacs'ın tanımlamasıyla, sanat ve o arada da şiir *"gündelik pratikten kurtuluş"*tur.[17]

b.

İktidar, şiiri dışlarken bir tek temel sav kullanır ve şiirin *'gerçek'* olmadığını söyler. Burada haklıdır: Çünkü, bilinçle kurduğu kendi özdeşleşimini *'tek'* gerçeklik durumu olarak sunmak zorundadır. Onun ele geçirilmesi (kapitülasyonu), doğal ve kaçınılmaz bir biçimde, gerçek olmayan, *'sahte'* ve *'hileci'* bir olguyla sağlanabilir, ancak. Bu değerlendirme farklı bir bağlamda da doğrulanır. Çünkü, örneğin *"Lukacs ve Goldmann şiiri ele almazlar (şiirin gerçekliği onlara göre 'dile getirilemez')"* [18]

İşte bu bağlam, şiir iktidar ilişkisinin can alıcı noktasıdır. Çünkü, şiirin gerçekliği, Grekçe'de de gerçeği karşılayan sözcük olan *aletheia*'dan yola çıkılarak okunacak olursa, bunun aynı zamanda *'açıklık'* (openness) anlamına geldiği görülür. Öyleyse, şiir *'açık olan, kapalılığı bulunmayan şey'* mi demektir? Tam öyle değil ama, Gadamer'in vurucu saptamasıyla söylersek, şiir

> "kendisini, bir dil olarak, gerçekliği içinde kabullenişimiz sırasında söylediklerine bizim herhangi bir eklemede bulunmayacağımız, bulunmak istemeyeceğimiz kadar 'mükemmel' (olgun, kemale ermiş, tamamlanmış) söylenmiş sözdür. Şairin sözü, kendi kendisini kurduğu için (self fulfilling) tümüyle özerktir. Bu nedenle de şiirsel söz, gerçekliğini sağlamak anlamında kendisine tanıklık eden, gerçekliğini sağlamak *(verify)* için başka hiç bir tanıklığı kabul etmeyen bir *hüküm (statement)* (abç)."[19]

Burada hüküm sözcüğünü öne çıkarmamın nedeni, yukarıda değindiğim yasa-beden-bellek-iktidar ilişkisine göndermede bulunmak içindir. Çünkü, bilindiği üzere, yasa maddeleri olduğu kadar yasaların kendilerini de aynı sözcükle *(statement)* karşılanabilir. Dolayısıyla yavaş yavaş yeniden aynı noktaya geliyoruz ve şiirin iktidarla yaşadığı *'ters'* ilişkide yeni bir boyuta ulaşıyoruz. Şiir, kendisine özgü bir önesürmede bulunduğu için doğal yapısı gereği iktidarı dışlayıcıdır.

Gadamer aynı noktayı, başka bir vurguyla daha açıyor. Sorunu, insana, öznesine ve onun varoluşuna götürerek tartışırken, *"şiirsel söz 'orada olmaklığıyla' bizim varoluşumuza tanıklık eder"*[20] demektedir. Bununla birlikte, sanırım durum iyiden iyiye aydınlanmıştır: Şiir, gerçeğini dilin içinden üretir. Bu dil bir başka kodlama dizgesine ulaştırılmış ve bir iktidar tarafından ele geçirilmiş olsa da kendi yarattığı yeni ifade düzlemiyle ve onu dönüştürebilme

yetisiyle şiir, o dili, dolayısıyla onun bağımlılaştırdığı bilinci parçalama gücüne sahiptir. Öylelikle de iktidann kuşatıcılığını kırar ve onunla çatışır. Bu çatışmanın temel düzlemi de bir çelişki sırasında ortaya çıkar: Yazının bulunmadığı dönemde birey-şiir ilişkisi yoktur; kurulamamıştır. Yazıdan sonraysa şiir bir bellek sorununa dönüşerek içselleşmiştir, bireyselleşmiştir. Nitekim bu nedenle de şiirin iktidara yönelik iyeliği artık içseldir.

Öyleyse şöyle bir tablo söylediklerimin özeti olabilir.

	İLKEL TOPLUM	DEVLETLİ TOPLUM
şair	poeta vates	poeta doctorus
	yalvaççı	sivil
	siyasi (yetke)	muhalif
iktidar	yok	var
yazı	yok	var
şiir/iktidar	içsel (şiirde)	dışsal (şiirde)
	dışsal (bireyde)	işsel (bireyde)
bellek	yok	var
	şaire özgü	okura (topluma/bireye) özgü
şiir	doxe	canon

II

1-

Şiir iktidar ilişkisinin çağdaş bir bireşimde kesinlikle dışsal olduğu söylenmelidir. Fakat, bu, şiirin kendi içinde bir iktidar sorunu yaşadığını söylemek de değildir. Hatta, şiirin iktidarı dışsallaştırma yetisi ve becerisi tam da bu ilişkiden kaynaklanır. Öyleyse, ilkin hangi iktidar kavramının söz konusu edildiğine değinmek gerekir.

Dışsal bir ilişkinin odağına oturduğu o *'tekil'* durumda, iktidar, elbetteki, somut ve tanımlanmış, olgusal değil, soyut ve kavramsal bir iktidardır. Şiirin *'onu'* dışlaştırabilme olanağı da buradan türer. Yoksa, somut ve belli bir zaman biriminde yönetim erkini elinde bulunduran herhangi bir iktidarın söz konusu olduğu her noktada şiirin şu ya da bu biçimde egemenlik altına alınabildiği söylenebilir. Aslında, bu tartışmanın büyütülebilmesi için de ilkin şiirin bir zihinsel durum mu yoksa bir edim mi olduğu sorusunu yanıtlamak gerekir ama, önce *'ozan'*ın tanımına gitmek koşuluyla.

Ozan kimdir? Kendisini o sıfatla bütünleştirmiş olan kişi midir yoksa, şiiri bir gerçeklik olarak ortaya koymuş, dolayısıyla da kendi dışında kalan bir topluluğun tanımlamasıyla o sıfatı kazanmış kişi midir? Bir başka değişle acaba şiir diye nitelendirdiği şeyi bir kabule sunmamış, onu bir *'okunma'* eylemiyle yüzyüze bırakmamış kişi ozan olabilir mi? Diyelim ki, şiirini yalnızca usundan üreten, onu ses ve söz olarak dile getirmeyen, dışlaştırmayan kişinin bu edimi şairlik olarak alınabilir mi? Belki çok özel bir durum olarak bu soruya olumlu yanıt verilebilir. Ne var ki, bu durum *'şiir söylemek'* ve *'şiir yazmak'* olgularından farklıdır ve eğer o yaklaşımlardaki *'söylemek'* ve *'yazmak'* fiillerine bakılırsa şiir ancak dışlaştırıldıktan sonra o kimliğini kazanabilir. Öyleyse şiirin 'oluşumu' onun kendisini bir varlık olarak dışavurmasıyla bağlıdır, denebilir.

Bu duruma erişmiş, yani yazılmış ya da söylenmiş şiir eğer bir *'izleyen'* tarafından tüketilmezse acaba gene şiir olma özelliğini korur mu? Kuşkusuz bu sorunun bir tek yanıtı yok. Çünkü, şiirin tüketilme edimi biricik *(unique)* değil. Bir ozanın onu *'okumasıyla'* tüketilen şiir olduğu gibi, bireyin *'okuma'* edimiyle tüketilen şiirden de söz edilebilir. Yalnız gene görülüyor ki, şiirin oluşması ancak yazılıp ya da söylenmesine ve tüketilmesine bağlıdır: Şiir bir üretici ve tüketici ile oluşur ve tüketilir.[21] Bu tüketme ediminin somutlaşabilmesi ise daha çok şiirin yazılı bir gerçekliğe dönüşmesiyle olanaklıdır. Aksi takdirde, yazının önceki bölümlerinde göstermeye çalıştığım üzere *'şiir-şair-toplum-iktidar'* ilişkisi özel bir konum-durum kazanır.

Gerçekliğini ve varoluşunu kendi dışında bir kitlede ya da bireysel zihinde bulan bu olgu bu yanıyla acaba *'baskı altına'* alınabilir mi? Şiire dışardan bir 'iktidar' müdahalesi olabilir mi? Örneğin şiir yasaklanabilir mi?

Günlük yaşantıda çok karşılaşılan bu durumun felsefi temelleri pek de öyle değildir. Şiir yasaklanabilir. Belki şiirin dolaşımı bir süre için durdurulabilir. Fakat, bellekte yaşayan şiirin, varoluşunu o düzlemde sürdüren şiirin yasaklanması elbette söz konusu olamaz. Kaldı ki bu bağlamda şiirin üretilmesinin de bir zihin durumu olduğundan söz açılabilir. Ozan şiirlerini bir süre için belleğinde tutabilir. Ya da şiiri bir başka belleğe, dolaşımda bulunmamak kaydıyla *'emanet'* edebilir. Öyleyse şiirin yasaklanması ancak fiili ve kısıtlı bir durumda salt belli bir tüketim biçimi ve

onu engellemek için söz konusudur. Ötesi şiirin yapısal, varlıksal özellikleri nedeniyle olanaksızdır. Ancak, yayımı ve dolaşımı, o da ancak bir ölçüde engellenebilir bir şeydir şiir. Bu da şiirin iktidar ilişkisini dışsal bir gerçek olarak yaşamasının bir başka boyutudur. Çünkü, dışarıda *'yaşayan'* soyut iktidarın şiire yönelik girişimi son derecede sınırlıdır ve onun ancak *'ikinci'* yaşamını belirleyebilecek güce sahiptir.

Oysa şiirin kendi içinde geliştirdiği bir iktidar süreci de vardır. Şiir, iktidarla kurduğu ilişkiyi bir edim olarak yaşamaz; ancak bir durum olarak yaşayabilir. Bakalım!..

Şiirin oluşturulması ancak imgenin üretilmesiyle olanaklıdır. Gerçeği aynen yansıtsa da şiirin onu, gerçeği yani, aynılaştırması olanaksızdır. Araya şiiri *'var eden'* temel öge olan *'söz'*ün (yazı ya da ses olarak) girmesiyle, gerçek kendisinden soyutlanır ve araçsallaştırılır. İki nokta arasındaki süreç, sözlük tanımıyla olsun-olmasın, imgenin üretildiği dönemdir. İmge, şiiri gerçeklikten kopardığı ve şiire gerçekliği dönüştürme olanağını sağladığı gibi, şiirin ayrıksı konumunu da saptar. İlkellerde olsun, çağdaş bireşimde olsun şiirin gücü günlük sözelin dışlandığı imgesel düzlemin kurulmasından kaynaklanır. Öyleyse, imgenin üretilmesi şiire bir belirleme yetkisi verir ki, herhangi bir yetkinin bulunduğu, ortaya çıktığı her noktada bir iktidar oluşumundan söz açmak gerekir. İşte bu anlama gelen bir iktidar şiirdeki içsel iktidardır, ya da şiirin iktidara yönelik iç çelişkisidir.

Şiir bu ilişkiyi yalnız kurmakla kalmaz. Hatta, böyle bir olguyu bir *'durum'* olarak yaşamakla da yetinmez. Onu geliştirir ve açılımlarını kurar. Çünkü, imgenin birörnekliğinden söz açmak olanaksızdır. Her imge düzleminde, imgenin bir bileşime (bireşim değil) yönlendirilmesiyle birlikte ayrı bir şiirsel *'siyaset'* doğar. Bir imge dizgesinden, yani bir siyasetten ötekine geçiş de ister istemez şiirin içsel iktidar tartışmasını, çatışmasını getirir. Bu nedenle şiir-iktidar arasındaki içsel ilişki bir *'durum'*dur.

2-

Şiir-iktidar ilişkisi içselleştiği her noktada eğer imgeyle bütünleşerek ortaya çıkıyorsa şiire yönelik dışarlıklı ve soyut iktidardan kaynaklanan bu tavnn çok da anlamlı olmadığı söylenebilir. Ne var ki, dışsal iktidann da şiiri *'belirlemesi'*, dolayısıyla şiirde içselleşmesi ancak onun bir yolunu bularak şiire kendisini *'yedirmesi'*yle olanaklıdır ki, o da gene imgenin dolaylannda gerçekleşebilir.

Bir şiirsel yapı ve söz kendisini bir iktidarın getirdiği toplumbilimin dilsel dizgesiyle bütünleştirir ve gene herhangi bir iktidar toplumbiliminden doğan imge anlayışını bünyesine alırsa elbette *'şiir-soyut iktidar'* ilişkisinin içselliğinden de söz açılabilir. Bu şu demektir: Her iktidar olgusunu belirleyen ve somutlaştıran bir toplumsal-tarihsel zaman ve onun ardına saklanmış bir düşünsel yapı vardır. İktidarlar daha çok da bu zihinsel yapıyı kullanarak toplumda egemenleşirler. Yeri geldiğinde ortak bilinçaltının da kullanılmasıyla öne çıkarılan yapı, ister istemez bir *'anlak'* durumu yaratır. Konuşmanın kipinden sözcüklerine kadar sıçrayan ve yayılan bu yelpaze kimi zaman şiirde içselleşebilir. Şiir, o iktidarın zihinsel ve söylevsel kipini, bağlamını ve ögelerini doğrudan kullanarak kendisini kurabilir. Bu, şiirin soyut iktidara teslimiyetidir. Çünkü, o kipin aşılmasıyla birlikte şiirin kalıcılığı yalnızca biçimsel ve bir anlamda da göreli olacaktır.

O nedenle Türk şiirinde zaman zaman *Baki*'nin *'Osmanlı İmparatorluğu'*nun 16. yüzyıldaki görkemini bir ses olarak şiirine yansıtmıştır' deyilerek yüceltilmesi, tam tersine, Baki şiirinin öneminden ve gücünden azaltmak anlamına gelir. Kaldı ki, orada son derecede ince bir ayrım vardır. Bir dönemin, şiirin dönüştürerek yeniden ürettiği yapı aracılığıyla yazınsal üretime aktarılması az önce yaptığım saptamayla aynı şey değildir. Çünkü, o konumda, *'belirleyiciliğin'* şiirin elinde olduğu bir durum söz konusudur. Oysa, ben, şiirin *'verili'* imgeler aracılığıyla kendi kendisini çoğaltmasından söz ediyorum. Bu bağlamda belki Baki değil ama, Divan edebiyatının tamamı daha başlangıçta *'aşılmak'* üzere yazılmış bir şiirdi ve nitekim öyle oldu.[22] Çünkü, üstünde durduğumuz noktadaki sorunsal, dilin ve söylevin bir bütün olarak özneyi ve onu taşıyan bilinci ele geçirmesidir. Eğer özne-bilinç evrensel bütüne belli bir algılamanın önsel olarak ortaya koyduğu çerçeveden bakıyorsa, onun ürettiği yazınsal söylev de hiç kuşkusuz aynı belirlenim boyutunu taşıyacak ve hatta onu aşamayacaktır. Dilin iletişimsel-göstergesel boyutu ağır basacaktır.

Oysa, Baki şiirinin göreli özgünlüğü belli bir kodu kullanıyor gibi görünmesine ve hatta kullanmasına karşın kendisine özgü bir kipi de sürekli olarak kollamasından kaynaklanmaktadır. Bu nedenle örneğin *Kanuni Mersiyesi* çok önemli, çok özgün bir şiirdir fakat *'avant-garde'* bir şiir değildir. Çünkü belli bir zihinsel ufuk ve dizge dolayısıyla verili soyut iktidar düzlemini aşamamıştır. Oysa avant-garde tam da o noktada doğar.

Aynı şey, Cumhuriyet döneminin *'koruduğu'* şairler arasında sayılan Yahya Kemal için de geçerlidir denebilir mi acaba?

Bu çok tartışılmış şairin şiirinin bağlamda ele alındığında daha da sorunlu olduğu görülecektir. Çünkü, Yahya Kemal, şiirinin makrokozmosunda olsun şiirinin mikrokozmosunda olsun içinde yaşadığı toplumsallıkla ve tarihsellikle doğrudan bir örtüşme içinde değildir. Aksine, kimi şiirlerinde aşılmış bir dili yoğun biçimde kullanmasıyla olsun, kimi şiirlerinde eskil bir varoluş sorunsalını tartışmasıyla olsun, Yahya Kemal yapının dışındadır. Buna karşın Yahya Kemal'in *'iktidar şairi'* sayılması salt bir yanlış ve eksik, o arada da kolaycı bir değerlendirmedir. Ne var ki, Yahya Kemal de şiirinin özellikleriyle ilginç bir modern kimliği ortaya koyarken bırakınız avant-garde olmayı, tam tersine *'zararsız'* bir şair niteliği taşımıştır. Nedeni de oldukça basittir: Yahya Kemal, iktidarın ortaya koyduğu dizgeye muhalif bir kimlik takınmamıştır. Şiirinin kimi yapısal özellikleri anımsanırsa böyle bir arayışı varmış diye düşünülebilir fakat, *'o'* dizgenin üstüne oturduğu yapı *'aşılmış'*tır. İktidar kendisini onun karşısında *'zayıf'* hissetmemektedir. Daha da ötesi, o şiirin gönderdiği duyarlılık bir geçmiş bilincini içerdiğinden ister istemez bir yerleşikliği de vurgular. Oysa iktidarın korktuğu her zaman gelecektir; geçmiş değildir.

Bu örneklerden de görüleceği üzere, şiirin iç iktidarını oluşturan imge ve söylem dışında bir iktidar tercihi, şiir-iktidar ilişkisini belirlemeye yetmez. O sürecin tamamlanabilmesi için yeter ve gerekli koşul, şiirin içerdiği özneyi temellendirme biçimidir. Eğer bir şiir iktidarın biçimlendirdiği özne anlayışını ve onun üstüne oturmakta olduğu zihinsel yapıyı sürdüren, onun dışına çıkmayan, onu parçalamayan bir izleğin ardındaysa edilgin, tersine onu dışlamaya ve ötelemeye çalışıyorsa etkindir. İlk durumda şiir iktidarın içinden yazılmıştır. İkincisindeyse elbette iktidarı kurmak çabasıdadır. Bu, ikinci koşula bakarak şiirin olumlandığı sanılmasın. İktidarla olan her türden ilişki tehlikeli ve öldürücüdür. Elini iktidara süren şiir de ölecektir.

3-

Bu, iktidarın öne sürdüğü ve kullandığı araçlarla ve onların başlıcası olan dille ilgili bir sorunsaldır. Dil, bir iktidar durumudur. Her iktidar kendisini meşrulaştıracak bir söylem geliştirir. İktidarın toplumsal, siyasal ve iktisadi yapısının, iktidarın meşruiyet sorunun açımlanması dile yüklenen anlamla olduğu kadar, dilin geliştirdiği sözdizimiyle de doğrudan ilintili ve orantılıdır.

Sözcüklerin yeğlenmesini aşan bir gerçekliktir bu da. Çünkü, iktidar dilden geçerek, onun etkinlik-edilgenlik özelliklerine vurgulamalarda bulunarak yeni bir anlaksal düzen kurmaya çalışır. Bireyin ediminden caydırılması iktidarın söz-anlak arasında yarattığı etkileşimle sağlanır.

Şiirin yönetime karşıt olmasını açıklayışı da buradadır. Doğal olarak, şiir bu sözdizimini bozuyorsa iktidarı da dışlıyor, sarsıyor demektir. Oysa, bu, şiirin doğasında olan bir şeydir. Şiir imgeler aracılığıyla üretilirken, gerçeği de dönüştürmektedir. Onu yalınlığından arındırmakta, ona anlamlar, açılımlar yüklemektedir. Aynı şeyi iktidar da yapmaktadır. İktidar da gerçeği çırılçıplak bırakmaz. Ona kendi yüklemek istediği boyutu katar, bireye onu dayatır. Eğitim bunun içindir, yasalar bunun içindir. Hatta, aktöre bunun içindir. Kendiliğinden doğmuş, ortak bir kabule dayanan aktöre yoktur. Aktöre, iktidarın varlığını meşrulaştıran en temel organdır ve aynı şey bu kez de şiir için geçerlidir. Şiir yeni bir aktörel ufuk yaratır ki, onun her zaman iktidarın belirledikleriyle örtüşmesi gerekmez. Hatta şiirin aktöresi iktidarın aktöresine muhaliftir ve onu daha başlangıçta dışlar. Böylesi bir zorunlu ilişki yoktur. Hatta, çoğunlukla onu eleştirerek ve irdeleyerek aklar kendisini şiir. Bu da gene dilin karılması, yoğrulması demektir. Bu yapının ikinci bir anlamı da şiir-iktidar ilişkisinin bir etki-tepki, gel-git ilişkisi olarak ortaya çıkmasıdır.

Üçüncü bir çatışma noktası Heidegger'in *'dünyanın dünyalaştırılması'* dediği noktada doğar. İktidar da dünyanın alımlanmasını ve sindirilmesini belli bir görüngüden dayatır, şiir de. İkisi arasındaki çelişkiler, ikisinin ayrı ayrı bireye sunduğu anlamlar çatışmayı derinleştirir, kökleştirir. Şiirin doku/n/duğu dünyayla iktidarın tanımladığı dünya bir arındırma sorunu olarak da gelebilir. İktidarlar dünyayı olabildiğince karmaşık bir gerçeklik olarak dayatırken şiir dünyayı yalınlaştırmaya, soymaya, çıplaklaştırmaya çalışır. Böylelikle, iktidar, benliği ve bilinci dışardan kuşatırken şiir içrekleştirir onu. İktidar gerçekle tekabüliyetleri arasında bir dolaysızlık kurmaya çalışırken, tersine, şiir bunun dolaylı bir ilişki olduğunu söyler. İki olgu arasındaki dolayımda ise bireyin özgürlüğü serpilip gelişir. Şiir-birey ilişkisi gerçeği öznelleştirme ilişkisidir aynı zamanda.

Bu üç olgu birleşerek şiirin dile yönelik tercihlerini ve tavır alışlarını belirler. Şiir bir karara zorlanır: İktidarın dilini, söylemini mi yoksa kendi özgürlüğünün getirdiği bağımsız, özgün bir dili mi geliştirecektir?

Böyle bir sınama eşiğinden geçirilerek bakılırsa, Cumhuriyet dönemi Türk şiirinin dille kurduğu, o yoldan geçerek de kendisiyle yaşadığı ilişki oldukça çarpıcıdır.

4-

Cumhuriyet şiiri arı Türkçenin, durulaştırılmış dilin uzantısı olarak ortaya çıkmıştır. Başlangıçta son derece masum ve bir o kadar da şeytani olan bu yaklaşım sonunda kendi kendisini sokup öldüren bir akrebin yaşantısına dönüşmüştür. Çünkü, dilin içinden geçerken şiir iktidar çalısının dikenlerine takılmıştır.

Cumhuriyet döneminin özgül tarihi kendisini modernizmle özdeşleştirir. Bu, anlağın yıkılıp yeniden kurulması anlamına gelir. Dilin yenilenmesinin, ulusalcı bir kimlik kazanmasının amacı da başka bir şey değildir. Alfabe yenileşmesiyle görsellik düzleminin çatlatılmasına, giderek yenilenen dille de anlak-gerçeklik arasında yeni bir ilişki kurulmasına çalışılır. Şair kimliğini bu çatışmanın içinde oluşturacaktır.

Yeni dile yönelim, başlangıçta geçmişin izlerini silmeyi de düşündürtmüştür. Ne var ki, daha yüzyılın başlarında, Cumhuriyet aydınlarından çok önceleri Yahya Kemal dil-şiir ilişkisini yeni bir tanımlamayla kurmuştu. Unutmamak gerekir ki, Y. Kemal, o noktada tıpkı yeni bir dil arayan N. Hikmet gibi, kesinkes bir devrimcidir. Cumhuriyet ozanına düşense geçmişin yadsınmasına kalkışmak, kendisini aklamaktı. Bununla birlikte bir çukura düştüğünü göremiyordu. Şair, yeni *dili* kullandıkça yeni iktidarın *mantığını* da kabul ediyordu; üstelik de geriye dönüşü olmaksızın. Oysa, o aşamada yapılması gereken şey çok farklıydı: Cumhuriyet kuşağı, belki dilin iç dönüşümlerinden payına düşeni almaktan çekinmeyebilirdi, hatta o pay *'nimeti'*ni yaratan kişi sıfatıyla kendisini onun doğal sahibi olarak da görebilirdi ama, çabasının odağında yeni bir *'imgelem'*, yeni bir *'anlak'* ve yeni bir *'bellek'* kurmak yatmalıydı. Bunların ortak zemini olan şey de belliydi: Yeni bir gerçeklik düzlemi.

---

* Burada düşünülmesi gereken TDK'nun yeni sözcükler üretmesinden daha farklı birşeydir. Yeni sözcüklerin dile girmesiyle belli bir dönüştürümün yaşandığı kesindir. Şiir, onları 'şiirleştirerek' bir üst dile taşıyarak kendisine yeni bir ufuk açabilir Sorun, tam da bu nedenle, bugüne değin hep 'dilin zenginleştirilmesi' olarak koyulmuştur. Gene de sorun bunlardan farklı bir noktada ortaya çıkmaktadır. O da şiir-iktidar, dolayısıyla da ideolojik ilişki ve etkileşiminin daima daraltıcı etkisidir.

Cumhuriyet şairi bu külfetli işe hiç bir zaman kalkışmadı denemez. Zaman zaman bu doğrultuda ataklar yapmıştır. Orhan Veli ve arkadaşlarının çıkışını böyle görmek gerekir. Kuşkusuz, doğuran ve *'bağlayan'* koşullar vardır ama, o çıkışla birlikte yeni bir bireşimin özlemi dile getirilmiştir. Tabii, Nazım Hikmet'in delisoy gözüpekliği, yırtıcılığı, asıl kopan damardır ama, o da başka bir noktada billurlaşır: İdeolojinin değiştirilmesi.

Cumhuriyet şairi iktidar düzlemine bir seçenek, bir almaşık sunmamıştır. Onu deneyen yalnızca 40 kuşağı ve Nazım'dır. Ne var ki, 40 kuşağı gerek şiirsel söylem olarak, gerekse felsefe temelleri açısından tümüyle yanlış bir yerden başlamıştır. Hatta, Attila İlhan'ın *'oradan'* yola çıksa da sonunda o bireşimi farklı bir noktaya taşıma çabası ilginçtir: *'Halk'* gibi ideolojik ve boyutları sınırlı bir kavramın karşısına kenti yerleştirmek, ufku genişletmek, bünyeyi karmaşıklaştırmak... Üstelik, 40 kuşağı doğrudan halkın diline gönderme yapıyor ama o atılımıyla birlikte halkın zihniyetini şiirle özdeşleştirdiğini göremiyordu. Bu, Cumhuriyet'e yönelik ve farkında olmadan yaşanan bir karşıtlık diye alınabilir mi? Alınamaz, çünkü, gelişmenin yörüngesine ters oturulmuştur. Amaç, öyle gösterilse de halk ve onun dili değildir, ötesidir. Attila İlhan'ın etkinliği ve etkileyiciliği de gücünü oradan alır.

Öte yandan ise, Türk Dil Kurumu dili vardır: Şiire bir kurumun buyurganlığıyla, ayıklamacılığıyla girilir. Şiir eksiltilmektedir. Üstelik de yenilenen dilin ne ideolojik ne de felsefi bir içeriği vardır.[23] Basit bir değerlendirme her şeyin üstünü örtmüştür: Halkın dili egemenleştirilecektir. Bu dilin kavramsallaştırma gücü hesaba katılmamıştır. Üstelik dil değiştirmenin ya da değiştirilmiş, öneri-dil'le yazmanın bir ideolojik örtüşme olduğu sorgulanmamıştır. Öyleyse TDK-şiir etkileşimi kesinkes bir ıralı yeğlemedir: Cumhuriyet ideolojisine teslim olmak!..*

Burada ilginç bir şairden söz açılabilir: Fazıl Hüsnü Dağlarca.

Fazıl Hüsnü, TDK dilinin doruğudur. Dile, kurumdan daha büyük katkıda bulunmuştur. Şiirinin özgüllüğünü tartışmak da olanaksızdır. Ne var ki, dikkatli bir okumayla değerlendirilirse Fazıl Hüsnü'nün şiirindeki dizgeyi oluşturan ve şiiri farklılaştıran özellikler dilin yeniliğinden kaynaklanmaz. Dilin 'taze'liği yalnızca bir çeşitlilik getirir. Oldukça dışsal bir özelliktir bu. Oysa şiirin gövdesini oluşturan büyük hareketlilik Dağlarca'nın kurduğu imge düzeniyle ortaya çıkar. Bu da her şiirde görülmez. Örneğin Destanlar'da şiirsel dil ne kadar zorlanırsa zorlansın ayrıcalıklı bir özgüllük yakalanamaz. Bir güçten söz edilebilir, kırılan bir 're-

kor'dan değil. Öte yanda, Dağlarca'yı aşkınlaştıran ana ögeler şiirin eskil gibi duran, aşılmış gibi duran bir anlakla, bir felsefeyle örtüştürülmesinden kaynaklanırlar. Özellikle tasavvufun verileri ve yerleşik bilincin altı ve ötesinin sorgulandığı noktalarda Dağlarca, dilin, iletişimsel boyutunun üstüne çıkar. Bir başka değişle, kozmogoniyi yakaladığı noktalarda özgülleşir Dağlarca.

O anlamda da, Dağlarca'nın en önemli özelliği yabancılaştırma'dır. Buna Dağlarca'nın şiirinde okurla arasına koyulmuş *'gizli'* uzaklık demek de mümkündür. Gerçekten de Dağlarca'nın şiiri, *'duyarlı'*dır ama *'duygusal'* bir şiir değildir. Akılla kurulmuş ve yazılmış bir duyarlılığın işidir. Bunu sağlamak için Dağlarca, daima imgenin içinden yazar. Türk şiirinde, Dağlarca kadar şiirin bütününü imgeleştirmiş ikinci bir şair yoktur denebilir. Teker teker imgeleri kullanmaktan ziyade, biraz Can Yücel'de de görüldüğü üzere, Dağlarca, şiirin bütününü bir imge olarak tasarlar. O anlamda, sözcükleri de birer imge gibi ele almaktan çekinmez. Yeni sözcüklerdeki *'yerleşmemişlik'* ve *'yabancılaştırma'* etkilerini bir imge aracı olarak kullanmak ister. O nedenle, Dağlarca'nın şiiri TDK'nın sözcüklerinin şiiri değildir. Eğer, TDK o sözcükleri bulup öyle bir süreç başlatmasaydı da, Dağlarca, benzeri bir şeyi yapacaktı. Bu da şüphesiz, Dağlarca'nın şiirini ideolojik bir iktidarın dolayımından çıkarıp kendi özgül iç iktidarının merkezine yerleştirir.

Bu, örneğin, Kısakürek için de geçerlidir. Bir anlağın binlerce yılda süzdüğü ve damıttığı bilincin, tanıdığı gerçekliğin irdelenip sorgulanmasıyla ortaya çıkan kozmik boyutun ve onun üstüne oturduğu ideolojik ufkun dili nasıl aştığının göstergesidir, Kısakürek ki, bu yanıyla Karakoç'un üstgerçekçiliğe yakın gelişimine olanak yaratır.

Aynı şekilde, Cumhuriyet ideolojisini enine boyuna irdeleyen, elinden gelse onu tümüyle parçalayacak, sökecek olan Ece Ayhan'ın bütün bunları yepyeni bir dil, yepyeni söylem ve imge düzlemi içinden denemesi rastlantı değildir. Nitekim, 2. Yeni ozanları içinde bu çizgiyi üstelik de güçlendirerek koruyan tek ozanın Ece Ayhan olması iktidarla yaşadığı çatışmaya, uzlaşmamaya bağlanabilir. Buraya eklenebilecek, Ayhan dışında kalan tek ozan Can Yücel'dir. Belki aralarındaki fark Yücel'in son kertede bir sistem arayışı ve önerisi içinde olmasına karşın Ayhan'ın daha anarşizan, daha nihilizan bir tutumu tercih etmesidir.

Kısacası, Dağlarca, İlhan, Kısakürek, Karakoç gibi ozanlar Cumhuriyet döneminin dil-iktidar ilişkisine, getirdikleri yeni im-

ge anlayışı ve dizgesiyle doğrudan bir saldırı yöneltmişlerdir. Öte yanda bulunan ozanlar da bu düzenleme içinde ele alınabilir: Bir yandan Cumhuriyet ideolojisi ve onun uzantısı olan yenileşmeci dilin verilerini çıkış ve varış noktası olarak kabul eden ve o bağlamda üreten, giderek imgelerini dahi verili dilin olanaklarıyla oluşturan ozanlar, öte yandan dili bir araç olarak kullanıp (elbette amaç boyutunu yok saymaksızın) fakat asıl ağırlığı o dilin belirlediği anlaksal yapıyı parçalayacak imge yapısını geliştirmeye veren ozanlar. Öyleyse, Cumhuriyet dönemi şiirinin iktidarla kurduğu ilişkinin dille sağlandığını söylemekte bir sakınca yok. Olmadığı gibi, *'resmi'* dilin resmi bir şiiri oluşturduğunu da dile getirmek ve bu olgunun altını çizmek gerekir.

5-

Bu gelişme ilk kez 1980'lerde parçalanmıştır. İlk kez, o yıllarda ortaya çıkan bir dizi ozan-yazar/yazar-ozan dilin dizgesel yapısını parçalamakla kalmamış, onun imgesel olanaklarını da genişletme yoluna gitmişlerdir. Kuşkusuz, buradan yola çıkarak da kısa sürede dilin belirlediği iktidar anlayışını, o anlayışla bütünleşmiş toplumsal yapıyı, o yapıya yedirilmiş bilinci hem sorgulamaya hem de yıkmaya başlamışlardır.

Böyle bir gelişmenin kendiliğinden ve doğallıkla ortaya çıkması güçtü. Öyle de olmamıştır. Oluşumu hazırlayan çok sayıda neden ve koşul vardır.[24] Fakat, hepsinden daha ilginç olanı bu gelişmenin şiir-ironi kesişmesini yakalamış olan bir kuşak tarafından başarılmasıdır. Gerçekten de 1980-90 arasında ilk ürünlerini veren ve 1990 sonrasında şiiri artık daha farklı bir noktaya aktarmış olan kuşağın şairlerinin bir çoğu gülmece dergilerinde *'yazan ve çizen'* kişilerdir.

Gülmecenin bir yananlam olmaktan çıkıp doğrudan bir etkinlik, bir gövde olarak şiire aktarılması, şiirin ironiyi belirlemesinin değil de ironinin şiiri oluşturması, Türk şiir geleneğinde zaman zaman denenmemiş bir yaklaşım değildir. Hatta, 1940 kuşağının biraz da bu nedenle yeni bir izlek açtığı rahatlıkla söylenebilir. Elbette, bu tavrı hazırlayan, besleyen, güçlendiren sayısız neden vardır. Gerçeküstücülükten başlayan birçok şiir akımının ardındaki felsefe şiir-ironi etkileşimini de yakalar ve sorgular. Türk şiiri de kendi yol arayışında, özellikle 40'lı yıllarda benzeri koşullanmaları yaşamıştır.

90 kuşağı şairleri ise daha farklı bir noktadan yola çıkmışlardır: İktidar!..

Bu şairlerin büyük bir çoğunlukla Attila İlhan'ın duyarlılığı ve imge dünyasıyla Ece Ayhan'ın değillemeci (negative) ve yıkımcı (nihilist) tavrı arasında salınması bir rastlantı değildir. (Zaten, gerçek bir sanatsal arayışta ve oluşumda rastlantı yoktur; olamaz!) Bu kuşağın özellikle lumpen kesimden çıkmış şairlerle tanınması, şairlerin de lumpeni bir veri olarak alması beraberinde iki şeyi getirmiştir: Şiir ve onun üstünde yükseldiği söz, her şeyin dışında ve ötesinde bir iktidardır ve bu iktidar tüm soyut iktidarları sorgulayacak, gerekirse sarsıp yıkacak güce sahiptir. İkincisi, bu şiirin anlattığı, yakaladığı insan, merkezi iktidarın, yetkenin dışladığı, kendi iç duyarlılığının yoğunluğu altında da ezilmiş, kıyıda köşede kalmış insandır. Bu nedenle şiir, duyarlılığı ve coşumcu (romantisist) tavrı da tıpkı ironi gibi, bir silah olarak kullanacaktır. Duyarlılık, onunla bütünleşmiş, ezik ve içli tavır, onları yüklenen imgeler bir toplum kesiminin ya da tekil bir bireyin kitleye ve merkeze yöneltiği çığlıktır. Anlaşılmamışlığın, ayrıksılığın hıçkırığıdır duyarlılık, 90'lı yılların şiirinde. İroni bu boşlukta asılmışlığın ve oradan türeyen yalnızlığın tepkisidir: Mezarlıktan geçerken tabii ki şarkı söylenecektir.

Bütün bunlar doğrudur, bellidir; ama, asıl sorun daha başka bir yerde, dilde düğümlenir.

Dil, 1990 kuşağının şairleriyle birlikte ilk kez kendisine yabancılaşır, ırasını yitirir, esrikleşir, aykırı olmaktan, daha da önemlisi yanlış yapmaktan, kullanılmaktan çekinmez. Aksine, bu özellikleri arar. Verili, kurulu, sıradan bir dil kimsenin malı değildir. Sahiplenilerek içselleştirilmemiş bir nesnedir, 'bilinen' dil. Bilinmeyen bir dil aranırken de amaçlar çoğalır, kavşaklara gelinir. Hem yeni bir şey söylenecektir hem de o yeni şeyi söyleyen dilin kendisi yeni olacaktır. Her yeninin biraz da yabancı olduğunu kimse unutmamıştır üstelik.

Dil bir zorlamayla yüzyüze kalır ama hayat da bir şeyleri zorlamaktadır; hem, *'düzen'*in inandırıcılığı bir kez yitirilmişse yersiz-yurtsuzlaşmanın (deterritorialization) başlamasından daha kaçınılmaz ne olabilir? Çatlayan sırça *'köşk'* hep aynı soruyu sormaktadır: *"Auschwitz'den sonra şiir yazılabilir mi?.."* Geride birörnekleşmesi istenmiş bir topluma dayatılan baskı, işkence, o topluma çektirilen sefalet, acı yok mudur? 90 kuşağı şairleri, *exodusu* yaşayan ilk *'Yahudi'* kuşaktır. Göçebe bir dile sahip olmaları ise ancak unutmamaları içindir; sorun *'unutulmamak'* değildir, olamaz da, çünkü, zaten yitirilmiş bir savaşın içinden yazmaktadırlar.

90 kuşağı şairi bir yokun ve bir hiçin içinde söylemektedir sözünü. Kazanmak değildir düşündüğü, daha fazla yitirmemektir. Dilinin yokluğu, yoksulluğu bir yaşlının, yakın tarihi anımsamayan ama çocukluğunun sularında yüzen belleğine benzer. Geriye gider, kendi içinde yiter; döndüğü zaman da elinde yalnızca geçmişin sözcükleri vardır. Dilin iç iktidarı, dışsal, merkezi yetkenin iktadarına meydan okumakta, bir yasağın varlığını şiddetle özlemektedir, çünkü, artık çiğneyeceği bir şeyleri gereksinmektedir. Kendi çiğnenmişliğinin intikamını başka türlü alması da olanaksızdır.

Garip fakat yoğun bir cinsellik, soyut ve dogmatik iktidarla girişilmiş çatışma, belki aykırı ama daha çok yerleşik bir beni sorgulayış, bu intikam alışa giden yollardır ama, sorun daha çok bir özezerlikte düğümlenir. Gerçekten de 1980-90 şiiri kadar şairin kendisini sorguladığı, kınadığı, yorduğu ikinci bir şiirleştirme dönemi daha yaşanmamıştır Türkçe'de. Dilin yerleşik yapısına yönelik saldırı da bu olgunun bir uzantısıdır. Varoluşçu bir irdelemede, var olan iktidarla, onun özdeşi olan dilin kırılmaması da zaten olanaksızdır. Üstelik de bu dilsel kazı, kimliğin geniş açısını yakalamayı öngörür. Daha önce de söylediğim gibi, silinmiş bellek, o belleğe kazınmış fakat yaşanmamıştır. Yaşantılar ve yaşamlar şimdi dilin eğilip bükülmesindedir. Dolayısıyla da sorun salt sözcük yinelemesine dayalı olarak görülemez. Sorun belki bir *'yineleme'*dir ama kesinlikle *'yenileme'* değildir. *Gırgır-Deli-Leman* çizgisi artık bir dönemeç ve izdir ve mutlaka edebiyat tarihinin de içine alınması gereken bir açılımdır.

Kısacası, iktidarın buyruğuna verildiği yaklaşımlarda şiir kısıtlanır ve kendi yapısal özelliklerinden koparılır. Ne var ki, onun özel bir durum olduğunu dile getirmek gerekir. Çünkü, o bağlamda, şiir, iktidarın oluşturduğu bilinçle, o bilincin özneyle kurduğu ilişkiyi yeniden kurmaya çalışacaktır.

Artık, sanırım şu söylenebilir: Şiir, eğer iktidarın *'kurduğu'* bilincin içkinleştirdiği alımlama ve dönüştürme ögelerini kullanıyorsa iktidarla içsel ve bütünleşen bir ilişki kurmuş demektir. Kendi iktidarını bu anlamda dışlamıştır. O ilişkinin, iktidar kipinin değişmesiyle birlikte şiir açısından aşılacağını söylemek gerekir. Yok, eğer şiir kendi özgül üretim düzlemini ve kipini öne sürüyorsa, soyut iktidarla ilişkisi dışsaldır. Çünkü, kendi özgül iktidarını içselleştirmiş ve onu üretmektedir. Bu anlamda iktadara muhaliftir. Bu, doğal ve şiirin varlıkbiliminden türeyen bir olgudur.

6-

Türk şiiri daha çok iktidarın içinden geçmiş bir şiirdir. Şairlerin iktidar ilişkileri bu bağlamda o kadar da önemli değildir. İktidar dili kabul edildikten sonra iktidar rantını kullanmak öylesine ayıplanacak bir davranış değildir ve dahası vardır: Divan şairinin sarayla olan yakınlığı Cumhuriyet şairinin dille olan yakınlığından daha farklıdır. Birisi özdeşleyimi içerir öteki sistemi kabullenişi. Birisinde belki riya vardır ötekinde teslimiyet. Unutmayalım, Divan şairinin saray dilini kullanması nihayet bir kodu tüketmesidir. Bittiği yerde kendisinin biteceğini bilmektedir. Bu korkuyla Baki, *Kanuni Mersiyesi*'nin son bölümünü Yavuz Sultan Selim'e ayırmıştır. Ama Cumhuriyet şairi verili dille uğraşırken onun bir modern Janus olduğunun bilincini taşımıyordu. Öyleyse birey de olmayacaktı. Olsa olsa iktidarın ezdiği bireye yönlendirilmiş kara yaz/g/ılı bir mersiye kurulacaktı. Yeni iktidar arayışının, politik eğilimin verili dil özdeşleşimi içinde anlamı olabilir miydi?.. Bunun olamayacağının çok somut bir göstergesi vardır: Erotizm. Cumhuriyet en fazlasında *'yok sevgili'* kavramı çevresinde dönen bir *'erotik'* (?) şiire sahiptir. O da Divan duyarlılığından, Tanzimat geleneğinden kaldırılmış bir imgedir. O nedenle 1990'lardaki şiirde ufak tefek görülen göndermeler, anıştırmalar bir yana bırakılırsa, örneğin, pornografinin diline uzanamaması içe patlamanın bir başka göstergesidir. *'Kara'* şiir *'beyaz lisan'*la ancak o kadar yazılabilirdi.

Oysa şimdi hiç değilse harakiri yapanlar var. O daha *'yoğun'* bir intihardır ve unutmayalım intihar yasaktır. Harakiri ise niçin bir sezaryen yapmak olmasın ve niçin o sezaryen bir yeni ve iktidar ötesi dille yoğrulmuş, bireyin bilincinden çok bilinçaltını deşen bir şiirin doğurtulması olmasın? Bilincin ötesi de ancak düşlerin silik ve kopuk film şeritlerine benzeyen dili ve görüntüleriyle yazılabilir.

Sorun, artık, üretim araçlarının şiirin elinden alınmasıdır fakat, şimdi şiirin istediği de odur; o olmalıdır. Gene de burada bir tehlikeli eşik var: Eğer şiirsel özgüllüğü yaratan konum imge ise, imgenin artık bilinçli olarak ve belli bir edim ve yönlendirilcilik işlevi yüklenerek iktidar tarafından üretildiği bir dönemde şiir yazmak mümkün müdür? Yoksa, imgenin elden kaçırılmış olması şiirin bu kez iç iktidarını da yitirmesi midir?

Belki de Hegelyen *'son'* kavramı çevresinde artık *'şiirin sonuna'* gelindiğinden ilk kez gerçek anlamda söz açılabilir. Kısacası şu: İktidar yoksa tekil bir şiir, çalınacak ateş yoksa bir Promete olabilir mi?.

NOTLAR

Gregory Nagy, "Theognis and Megara:A Poet's Vision of His City," in T.J.Figueire and G.Nagy, ed., *Theognis of Megara:Poetry an the Polis*. (Baltimore, 1985).

[2] Platon'un bu dialogu Türkçe'de var:Platon, *Timais,*. çev. Erol Güney, Lütfi Ay, İstanbul: MEB Yayınları, Bilim ve Kültür Eserleri Dizisi:261. Batı Klasikleri:61. 1989. Fakat, yukarıda değindiğim İngilizce-Yunanca sözcük ilişkisini kurmuyor. Hatta, sözcükleri doğrudan karşılamaktan çok, onları anlamlarını verecek biçimde çeviriyor. Bir anlamda sözcükleri kavramsal yanlarıyla ele alıyor ve içeriklerini dile getirecek biçimde 'anlatarak' çeviriyor. Bu ilişkinin kurulabilmesi için bknz; *Great Dialogues of Plato.* tr.W.H.D.Rouse. New York: A Mentor Book, Published by The New American Library, 1956.

[3] Bu konuda kapsamlı bir tartışma için bknz; Michael Zwettler, *The Oral Tradition of Classical Arabic Poetry: Its Çharecter and Implications* Columbus, Ohio:Ohio University Press, 1978.
Bu dönemin en kapsamlı tartışması için bknz: Joel Kraemer, *Humanism in the Renaissance of Islam,* Leiden: Leiden Univ. Press, 1986 ve gene aynı yazarın aynı konuyu irdelediği çalışmasının ikinci cildi olarak, *Philosophy in the Renaissance of Islam* Leiden: Leiden University Press, 1986
Bernard Lewis, *The Arabs in History,* Chicago and London: Chicago University Press, 1980, 6. Bölüm.

[6] Margeret W. Fergusan, *Trials of Desire: Renaissance Defenses of Poets,* New Haven: Yale University Press, 1983 ve C.A. Patrides, "Something Like Prophetic Strain': Apocalyptic Configurations Milton Patrides and Joseph Wittreich, ed., *The Apocalypse in English and Reneissance Literature,* İthaca, NY: New York University Press, 1984 s. 214-217.
Roland Barthes, "Burjuvazi Yazısının Utkusu ve Kopması" in *Yazının Sıfır Derecesi*, çev, Tahsin Yücel İstanbul: Metis Yay, 1989, s. 57-62.
Ayrıca bknz., Hasan Bülent Kahraman "Söz Söze Karşı..." *Gösteri,* Eylül 1991.
George Thompson, *Marksizm ve Şiir,* çev., Cevat Çapan, Ankara:V Yayınları, Aralık 1987 s. 30-32.
'Üst-ürün/alt-ürün' ilişkisini dilin türettiği iki büyük ifade düzlemini vurgulamak için geliştiriyorum. Alt-ürün, günlük dilin çevresindeki gelişmeler, en belirleyicisi itibariyle de 'konuşma'dır. Üst-ürün ise, doğal olarak yazılı anlatımı işaret ediyor. Onu da şiir ve düzyazı olarak bölmek mümkün.

[10] Michel Foucault, *Ben'in Yapımı,* çev., Levent Kavas, Ankara, Ara Yayıncılık, 1992 s. 57
Rosalind Coward-John Ellis, *Dil ve Maddecilik* çev., Esen Tarım, İstanbul, İletişim Yayınlan, 1985, s. 135, 137

[12] Noam Chomsky, *Language and Problems of Knowledge: The Mangua Lectures,* Chambridge, Mass.: MIT Press, 1988, 41-54

Julia Kristeva,*Revolution in Poetic Language*, tr. by Margaret Waller, New York:Columbia University Press, 1984, s. 218, ayrıca 15.
Pierre Clastres, "Konuşma Görevi" *Devlete Karşı Toplum*, çev., Mehmet Sert, Nedim Demirtaş (yeni Çeviri) İstanbul: Ayrıntı Yayınevi, 1991, s. 25-126.

[15] passim 8, s. 28.

[16] Pierre Clastres,"İlkel Toplumlarda İşkence", *Devlete,* 143-151.

[17] George Lichteim, *Lukacs,* London: Fontana, 1970 s. 154.

[18] Rosalind Coward-John Ellis, *Dil,* 142.

[19] Gadamer, Hans-Georg:"On the Contribution of Poetry to the Search for Truth", in *The Relevance of the Beautiful and Other Essays,* Cambridge:Cambridge Univ. Press, 1991, s. 110.

[20] Ibid. 115.

[21] Tüketilir derken 'bitirilir', yok edilir, ortadan kaldırılır demek istemediğim açıktır. Tüketilme bir yeniden üretimdir ve bir sürekliliktir. Şiir bir kez yazıldıktan ya da söylendikten sonra, ama özellikle yazıldıktan sonra sürekli üreyen ve asla bitmeyen bir şeydir.
Kuşkusuz, bu söylediğim yalnızca bir anlamlı, bir tek amaçlı bir saptamadır. Aşıldı derken o dizgeselliğin aşılmasından söz ediyorum. Yoksa, Divan Edebiyatının özgül içsel derinliğinin aşılmasından söz ediyor değilim. O, henüz tamamlanmış bir süreç değildir. Nasıl tamamlanabileceği de apayrı bir tartışma konusudur.
İdeolojik içeriği yoktur derken tabii, ulusçuluğu unutmuyorum.
Bu konuda kapsamlı bir değerlendirme için bu kitapta yer alan 'Son Dönem Türk Şiiri' başlıklı yazıya bakınız.

Evrensel Klasik ve 'Türk Şiirinin Evrenselleşmesi' Üstüne

Türk şiirinin niçin evrenselleşemediği sorusu başından beri sorulur ve genellikle de bir *'dil'* tartışması olarak biçimlenir. Türkçe eğer yaygın, geniş insan kitleleri tarafından konuşulan bir dil olsaydı, o zaman şiir de evrenselleşme olanağı bulacaktı diye düşünülür. İkinci bir kısıtlama olarak da Türkçe'nin, Batı dillerine göre daha farklı bir kökten gelmesi, çeviri güçlükleri doğurması gösterilir. Oysa, bu yaklaşımın kendisi dahi evrenselleşme olgusunun ne olduğunu yeterince deşmemiş, doğrudan doğruya evrensellik kavramı üstünde düşünmemiş bir yaklaşımın uzantısıdır. Evrenselliğin bir *'bilinç'* sorunu olarak algılanamaması, tartışmanın da bir *'eylem'* çevresinde donuklaşmasına, bir kategori çıkmazına yuvarlanmasına yol açmıştır.

Oysa, gerçekten de evrensellik bir bilinç durumudur. Ne var ki, bilinç durumu dediğim şeyi yerli yerine oturtabilmek için de öncelikle klasik kavramını irdelemekte yarar var; çünkü, klasikle evrensel arasında var olan kopmaz bir bağ, etkinliğini başından beri ve açıkça sürdürmektedir. Bu bağın farkında olduğumuz ne kadar söylenemezse, evrenselleşme tartışmalarının kısırlaşmasındaki en önemli ögenin bu nokta olduğu da o kadar vurgulanabilir. Gene bu bağın farkında olmadığınız için Batı'yla klasik, klasikle evrensel, dolayısıyla Batı'yla evrensel arasındaki ilişkiyi bir türlü aydınlatabilmiş değilizdir. Gene de evrenselleşme denildiğinde aklımızın derinliklerinden geçen Batı'dır. Yalnız, sorun bir evrenselleşme sorunu değildir, olmamalıdır. Evrensellik olgusu diye koyulmalıdır. Eğer Türk şiiri evrenselliğe ulaşabilirse evrenselleşecektir demek, malumu ilam diye alınmamalıdır. Tersine, bu kavramlar arasındaki ince ayrımın gözetilmesidir. Çünkü, evrenselleşme nihayet bir yaygınlık sorunudur ama, yaygınlığa ulaşabilmenin hangi koşullara bağlı olduğu başlı başına bir sorgulama düzlemidir. İşte, tam da o noktada devreye Batı kavramı girer.

I

Burada niçin *"Batı Dilleri?"* sorusunun altında yatan bir başka ve belki de daha önemli bir nedeni deşmek gerekir. Bir edim ve

eylem olarak evrenselleşmenin çok önemli ilkelerinden birisi, bir kültür dilinde kalıcılık kazanmaktır. Kültür dili diyerek, kültür üretebilen dilleri sözkonusu etmek istiyorum. Kültür üretmenin temel yolu da, felsefi ulamlar yerleştirmek, açılımlar getirmek, sorgulamalar gerçekleştirmek ve nihayet bakış açıları oluşturmaktır. Gerçeği irdelemeden ve onu dönüştürmeden felsefe yapılamayacağı gibi gene aynı adım atılmadan kültür üretilmesi de olanaksızdır. Bu zihinselliği hazırlamanın tek yolu dilin içinden geçmektir. Dili yeni bir ufka taşımaktır. Her değişimin çözümlemeci olgu gerçekçiligiyle bileşimsel dil gerçekçiliği arasındaki gerilim olduğunu biliyoruz. Gene her değişimle ve sıçramayla birlikte dilin farklılaştığını da sayısız ömekle yaşamış bulunuyoruz. Bu durumda dil, kendi bilişim sınırlarını zorlayacak ve o zorlamanın sonunda ortaya çıkanlar eğer yeni bir gerçeklik zemini oluşturabilecekse, bu, evrenselin ilk basamağı sayılacaktır. Doğal olarak bu dile bağlı dönüştürümün herhangi bir dille sınırlı kalmayacağı açıktır. Burada da dil derken Türkçe, İngilizce gibi bir konuşma-düşünme düzlemini ve aynı zamanda da herhangi bir sanatsal edim dilini (resim, müzik vb) kastediyorum. Öyleyse şunu söylemek olanaklı: Zihinsel dönüştürüm yalnızca *'bir'* dilde gerçekleştirilmiyor. Birçok dilde bir arada yaşanıyor. Temel erek de dünyayı kavrama bilgisinin ve düzeyinin ötelenebilmesidir.

Eğer bir dilin ürettiği yapıt, bir dizi anlayışı somutlaştırabiliyorsa ve onları bir kültür gerçekliğinin somut ömeklerine dönüştürebiliyorsa farklılaşmanın ilk adımı atılmış demektir. Bu, özgüllüğün de başlangıç noktasıdır. Ortak insanlık bilincine kalıcı bir iz bırakmak, ancak saklı kalan, insanın duyup da dönüştüremediği ve somutlaştıramadığı bir durumun, bir anlayışın, bir olgunun, ortak bir dilin belirlediği bir alan içinde bir tavır alış ya da bir dışa vurum olarak, fakat aynı zamanda da belki bir alışkanlık olarak sunulmasıdır. Evrensellik, yerelliğin kırıldığı noktada başlamakta, somuttan soyuta doğru gidildikçe oluşmaktadır. Evrenselin kendisi bir dönüştürümdür.[1] İnsanın temel tepkimeleriyle ilgili bir saptama, evrenselin ilk ve temel ögelerindendir. Şimdi yeniden Batı'ya dönelim: Neden evrenselin ilk adımı Batı ile kurulan ilişkide atılmaktadır.

Sorunun iki yanıtı var: İlki, dünyaya içinden baktığımız, teknoloji merceğinin ve onun ardındaki zihinsel atılımı, bugünkü koşullarda Batı hazırlıyor. Bu önemli ve küçümsenmeyecek bir noktadır, çünkü, eğer evrenselin ilk koşulu, varolan zihinselliğin

dönüştürülmesi ise burada teknolojiyle içeriden kurulan ilişkinin önemi açıktır. Nitekim, büyük kültürlerin ardında bu büyük teknoloji olgusunu görmezden gelmek olanağı yoktur. İşte tam da bu noktada ikinci bir koşul önümüze açılmaktadır. Neden kimi teknolojiler ve onlara bağlı bilinç düzeyi evrenselliğin tanımı içinde yer almamaktadır. Örneğin Osmanlı ya da Arap imparatorlukları, belli uygarlık düzeyleri tutturmalarına ve bunu evrensel bir yaygınlığa da ulaştırmalarına karşın, niçin evrensel denildiğinde onlar anımsanmamaktadır?

İlk yanıt, hiç kuşkusuz uygarlığın yerellikle olan ilişkisidir. Verdiğim her iki örnekte de bugünü hazırlayan bir tarihsel teknolojik gelişim zincirinin halkalarını görmek olanağı yoktur. Nitekim bu nedenle olsa gerek, Arap uygarlığının Batı üzerindeki etkisi de, saygınlığı da (haklılık haksızlık ölçütleri bir yana) Osmanlılara oranla daha farklıdır. Çünkü, Batı bugünü hazırlayan teknolojik-zihinsel gelişmenin bir evresinde Araplarla içli dışlı olmuştur. Bir teknolojist etkileşime dayandığı için de Batı'da evrensellik düzeyinde bir Arap kültüründen söz açılabilmektedir. Oysa, Osmanlı imparatorluğu yaratığı görkemli kültüre karşın, bu anlamda, teknolojist bir uygarlığa dönüşmemiştir. Çünkü, Osmanlı'da kültür, bir yaşama biçimi olarak, tüm boyutlarıyla açılsa da teknolojik bir uygarlık söz konusu değildir. Bugünü hazırlayan temel edimlerin herhangi birisinin ardında Osmanlı izi bulunamaz. Öyle olunca da var olan kültür dahi görmezden gelinmekte, anımsanmamaktadır. Bu durumda ilk saptama yapılabilir: Evrenselliğin ilk ve belki de en temel ilkesi, kültürden öte bir uygarlıkla ortaya çıkması, uygarlığın da teknolojist bir yaklaşımla anlaşılmasıdır.

Bu değerlendirmeyle ve Batı ölçeği içinde kalınarak bakılınca olup bitenin altında kutsal kitapların etkisini görmemek neredeyse olanaksız. Aslında birer yazınsal yapıt olarak okunabilecek bu kitaplar belli dönemlerden başlayarak insan karakteristiğinin temel özelliklerini imleyen değerlendirmelerdir ve bu yanlanyla ortak bir bilinçaltının oluşturulmasına hiç bir şeyle karşılaştırılamayacak kertede önemli katkılarda bulunmuşlardır. Batı'nın evrenseli kendisiyle tarıması biraz da bu nedenledir. Çünkü belli bir ortak paydayı kurmak ve bunu, çeşitlilik, farklılık içinde bulunan insan kitlelerine yaygınlaştırma çabasıyla birlikte klasik de *'başlar'*, doğar ve yayılır. Bu bağlamda, geçerken, Batı 'uygarlığının' aslında bugün ulaştığı konumda bile, *'dinsel'* olduğu vurgulanabilir.

Temel değer yargılarında, temel anlayışlarda, temel edimlerde bütünleşme fakat oradan da kimi izleklere ve yönsemelere sıçrayabilme, bunun koşullarını saptama, aslında klasiğin tanımıdır. Bununla birlikte, ortak bilinçaltını oluşturma anlamında tanımlanan klasik, herhangi bir topluma ya da topluluğa ait olamaz.. Klasik biraz da bu hassas dengenin ve bireşimin sağlanmasıdır. Bu durumda klasiğin mihenk taşı olarak dinsel kitapları almakta sanırım bir sakınca yok. Ancak o kitapların belirlediği çerçevenin aşıldığı, tartışıldığı ya da genişletildiği bir anlayış klasiği yerli yerine oturtabilir. Bu da Batı zihniyetiyle klasik ilişkisinin belki de en can alıcı yeridir. *1001 Gece Masalları*'nın ya da *Pançatantra*'nın değiştirdiği bir şey de yoktur; çünkü, onlar da sonunda Batı'nın dizgesel algılamasının, ulamsallaştırmasının içinden ve onun bilinç süzgecinden geçerek, damıtılarak tartışılmaktadırlar. Bu anlamda, tabii, Marx'ın ya da Descartes'ın da niçin bir klasik sayılabileceği sorusu kendiliğinden aydınlanıyor: Kurulu düzenin temellerine dönük bir sorgulama; ama olumlu, ama olumsuz!.. Öyleyse insan bilincini oluşturan yargıları doğrulamak ya da ters-yüz etmek, sistemi irdelemek, sorgulamak, büyük bir biçimsel dönüştürümü sağlamak, öncelikle ve zorunlulukla klasiğin temel ölçütü olmaktadır. Üstelik her biçimsel dönüştürüm, onu hazırlayan ya da onunla eş zamanlı olarak ortaya çıkmış belli bir bütünün sıçraması, görselleşmesi ya da dile getirilmesidir ve belki burada aykırı gibi dursa da zorunlu bir belirleyicilikten (determinizmden) söz açılabilir: Rönesansın görselliği, onu hazırlayan düşünsel-zihinsel bağlamın; kübizm, yirminci yüzyıl başlarında ortaya çıkmış bütün birikimin neredeyse doğal fakat keşfedilmeyi bekleyen biçimsel ifadeleriydi. Onu bulmak ise, belki de ilk kez, hem klasiğin hem de evrenselin eşzamanlılığını ve çakışımını imlemekteydi. Tabii, *'keşif'* dediğim şey, önsel değil artsaldı; yoksa *'keşif'* olmazdı...

II

Bu bağlam neye yeter? Batı kendi içinde klasik-evrensel ayrımı yapmadı mı? Ayrımların kat yerleri ortaya nasıl çıktı?

T.S.Eliot'un, tüm boşluklarına karşın ufuk açıcı olmanın da ötesinde bir yerde duran denemesi *'Klasik Nedir?'*, bu soruyu enine boyuna tartışır. Gerçi, adından da anlaşılacağı üzere daha çok klasik kavramının çevresinde döner durur ama, getirdiği klasik ta-

nımı aslında evrenselin kendisi gibidir. Hele klasik-evrensel bütünlüğüne değindiği yerlerde de bu yaklaşım büsbütün açığa çıkar.

Eliot, klasiğin oluşması için bir kaç temel koşul sıralar. Bunlar zihinsel, tutumsal, dilsel olgunluk ve nihayet ortak bir biçimin (stilin) mükemmeliyetidir. İlginç olan, Eliot'un zihinsel olgunluğu toplumsal olgunlukla ve yerelliğin (provinciality) yokluğuyla özdeşleştirmesidir. Öte yandan ortak biçim dediği de, okuduğumuz şey karşısında, bizi, *'dili kullanan bir deha'* değil de, *'bu yapıt dilin dehasını gerçekleştiriyor'* diye haykırmaya götüren, iten şeydir. (s. 63)

Eliot, bu sürecin nasıl tamamlanacağını uzun uzun anlatır. Bir dilin son noktasına bir tek ozan tarafından taşınamayacağını, bu oluşumun bir zincirlenme olduğunu özellikle vurgular (s. 56). Olgunluğa yönelen dilin bu dönemi düzyazıyla tamamlayabileceğine değinir ve sürecin doruğa ancak insanın geçmişe dönük eleştirel bir duyarlık, içinde yaşanılan güne karşı bir güven ve geleceğe dönük kuşkusuzluk taşıdığı anda ulaşabileceğini saptar (s. 56-57) fakat, daha ilginç olanı yerellik için söyledikleridir; çünkü, mekansal değil, zamansal bir yerelliği usundan geçirmektedir. O yerellik anlayışı içinde, tarih, nihayet insanlığın dönüm noktalarını belirleyen bir zaman tutanağıdır, dünya ise, ölülerin hiç bir payının bulunmadığı, yalnızca yaşayanların malı olan bir yerdir.

Klasik ancak bu çerçeve içinde oluşabilir ve bu saptamalarından sonra Eliot, adı çok iyi bilinen ozanların, evrensel bir yaygınlık kazanmış yazarların bir çoğunun klasik olamayacağının altını özenle çizer. Örneğin 17 yüzyıl İngiliz edebiyatı, ona göre, tüm görkemine karşın klasik değildir, hatta Shakespeare'in konumu dahi bu bağlamda kuşkuludur. Elizabeth dönemi İngiliz edebiyatının da, öteki modern edebiyatların da bu şansı yoktur, Eliot'a göre. Görüşünü temellendirmek için şöyle bir saptama yapar: Klasik diye nitelendirdiği Latincenin gerisinde yalnızca Yunanca vardır, oysa modern edebiyatlar her ikisi tarafından belirlenmektedir (s. 58). Hatta, bir noktayı ayrıca vurgular ve yeryüzünde hiç bir dilin Latince'nin klasik konumuna ulaşamayacağına değinir. Bu, herhangi bir dilin kaç kişi tarafından, ne kertede yaygın bir kitle tarafından konuşulduğuyla ilgili bir sorun değildir. Bunun bir tek nedeni vardır: Eliot'a göre, artık hiç bir dil, *"bizim, tüm Avrupa'nın"* klasiği dediği Virgilius düzeyinde bir klasik çıkaramayacaktır. Belli ki, Eliot, bir damıtma, bir arındırma, bir dönüştürme ediminden söz açmaktadır; bir *'kullanma'* olgusundan değil. Dolayısıyla bir *'dil kurma'* dönemi artık aşılmıştır. Oysa, klasik olma-

nın ilk koşullarından birisi odur. Virgilius da bunu yapmıştır, Latince'yi, hem kendi dili olarak, hem de Yunanca'nın küllerinden doğan yeni bir anlayışın, yeni bir atılımın, yeni bir dünyagörüşünün uzantısı olarak yeniden kurmuştur. Eliot, bu usavurma içinde seçiciliğini daralatıkça daraltır ve sonunda yalnızca bir ozanı, yukarıda değindiğimiz ismi, Virgilius'u klasik sayar.[2]

Virgilius, bir başka dili, Yunancayı, yaşadığı tüm görkemle ve sahip olduğu tüm birikimle almış ve ilginç olanı onu yeniden, ama, Latincenin içinde kurmuştur. Bir ikinci husus da bir yabancı dili bu şekilde dönüştürmenin çektiği yeni bir uygarlık çizgisidir. Öylelikle, Virgilius Latin şiirini de yeniden yazma olanağını bulmuştur (s. 61-63) ki, bu tanımla günümüz edebiyatlarının ve edebiyatçılarının niçin klasik olamayacağı da aydınlanır: Bunlar, eskil edebiyatları artık yalnızca *'kullanmaktadırlar';* oysa, Virgilius *'dönüştürmüş'* ve *'yeniden üretmiştir'* Öyleyse şu mantık yerli yerine oturtulabilir: Eğer yeni bir klasik çıkacaksa bu ancak içinde yaşadığımız uygarlığın temelli bir dönüşüm geçirmesinden hemen sonra olacaktır. Bu uygarlığın tüm izlerini taşıyan ama ondan da ötede bir yerde konumlanan bir uygarlık kendi klasiğini beraberinde getirecektir. Fakat, şimdilik öylesi bir süreç görünmemektedir.

Eliot, bu çerçeve içinde klasiğin *'kapsamlılık'* (comprehensiveness) özelliğine de değinir ve bir klasiğin, içinde yazıldığı dili konuşan insanların karakter özelliklerinin dışavurumu olan duygularının mümkün olan en geniş çeşitlemesini yansıtması gerektiğini söyler. Bunun bir adım öncesinde de kusursuz-mükemmel *(perfect)* klasik vardır. Eğer bir klasikte bir insan kümesinin dehası dışavurulmasa bile saklı tutulmuşsa ve bu olgu, dehanın varlığını gösteren dilin içinde, dille gerçekleştirilmişse mükemmel bir klasik söz konusudur. Bu ayrım noktası Eliot'un mutlak ve göreli klasik kavramları arasındaki farkı vurgulamasına da olanak verir: Eğer bir edebiyat kendi dilinde klasik sayılıyorsa *göreli,* bir çok dile göre klasikse *mutlak* klasiktir (s. 66).

Artık, Eliot için, klasik-evrensel kat yerinin saptanacağı ya da açılacağı noktaya gelinmiştir: Eğer, der, bir edebiyat, bir tek dille kurduğu bu özgüllükle (kapsamlılıkla) öteki bir dizi dile göre de bir belirleyicilik taşıyorsa onun evrenselliğinden söz edilebilir (s. 67). Bu anlamda Goethe evrensel bir klasik sayılamaz. Goethe, ancak Avrupalının yapıtlarını bilmesi, tanıması gereken bir yazardır. Neden böyledir? Çünkü, Eliot'a göre klasik bir olgunluk

sorunudur. Bir uygarlığın ve ona bağlı dilin olgunluğuyla ve evrenselliği ortaya koyacak olan şairin zihin özgüllüğüyle ilişkili bir gerçekliktir (s. 54-55). Almanca hiç bir zaman bu düzeye ulaşmadığı için, bu doruğa tırmanmadığı için, hiç bir Alman ozanın ardında böylesi bir bilinç durumu yer almadığı için evrensel bir ozan olunabilir ama *'evrenselklasik'* düzeyine erişilemez.

Bu tanım artık tartışmaya belli bir nokta koymaktadır: Belli ki, asıl önemli olan klasik düzeyine çıkabilmektir. Bir yapıtın o aşamaya ulaşabilmesidir; fakat, eğer yeryüzünün tek klasiği Virgilius ise ve kimse onu yakalayamayacaksa belki artık üzülecek bir şey ya da daha gerçekçi bir yaklaşımla, yapılacak bir şey kalmamıştır. Bu umut kırıcı ve karamsar sonuç aslında yeni bir ufuk açmaktadır önümüze. Böylelikle, evrensel-klasik-Batı arasındaki ilişki karmaşık bir yoldan yürünmüş de olsa açığa çıkmıştır: Klasik ve evrensellik özgül bir Batı ulamıdır. Üstelik, deşilmesi, aşılması da, bir başka kültür söz konusu olduğunda olanaksızlaşmaktadır. Daha başlarken sonuna vardığımız bir süreçle karşı karşıyayızdır, klasik-evrensel-Batı üçgeninde. Ne var ki, ben sorunun boyutlarını, Eliot'un yargılarının ötesine geçerek biraz daha genişletmek istiyorum.

Eğer Virgilius'u *'tek klasik'* gören mantığı kabul edersek, Türk şiirinin herhangi bir klasik üretmesinin olanaksızlığını da daha baştan kabul ederiz. O zaman, önümüze bir başka kavşak geliyor: Acaba, klasik üretememek, evrensel olamamanın bir kısıtlaması mıdır? Değildir, çünkü, Eliot'un tanımlamasına göre evrensellik, bir anlamda, klasiklikten daha kolaydır. Ne var ki, bu yanıt, sorduğumuz soruyu karşılamıyor; çünkü, usumuza hemen bir başka soru üşüşüyor: Acaba, klasik yaratmadan, herhangi bir dilin ya da o dildeki edebiyatın evrensel olabilmesi mümkün müdür? Öyle görünüyor. Çünkü, artık biliyoruz ki, klasik, çok özgül koşulların sonucunda ortaya çıkmış özgül bir ulamdır. Oysa, evrensel, henüz tanımı yeterince aydınlatılmamış bir başka olgudur. Gene de ikisi arasında, Eliot'un değinmediği bir ilişkililik var: *Her klasik evrenseldir, ama her evrensel klasik değildir.* Yalnız, dikkat edilmesi gereken husus şudur: Kime göre klasik ya da evrensel?..

Tanımlamalarına bakılırsa, Eliot'un klasiği bir bağlama oturttuğunu rahatlıkla vurgulayabiliriz: Avrupa! Virgilius'un, Avrupa'nın klasiği olduğunu söylüyordu. Öyleyse, Doğu'nun da başka klasiklerinin bulunduğunu öne sürebilir, bu savımızla herhan-

gi bir yanlışlığa da düşmeyip, aksine, çok önemli bir eşiğe ulaşabiliriz: Klasik, eğer bir bağlam sorunuysa ve eğer klasikle evrensel arasında alttan alta işleyen bir ilişki varsa, bu durumda başlangıçtaki saptamamız da yerli yerine oturur: Evrensel bir bilinç durumudur. Yalnızca artık bir kavram ekleyebiliriz bu tanıma ve *'saptanmış bir bilinç durumudur'* diyebiliriz. Şunu söylemek istiyorum: Eğer Doğu'nun merceğinden bakıyorsak, Batı'nın klasiği de, evrenseli de bu ayrım içinde bizi ilgilendirmeyebilir. Aynı şey elbette Batı için de geçerlidir. Öyleyse, bir ozan evrenselliği Batı'da değil ama Doğu'da da yaklayabilir. Çünkü, acaba Batı'nın klasiğinin Doğu'da, Doğu'nunkinin de Batı'da aynı anlayışla kavranabileceğni bize söyleten önsel bir ilke var mıdır? sorusunun yanıtı bana göre kesinlikle olumsuzdur. Belki, bir kültür birikiminin boyutları bir başka birikimin ürünlerini zaman yitirmeksizin benimseyebilir, fakat, bu, zorunlu bii özdeşleşme anlamına gelmez. Bu durumda evrenselin *'tercih edilen taraf'* olduğundan da söz açılabilir. Elbette, kültürlerarası etkileşim bu değerlendirmenin dışındadır ve ancak bir üretim ögesi olarak düşünmelidir. Örneğin Goethe'nin Hafız'a ulaşması bu türden bir yaklaşımdır ve bu da, Goethe'nin evrenselliğini belirleyen önemli bir işaret noktası değildir. Fakat, buradan yola çıkarak bir başka koşula gidilebilir: Evrensel, mutlaka hümanist olmalıdır. Hümanizmi ise, bir felsefi kavram, yani, bilincin dönüştürülebilmesi için üretilmiş bir zihinsel kavramın evrensel geçerliliği ve kullanılabilirliği düşüncesi olarak ele alıyoruz.

Evrensel düşüncesi burada yaşamsal bir soruya yanıt bulmakla yükümlüdür. Acaba, tüm açılımlarıyla birlikte bakılınca, evrensel çoğulluğa dayalı bir olgu mudur, yoksa dışlayıcı mıdır? Başlangıçta da sorduğum bu soruyu artık yanıtlayabiliriz: Öyle görünüyor ki, evrensel, bir *'tercih'* olarak, bir *'optik'* olarak belirdikten sonra, kesinlikle ayırımcı, dışlayıcı ve yoksayıcıdır. Evrensel çoğula dayanmaz. Evrensel belli bir egemenliğin vurgulanmasıdır. O egemenliği teknoloji ya da onunla özdeş zihinsellik belirler.[3] Çoğulluk ise ancak dönüştürülmek ve *'o'* kalıp içinde yeniden üretilmek içindir. Öyleyse, farklılık anlamındaki bir çoğulluk evrensel düşüncesinde yer bulamaz kendisine. Andrew Benjamin'in tanımlamasıyla farkın, evrenselde ifade ettiği tek anlam vardır: Aynıdan ne ölçüde sapıldığını göstermek için kullanılacak bir im! Yukarda, Eliot'un, iki saptamasını anmıştık. İlkinde yerelliği tartışırken tarihi insanlığın gelişim noktalarını sapta-

yan bir zaman tutanağı olarak görüyordu. İkincisinde ise, dilin olgunluğa insanın geçmişi eleştirel bir duyarlılıkla ele aldığı ve bugüne dönük bir güven beslediği, gelecekten kuşku duymadığı zaman ulaşacağını vurguluyordu. Benjamin, bu örtülü yaklaşımı çarpıcı saptamasıyla aşmakta ve evrenselliğin çoğulluğu düşünemeyeceğini söyledikten sonra yargısını şöyle gerekçelendirmektedir: Çoğunluğu düşünemeyen evrensellik, deneyselliğe de, bugünü saptayan yeniliklere de açık değildir. (s. 140)[4]

Bu çarpıcı saptama, Eliot gibi, dünyaya kategorilerin içinden bakan bir modern ozanın niçin klasiği bir *'olgunluk'* sorunu olarak koyduğunu açıklamaktadır. Eliot, kendisi bir yenilikçi ozan değil midir ve bunu da evrensel bir değer olmak için gerçekleştirmemiş midir sorusu başlı başına bir tartışmadır ama, burada şu kadarına değinebiliriz: Eliot, yeniyi deneyselliğin içinden çıkarmış bir ozan değildir. Yeniyi vurgulamıştır ve bunu da evrensel bir bilincin, Avrupa anlağının bir sancısı olarak sunmuştur: Değişimden, farklılaşmadan kaynaklanan bir sancı! Buna karşın Eliot'un evrenselliği ise bir tek şeyden kaynaklanır: Parçası olduğu bilincin tümelliği!.. Eliot'un, geçmişle bunca uğraşmasının ardındaki tek neden de budur: Hem bir tümelliği yakalamak, hem onunla özdeşleşmek.

III

Sanırım, evrenselin bir kaç temel ilkesi dolaylı ya da doğrudan, bu saptamalarla ortaya çıkmıştır. Şimdi asıl soruya dönülebilir: Türk şiirinin evrensel olması olanaklı mıdır? Bu soruyu *'acaba böyle bir zorunluluk var mıdır?'* diye ikinci bir soruyla karşılayabiliriz ama, eğer amaç bir mutlaklık içinde kalarak tartışmayı sürdürmekse, yanıtın bir kaç nedenden ötürü olumsuz olacağı bir kez daha söylenebilir: Öncelikle, Türk şiirinin evrensel denebilecek ve içinde yaşanılan günün zihinsel birikimini dönüştürmeyi amaçlayan herhangi bir düşünsel açılımından söz etmek olanağımız yok.

Türkçe, felsefe üretebilen bir dil değil. Bu olguyu, Türkçe, sorunsal üreten bir dil değil diyerek de temellendirebiliriz. Bu durumda varolan zihinsel ulamların tartışmaya açılması da olanaksızlaşmaktadır. Öyleyse, Batı'yı, Batı'lı zihinsel ulamların dışına çıkarabilecek bir güçle yakalamak söz konusu edilemiyor ki, bu da evrenselliğin daha ilk adımda tökezlemesidir.[5]

İkincisi, Türkçenin, bırakınız Eliot'un getirdiği sınırlamalarla çerçevelenmiş bir klasik tanımı üretmesini bir yana, kendi kültürel katmanları içinde de böyle bir şansı yok. Çünkü, Türkçenin bir dil olarak dönüştürebileceği ve yeniden üretebileceği kültürel birikimden söz açmak güç. Ben, Osmanlı şiirinin ve kültürünün bir evrensel değer üretmeye yetecek birikime sahip olduğuna inanıyorum, fakat o çizgide önemli bir kopma yaşanmıştır ve geriye dönüş olanağı ortadan kalkmıştır. O birikinmden kalkarak bir klasik üretmek ise, yukarıdaki tanım gereği belli koşullara bağlıdır.[6] O kültürün yerleşik simgelerini, adeta bir *'ötedil'* içinde yeniden ele almak ve bugüne açımlayacak bir anlayışla 'tekrar'lamak. Oysa bu yapılmamaktadır. Bu durumda ne Batı'yı okuyarak ne de Doğu'yu yaşayarak yeni bir çerçeve hazırlamadan söz edemeyiz; öylelikle de, ancak bir tıkanma gündeme gelebilir. Tıkanma dediğim, Türk şiirinin kendi üstüne kapanmasıdır.

Herhangi bir şiirinin derin soluklu olması, herhangi bir şiirin çeşitli insanlık durumlarının sözcüsü olması ancak onun felsefeye açılıdığı noktalarda, o ağızların genişliğiyle orantılıdır. Türkçe, bu anlamda az önce değindiğim darlıkları bir yandan yaşarken öte yandan da ciddi bir kültürel sorgulama eksikliğini, elini kolunu bağlayan bir yetersizlik olarak sürdürmektedir. Türkçenin, evreni, onun içinde yer alan insanı sorgulayabilecek kadar geniş bir kültür birikimi yoktur. Bu kısıt aşılmadıkça, her adımda yeni ve daha ciddi bir tedirginlik baş gösterecek, değil dönüştürümler, yaşanan günün gerçekliğini dahi algılayamama aşılamayan bir engel olarak kalacaktır. Daha çok bu nedenle, Türkçe şiir, evrenselliği engelleyen iki temel noktada billurlaşmaktadır:

1) Türk şiiri (burada yalnızca Cumhuriyet dönemini kastediyorum ama, Divan edebiyatı özellikle böyledir, hele Şeyh Galip'le birlikte başlayan serüven, bana kalırsa bugünkü şiirin ana eksenlerinden birisini oluşturmaktadır) daha çok kozmik bir sorgulamanın çevresinde dönmüştür. Bu sorgulama, 'kozmik' gibi bir kavramın işin içine girmesine karşın şiirin felsefi bir genişlemeye doğru yönelmesine yetmemiştir. Çünkü, şiir ve söylem kozmik sorgulamayı daha çok insani bir tepkiselliğin, bir içsel itimin dolaylarında durdurmuş, onu gene tümüyle içgüdüsel bir çıkışın getirdiği varoluşsal yaklaşımlarla bütünleştirmiştir.

Bu gelişme Türk şiirinin evrensele doğru sıçramasının bir koşulu olabilirdi. Ne yazık ki olamamıştır; üstelik de çok doğal nedenlerden ötürü, çünkü, Türkçe şiir, kozmik sorgulamanın çıkış

noktasını üstüne evrenseli oturtabileceği temel tercihinden farklı bir noktadan derlemiştir. Tercihi Batı'dan yanadır. Evrensellikten, Batı bilincine yönelmeyi, onunla bütünleşmeyi anlamaktadır. Oysa, sorgulaması daha çok içgüdüsel bir edimdir ve Doğulu bir bilincin damıtımı gibidir. Bu, istese de istemese de Batı'nın kozmosu sorguladığı ana düzlem ve aynı zamanda araç olan rasyonelden onu uzak tutmuştur. Daha içsel (deruni) bir çizgide gelişen irdeleme Türk şiirinin örneğin Eliot'la dahi arasına uzaklık koymuştur. O'nun (Eliot'un) belli bir dilin içinde yaptıklarının arkasında dinsellik üstünden evrilen, bütün bir Batı kültür birikiminin özümü vardır ama, aynı zamanda da sorgulamasının bir tür akıl yürütme olduğu görülür. Bizde ise değerlendirme ve irdeleme çizgisi değil, bireysel kırılma noktaları öne itilir, şiirin gövdesinde. Bu da bana, Divan edebiyatı *'anlayışının'* ve onu hazırlayan bilinç yapısının, kimseler farkında olmasa da, hatta temel çaba onu aşmaya dönük olsa da alttan alta derin bir yatak olarak işlediğini göstermektedir. Dolayısıyla *'modern'*in eklemlenmesi anlamında bir *'evrensel'* Türk şiiri için söz konusu değildir. Tabii, modern derken de bir dönemi değil, sürekli bulgulamaya ve her dönem içinde önde durmaya dayalı bir anlayışı dile getirmekteyim, öylesi bir tavırdan söz etmekteyim ve bunun belki 16. yüzyıldan başlayan Batı'lı gelişmenin bir dışavurumu olduğuna inanmaktayım.

Gerçekten de, evrenselin Batı'lı anlamdaki tanımı içinde yer alması gereken çok önemli bir başka husus budur. Baştan beri *'sorgulama'* diye geçirdiğim kavram bu olguyla biraz daha aydınlatılabilir; çünkü, sorgulama, eğer bir rasyonelin izsürümü olarak geçirilirse, bunun kozmik sorgulamayı sağlayan teknolojiyi harekete geçirmiş ideolojik açılım olduğu anımsanırsa, o gelişmenin modernin ta kendisi olduğu görülür. Evrensel ise, modernin belirlediği biçimsel, düşünsel atılımların bütünlüğüdür, bireşimidir. Biçim yenilemesine dayanmayan hiç bir gerçekliğin bu süreklilikte yer aldığı söylenemez. Bu, bizi, Batı'nın şiiri niçin yapılan *(techne)* bir şey olarak gördüğü sorusunun yanıtına da götürecektir. Aklın sınırları içinde kalınmış, irdelemenin belirleyiciliğinde gelişmiş bir zihniyet ister istemez şiiri de bir *techne* olarak tanımlayacaktır. Şiir büyük bir yapı kurmaktır *(construction)*. Ne var ki, bu yapı daha çok bir dizge oluşturmak anlamını içerir. Şiir, bu yanıyla tıpkı felsefe gibi, belki onun da önünde yer alan bir ulamdır. Dünyaya onun içinden bakılabileceği gibi, zaten *'o'*, dünyanın oluşturulmasına doğrudan etkimiştir. Dolayısıyla, bireşimseldir.

Oysa, gene anımsayalım, Doğu'da, onun belki de son halkası olan Türk şiirinde, şiir, *söylenen* bir şeydir ve bu çok önemli bir ayrım noktasıdır. *'Söylemenin'* içsel boyutu, bireysel ve biraz da bilinç ötesi edimiyle, *'yapmanın'* bilince dönük yanları arasındaki fark, Batı'lı anlamıyla özdeş bir evrenselin niçin Türk şiiriyle gerçekleştirilemeyeceğini bir daha ortaya koyar. Bu öge, bizi, Türk şiirinin evrensel karşısındaki doğal engellerinden birisi denebilecek ikinci billurlaşma noktasına taşımaktadır...

2) Türk şiirinin özellikle son zamanlarda gelişen ve *'yapmaya'* dayalı yanı büyük bir yapısal değişimi, şu ya da bu gelimenin bir uzantısı ya da öncüsü olarak sunmayı içermemektedir. Daha çok, şiirin kendi iç araçlarının *(instruments)* üstünde kalmakta, çevresinde dönmektedir. Sözcük oyunları, sözcüğün yapısına dayalı dönüştürümler hem bu yaklaşımın somutlaşmasıdır hem de çok önemli bir gereksinim dışavurumudur.

Dünyayı sözcüklerle kavrıyoruz. Onların oluşturduğu bilinç çevreni aynı zamanda bizim evrenimizdir. Her türden sorgulamayı ya da akıl yürütmeyi bu bağlamda gerçekleştiririz. 'Okumalarımız' da bu çerçeve içinde belirlenir. Sözcüklerin getirip dayadığı noktayı aşmak ancak yeni bir algılama ve anlama gereksiniminin dayatmasıyladır. Kısacası, yeni bir dünya kurmak istediğimizde yeni bir dil, hiç değilse onu karşılayacak yeni ögeler bulmaya çalışırız.

Şimdi Türk şiirinin yapmaya çalıştığı tam da budur. Tıpkı bir çocuğun dünyayı sözcüklerle oynayarak, onları kırıp dökerek, yeniden birleştirip bitiştirerek tanıması ve bulması gibi, Türk şiiri de yeni bir dünyanın eşiğindedir, onun gerektirdiği keşifleri, icatları yapmaktadır. Bu, aynı zamanda kendisini de tanıması, hiç değilse kendisine başka bir mercekten bakması demektir. Herhangi bir sözcüğün içinde saklı tuttuğu bir kaç anlamın çok küçük bir dönüştürmeyle ortaya çıkması, onun, bildiğini, tanıdığını sandığı kendisini ve bilincini yeniden bulgulamasıdır. Bu, onu yeni bir dünyaya taşıyacaktır, taşımaktadır. Bu, belki de ilk kez şiirin, söylenen olmaktan çıkıp yapılan bir şey olmaya doğru gidişidir; *techne*'yle bütünleşmesidir. Ne var ki, daha büyük bir yapısal yenilemenin ya da farklılaşmanın ortaya çıkabilmesi, bu atılımın tümden yeni bir bilinçle bütünleşmesi sonucunda olabilir. Arada belki de sıçramalar, belki kopukluklar olacaktır ama, şimdiki kadarıyla Türk şiiri, gene henüz aynı ismi geçireyim, Eliot anlamında ve dönemdaşı ve ustası Pound anlamında bir bü-

yük cümle yazabilmiş değildir. Bu, daha bir yapı kurma noktasına (construction) gelmediğini, bugün de bir çözme edimi içinde olduğunu göstermektedir. Türk şiiri, bu nedenle sanıldığının tersine bireşimsel değildir, çözümleyicidir. Bu da henüz büyük harfle yazılabilecek bir *Akıl*'ın eteklerine vardığını, onu içselleştirdiğini değil, *Duyum*'un dolaylarında devinmekte olduğunu gösterir. Bütünü ise, evreni sorgulayan, irdeleyen bir ulam hiç olamaz, çünkü bir dizge getirmemiştir. Bu niteliğiyle de felsefenin arkasında kalır. Dünya, şiirin içinden kurulmaz, şiir dünya tarafından belirlenir.

Bu çerçeve, öyle sanıyorum ki, klasiğin ve onu yaratan bilincin olmadığı bir şiir dünyasında, evrenselin yalnızca bir tercih olarak ortaya çıktığını gösterebilmektedir. Türk şiiri, evrenseli yakalamak çabası içinde kalmadıkça, kendisiyle de bir gerilim yaşayacaktır. Bu yalnızca yaygınlık anlamındaki evrenselleşmeyi arayan ve bir tutkuya dönüştürülmüş şiirle derin bir dönüşümü bekleyen şiir arasındaki gerilimidir. Bu gerilim aşılabilir mi sorusu ancak biraz gerilere giderek yapılacak çalışmalardan doğacak yeni yanıtları beklemektedir. O yanıtın arayışı uzun zaman alacaktır ama, şu kadarı söylenebilir: Türk şiirinin, bir kaç, büyük yenilenme hareketlerindeki yörüngesi, çıkış kaynakları, sorgulama düzlemleri ciddi biçimde irdelenmelidir. Daha yüzyılın başında gerçekleştirilen Yahya Kemal-Ahmet Haşim damgalı çıkışla 1940 eylemi, ardından gelen 2. Yeni arayışı acaba evrenseli yaratmaya doğru bir açılım mıdır, yoksa dünyaya evrenselleşmenin içinden bakıp, ona yenik düşmenin bir göstergesi midir? Bu soruyu mutlaka olumsuz yanıtlamak gerekmez. Gene de şu kadarı söylenebilir: Türk şiiri, eğer Türkçe bir bütün olarak Batı'nın zihin ulamlarını aşacak bir sorunsal üretmemişse, ne yaparsa yapsın evrenseli yakalayamayacaktır.

IV

Bütün bu tartışma ve ögeler ayrıca bir başka kavramın çevresinde de ele alınabilir: Gelenek.

Gelenek, bana kalırsa, klasiği yaratmanın da, evrenseli oluşturmanın da bilinen-bilinmeyen en temel ögelerinden birisidir. Gelenek, yalnızca belli bir yaratım etkinliğindeki süreklilik ya da onun sağlanması değildir. Gelenek, dünyayı algılama, alımlama ve dönüştürmede kullanılan/yararlanılan (bunlar bilinçli ve is-

tence dayalı olgulardır) bir *'araç'* olduğu kadar, aynı etkinliklerin yaşama geçirilmesinde işleyen (kendiliğinden, istencin ötesinde) bir bilme durumudur. Bu nedenle de gelenek aslında dünyayı nesnelleştirdiği kadar, kişinin, onu özgül bir biçimde içselleştirmesinin tek ve biricik olanağıdır. Geleneği bu yanıyla bir epistemoloji diye tanımlamakta sakınca olmadığı kanısındayım. Üstelik, bu tanım geleneği yaratan ve temellendiren dilin, tüm dönüşmüşlüğüne karşın, kendi içindeki sürekliliği saptar. Bu anlamda alınınca da geleneği, *bir dil türevlenmesi* diye görebiliriz. Öyleyse, dünyayı kavramamıza olanak sağlayan dilin bütünselliği geleneğin eklemleyici özelliğini de hazırlar. Dildeki kopukluklar, geleneğin varlıksal niteliğine dönük en önemli müdahaledir.

Geleneğin kendisi dönüştürüme kapalı değildir. Tek koşul, dilin kavramsallaştırma olanağındaki sürekliliktir. Bu süreklilik kopuşluluğu da içeren bir durumdur. Elbette yeni bir kavramsallaştırma düzlemi yeni bir dili gereksinebilir ve bu dil örneğin kübizm gibi, ya da Newton mekaniği gibi özgül bir dili de kapsar. Fakat, bir önceki dönemin tüm birikimi gene dilin içindedir. Ayrıca, amaç da odur.

O takdirde, gelenek son olarak, dilde süren aynılık ve değişmezliğin zihinselleştirilmesi diye nitelendirilebilir. Değişimle birlikte hiç bir tortunun kalmayacağını söylüyor olsaydık, gelenek kavramından da hiç bir biçimde söz açamayacaktık.

Buraya bağlanacak ikinci bir etmen, bellektir.

Çoğu kez *'hıfzedenin'* bellek olduğu sanılır. Bu yanlıştır. Geleneğin kurulmadığı hiç bir bağlamda bir hıfzetmeden söz açılamaz. Dolayısıyla, gelenek belleği de kapsar ama, belleğin gücü geleneği kapsamaya yetmez. Bu durumda, belleğin, sığası gelenek tarafından saptanan ve geleneği yaşamakta kullanılan araç olduğu söylenebilir. Daha açıkçası ise şudur: Gelenek, dile bağlı olarak ortaya çıkan fakat, kişinin doğallıkla ve kendiliğinden bilmediği, ayrımında da olmadığı bir olgudur. İnsan kültürel belleğin sahibi değildir. Onu kuramaz. Gelenek ancak yaşanabilir. Anımsama da onu yaşamanın yoludur.

Gelenek kendisini belleğe yerleştirerek sürdürür. Öyleyse bellek, geleneğin yaşamak için yarattığı ve kullandığı bir alan ve olanaktır. Düşünülenin tam tersine, eğer tanımladığımız çerçeve içinde bir gelenek olmasaydı asla bir bellekten söz edemeyecektik.

Klasik, bu etkileşim ve katmanlaşma içinde dile ve onun belirlediği anlamlandırmaya bağlı bir özgülleştirme edimidir. Dilin bellekle ve gelenekle ilişkilenecek biçimde yaşadığı dönüşüme

bağlı olmayan hiç bir klasikten söz açılamaz. Bu, Eliot'un söylediği ve söylemediği gibi klasiğin mutlaklaştığı ve asla evrenselleşemeyeceği boyuttur. Bu klasik yalnızca bir tek dile özgüdür.

Oysa, klasiğin evrenselle kurduğu, bir ilişki alanı daha vardır. Her evrenselin mutlaka klasik olması gerekmez. Fakat her klasik evrenselleşebilme şansına sahiptir. Bu ikili ilişki ve etkileşim kendiliğinden doğmaz. Evrensel-Klasik diyalektiği gene bellek-gelenek çevresinde somutlaştırılabilir. Yapı olarak da öyledir. Ne ki, artık tekil bir dilin sınırları dışına çıkılmış, insanın ortak belleğinde yaşayan bir dizi evrensellik ögesi söz konusu olmuştur. O ögeler bir kültür tümelliğinin kendi içindeki boğumlarının birbirlerine eklemlenmesini de sağlamaktadırlar. Evrenseli, ortak belleğin canlı ve diri tuttuğu gelenek sürekliliği içinde oluşturan ve harekete geçiren olgular ise farklı kültürlerin özgüllüklerinden türemez. Daima bir ortak paydadır söz konusu olan. Öyleyse, klasiğin özgüllük içerdiği, evrenselin ise mutlaka bir genellik zeminine dayandığı rahat rahat öne sürülebilir. Buradan da evrensel-klasik diyalektiği anımsanarak, evrenselin yakalanabilmesi için ilkin klasiğin ele geçirilmesi gerektiği önerilebilir. Tabii, eklemlenmenin olmadığı bir bilinçte klasik de olmayacaktır. Bu, dilin belleğiyle belleğin dili arasındaki bir gelgittir. Şöyle de söyleyebiliriz: Evrensel belleğin dili, klasik dilin belleğidir.

Bütün bunlar gelir bir mitoloji sorununda düğümlenir. Mitoloji, imgesel gerçeğin nesnel gerçeğe bağlandığı noktadır ve her alanda geçerlidir. Mitoloji derken yalnızca mitolojik bilgi değil, mitos kavramının en geniş anlamı düşünülmelidir. Çünkü, o anlam, insanın evrenle kurduğu tüm bir ilişki ağını kapsamaktadır. Bu nedenle de içrek ve içe dönüktür. Mitoloji, ayrıştırılabilir bir bilgi de değildir. Sınırlarını tayin etmek olanaksızdır. Bütün bir bilinç kültü mitoloji olarak görülebilir. Klasik, mitolojinin kültürel özgüllüğü ise, evrensel bunun genel ve ortak paydasıdır. Kozmogonilerin mitolojiyle bağlantısı da burada doğar. Şiirin, kendi gerçekliği daha başlangıçtan itibaren bu alanla sınırlıdır. Bir yandan mitolojiyi yaratırken, bir yandan da onu dönüştürür ve kullanır şiir. Bu yüzden, halk şiiri, dünyanın her yerinde klasik-evrensel etkileşiminin başlangıç noktasıdır. Dil, onun içinden geçerek gelir ve her dilin bir mitoloji ile sınırlı olduğu, bu nedenle, savunulabilir. Mitolojilerin yakınlıkları dillerin etkileşim olanağını artıran bir özelliktir.

Bu bağlantı hiç kuşku yok ki, arketipler (acrhetypes) aracılığıyla sağlanır ve bir ortak bilinçaltından türer. Klasiğin ve evren-

selin kesiştiği zemin de budur: Arketip. Sonunda, tanımını o bellek ortaklığında bulan tipolojiyi irdeleyen, çözümleyen ve yeniden biçimlendiren, onu keşfeden bir gerçekliğin olmadığı, bulunmadığı, içerilmediği ne klasikten söz edilebilir ne evrenselden. Belki, şu söylenebilir: Klasik, bir biçim olarak kendisini kabul ettirebilir; fakat, evrenselin gerçekleşebilmesi ancak bir tipoloji yaratımına bağlıdır. Bu, ister istemez biçimin aşıldığı belli alanları da söz konusu eden bir durumdur. Epopelerin, folklorun evrensel niteliği de daha çok buradan kaynaklanır. Bütün bunlar bir 'dil belleği' sorudur.

Dilin belleğinin nasıl ele geçirelebileceği ise başlı başına bir olgudur. Avrupa'nın, Batı bilincinin klasik kavramı içinde ve dil belleği bağlamında ele aldığı ve tartıştığı fakat yeterince irdelenmemiş ana olgulardan birisi kozmogonidir. Batı, Musevilik-Hıristiyanlık geleneği içinde oluşturduğu bu büyük yapıyı dönüştürerek, onun içinde devinerek kendi klasiğini yaratmıştır. Eliot'un değindiği hususlardan öte, bu gerçeğin iyie bilinmesinde yarar vardır. Bütün o bireşim çabası, 'olgunluk' diye sunulan anahtar kavram ve onu hazırlayan sürekli çaba aslında kozmogonin yeni yorumlara kavuşturulmasıdır. Daha öteye gitmeden burada bir şeyi saptamak gerekiyor. Klasik-mitoloji bağı ve çizgisi bizi bir tür *'zamansızlık'* kavramına götürmektedir. E. Said, 'Oryantalizm'i tartışırken Batı'nın *'orient'e* (Doğu'ya) bakışında zaman ötesi bir kabul olduğunu vurgulamıştır.[7] Sanırım Avrupa kökenli bir klasik-evrensel kabulü, ister istemez, *'oksidentalist'* (Batı'cı) bir anlayışı egemen kılmakta, o da yeniden bir zamansızlık duygusu ve çağrışırım yaratmaktadır.

Burada küçük bir ayrım yapılabilir ki, ona daha önce de değinmiştim: Eliot'un yaklaşımı benimsenirse evrensel olmak, klasik olmaktan daha kolaydır. Benim altını çizerek saptadığım gelişme ise, klasiği yarattığı kadar, *'evrenseli'* de yaratan bir açılımdır. Ne var ki, tam da bu noktada Avrupa'nın klasiğiyle evrensel dediğimiz şey üstüste çakışmaktadır, örtüşmektedir. Freud, ancak bu bağlamda ama kesinlikle klasiktir. Dostoyevski klasiktir, Michelangelo klasiktir, Faulkner, Beckett, Ionescu *'çağdaş'* klasiktir. Tümünde Yahudi-Hıristiyan geleneğinin kutsal kitaplardan kaynaklanan kozmik sorgulama ögeleri belirleyicidir. Bu arada, özellikle Fransızca aracılığıyla Avrupa kültürüne taşınan Arap yazar ve ozanları bu çerçeve içinde yadırgatıcı olmasın ve söylediklerimi çelişkiye düşüren birer örnek gibi görülmesin; çünkü,

onlar da, kozmogoniyi farklı bir bağlamda ele almış, onun üstüne Avrupa'nın, hiç değilse tarihinin bir dönemi itibariyle yabancısı olmadığı bir kültürün dokusunu aşılamışlardır. Tabii, son yıllarda kültürlerarası ilişkinin bir *'model'* olarak sunulmasının yarattığı etki de ayrıca tartışılmalıdır.

V

Türkçe, bu açılardan bakınca bir çıkmazdadır. Kendi bilincini yaşama olanağını yitirmiştir. Onu anca yakalayabilme çabasındadır. Çünkü, Türkçe kendi mitolojisini ve kozmogonisini tanımamakta, bilmemekte, onu kapsamamaktadır. Öylelikle, klasik üretme olanağından da yoksundur. Evrenseli yakalayabilmesi ise geldiği farklı kozmogoninin önce keşfine, yani kendi bilinç altını (yeniden) ele geçirebilmesine bağlıdır. Ne var ki, kendi kendisini tahrip etmiş bir belleğin böyle bir hakkı bulunup bulunmadığı ayrıca sorulmalıdır. Yahya Kemal'in, şarkıları *'bizim romanlarımız'* diye tanımladığı bir çerçeve içinde Türkçenin aşması gereken daha çok engelin/in bulunduğu gün gibi aşikardır. Ayrıca da, kendi kültür birikiminin yarattığı bilinçle dünyayı kavrayamayan (dolayısıyla henüz oraya erişememiş bir dil) başka bir bilinci, dili, sonunda da mitolojiyi ve kozmogonileri yakalayamayacaktır. Bu, dünyanın ve evrenin karşısında yabancılaşmak, yalnızlaşmak ve tekilleşmektir.

İşte, dilde ve şiirde son zamanlarda ortaya çıkan *'yoklamalar'* bu nedenle klasiğin ve evrenselin engelleridir. Henüz, bir dil öğrenilmekte, dünyaya ancak yeni yeni ulaşılmaktadır. Ne var ki, o dünya sıfır noktasından başlatılmaktadır. Dile dönük sınamalar herhangi bir eklemlenmeyi değil, çoktan beridir başlamış olan kırılmaları, kopuşları hem simgelemekte hem de yeni bir ufka taşımaktadır. Asıl gövdeye ulaşıldığında, belki ancak o zaman, klasik içreksellesecektir; ama, bir nesne olarak değil, bir anlam ve kavram olarak. O zaman dışlama bitecek, gerek Batı'ya, gerekse dilin kendisine özgü kültür, tüm duyarlıkları ve anlam tabakalanmalarıyla sahiplenilecektir. Dil, kültleşecektir. Klasiğin hazırladığı fakat evrenselin üstüne oturduğu şey, yani insanal durumların kozmik sorgulaması da buna bağlı olarak ortaya çıkabilecektir.

Türkçe, bunu başardığı anda, yani, onu, tümüyle değiştirebilecek bir düşüncenin içinden gördüğü zaman, dünyanın da avuçlarının arasında duran bir küre olduğunu da anlayacaktır. O zaman insan, o zaman evren büyük yapıların içinden sorgulana-

caktır. Bugüne dek Türkçenin yaptığı tek şey, yani insanın sorgulanması, dünyanın irdelenmesiyle ancak böyle aşılabilir.

Şiirde evrensel olan ise bu edimin kendisidir ve anca o zaman ele geçirilebilecektir.

NOTLAR

Evrenselcilik, yerelcilik tartışmasının bu bağlamdaki bir karşılaştırması için bknz: Bhikhu Parekh, "Cultural Diversity and Liberal Democracy", in Davit Beetham ed., *Defining and Measuring Democracy,* London: Sage Publications, 1994.

[2] Eğer buradan, yani 'dil kurma' yaklaşımının içinden bakacak olursak bir dil kurmanın belirleyici gerçekliği neyse örneğin bir kutsal kitabın belirleyicilik gerçeği de odur. Tam bu nedenle, örneğin Tevrat'ı, İncil ve Kuran'ı, tıpkı Latince ve Virgilius gibi bir(er) klasik saymakta hiç bir sakınca yoktur. Ayrıca bu 'kitapların' teker teker kendilerine gelene dek oluşmuş tüm kültürel-zihinsel birikimi (mitolojiler başta olmak üzere) kapsadığını ve yeniden ürettiğini bununla da, Latince'nin Yunanca'yı kapsaması arasında tam bir örtüşme ve çakışma olduğunu söylemek gerek.

Burada gene yerellik-evrensellik bağlamı karşımıza çıkıyor. Aslında 'koloniyalist' söylemin çözümlenmesinde çok kullanılan bu bağlamın oldukça etkili bir tartışması ve geliştirilen 'içsel-dışsal olan' kavramlarının temellendirilmesi için bknz: Partha Chatterjee, *Nationalist Thought and the Colonial World,* Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986.

Andrew Benjamin, *Art, Mimesis and Avant-Garde: Aspects of a Philosophy of Difference,* London, New York: Routledge, 1991, 24-27

Bu mantığı alttan alta kabul edenlerin de, Eliot gibi Avrupa-evrensel bağı kurarak dayatmalarının da nasıl oryantalist bir perspektifi içerdiğini ayrıca belirtilmeyi gereksiz saymaktayım.

Osmanlı şiiri-modern şiir eklemlenmesi sırasında yaşanan klasik tartışmasını A.H.Tanpınar, Yahya Kemal'i söz konusu ederek yapmıştır. Bu konuda geniş bir çözümleme aşağıdaki kaynakta bulunabilir: Hasan Bülent Kahraman, *Yahya Kemal Rimbeaud'yu Okudu mu?,* İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1997

Edward W. Said, *Orientalism,* New York: Vintage Books, 1979.

4. BÖLÜM

ELEŞTİRİLER

Ebubekir Eroğlu ve 'Modern Türk Şiirinin Doğası'

Bu yazıyı iki bölüm halinde geliştireceğim ve ilk bölümde Eroğlu'nun son yayınlanan yapıtında *'modern Türk şiirinin doğası'*nı* irdelerken görüşlerini üzerine oturttuğu kuramsal tabanı, ikinci bölümde de onlardan hareket ederek vardığı yargıları tartışacağım.

Eroğlu'nun çalışmalarının bir bölümü daha önce *Yönelişler* dergisinde yayınlanmıştı. O sıralarda izlemiştim. İlgili konulardaki yazılarımı yayınlarken onlara göndermede de bulunmuştum.

Derginin sınırlı görünüsüyle bakıldığında, Eroğlu'nun çabası, ilginç denebilecek kısmi *(partial)* bir *'okumaydı'* Oysa, *'kitap'* ölçeğinde ele alındığında ortaya sorunlu bir bütünsellik çabası çıkıyor. Fakat, sorun, çok istenen o bütünlüğe bir türlü erişilememesidir.

Bu, kitap bölümlerden oluşuyor demek değil kuşkusuz. Aksine, yapıtın farklı bölümleri bir ortak kavramın, yani modernizm kavramının etrafında toplanmıştır. Fakat, modernizm, yazarı belirleyecek bir tanım temeline oturtulmadığından ve Türk şiiri *'o'* savların ve gene *'o'* odağın içinden görülmediğinden aranan zihinsel ve kavramsal bütünsellik bir türlü elde edilememiştir.

Eroğlu, modernizmi güncellik-gelenek çizgisinde ele alıyor. İlk kısıtlama da gelenek olgusunun tanımında kendisini gösteriyor.

'Geleneğin Tek Katmanı' başlıklı ilk bölümde Eroğlu, bu olguyu kendince belirliyor. Hatta, o aşamada iki yaklaşımı içiçe geçiriyor. İlk tavrıyla, Eroğlu, *"gelenek kavramı, ilk karşılaştığımız zaman tek katmanda görülebilen bir sürecin adıymış gibi çağrışım yapar"* (Eroğlu/s. 9 (bundan sonra E)) diyerek, okuru, *'zımnen'* de olsa, onun aslında çok katmanlı bir olgu olduğuna gönderiyor. Bu, bana göre de işin doğrusu. Fakat, hemen ardından Eroğlu, *"o süreç ise bugünkü*

---

* Eroğlu'nun gelenek-ritm-Valery yaklaşımı Türk şiirinin muhafazakar modern kanadının anlayışıdır. Kaynağını Y Kemal-Tanpınar oluşturur. Bu konunun irdelendiği bir kaynak olarak bknz: Hasan Bülent Kahraman 'Yitirilmemiş Zamanın Ardında: A.H.Tanpınar ve muhafazakar Modernliğin Estetik Düzlemi', *Doğu-Batı,* No. 11, 2000; 9-45

şiirin, bugünkü söyleyişin, bugünkü ritmin bir çırpıda görülebilen geçmişidir. Bu anlamda, geleneğe bakmak bugünkü ritmin geçtiği yollara yönelmek demektir" (E/9) diyerek, bir yandan başlangıçtaki gelenek tanımını çok daha dar ve sıkışık bir temele oturtuyor, öte yandan da kitabın ana düşünsel açılımını yapıyor: Yani, bugünkü şiiri oluşturan *'geçmiş'*(dir)...

Eroğlu, aslında sorunu daha da indirgiyor ve geçmiş olgusunu da bir tek kavramla açıklıyor: Ritm!..

Bu tartışma Türk şiiriyle ilgili düşünce içinde yeni değil. Aksine, Türk şiirinin gelenek eklemlenmesi hemen her zaman geçmiş şiir birikimi ve onun sesi dolaylarında ele alınmıştır.

Eroğlu, sorunu kendince koyarak ve bir tür de örtülü bir Valery uslamlaması serimleyerek ritmi müzikle, müziği de günlük hayatın şiirselliğini yakalayacak tempoyla bağlıyor. Böylelikle, şiir-müzik, ritm/tempo-yaşam bütünlüğünü kuruyor. Ne var ki, daha bu aşamada bana göre trajik bir yanılgıya düşüyor. Hemen her dönemin kendisine özgü bir müziği olabileceğini, o müziğin içinde yaşanılan koşulların ürettiği nesnellikten türeyebileceğini hiç anımsamaksızın, örneğin *"...televizyonun yaygınlaştırdığı çoğunlukla Amerikan kaynaklı ve Amerikan çağrışımlı müziğin şiiri var mı?"* (E/10) diye sorabiliyor. Bu soru çeşitli kategori yanlışları içermektedir. Çünkü ne o müziğin şiiri olduğu yadsınabilir, ne de eğer o müzik belli bir sürecin üretimiyse, onunla farklı noktalarda kesişen bir şiirsel yapının ve özgüllüğün varlığı yok sayılabilir.[1]

Bu örnek, Eroğlu'nun arayışına zemin oluşturan ideolojik koşullanmışlığın iki aşamasını göstermektedir. Eroğlu, öncelikle salt Türk şiiri ve onun kendi gelenek izleği içinde tartışıyor. İkincisi, Eroğlu, sorunu gelenek-güncellik diye tanımlar ve somutlaştırırken, asla o çizgiyi bütünleştiren dışsal ögelerden yararlanmıyor. Yaralanmıyor; çünkü, onların kavramsal ve olgusal, o arada da kılgısal etkinliklerini yok sayıyor. Böylelikle de, kitabında, başından sonuna kadar, diyalektik olmayan fakat sürekli bir idealizasyon çizgisinde kalan yorumsalamaları öne çıkıyor. Bunu, kitabın ve Eroğlu'nun ilk kısıtlaması olarak koymak gerekir!

Ne var ki, Eroğlu'nun da benim de gelenek konusunda söyleyeceklerimiz bu kadarla sınırlı değil. Biraz da bu nedenle Eroğlu'nun, Türk şiirindeki gelenek tartışmasında bugüne değin izlenmiş ve artık *'konvansiyonel'* diye nitelendirebileceğimiz eğilimlerle içiçe geçen yaklaşımlarını derinleştirmekte ve biraz daha yorumlayarak irdelemekte yarar var.

Eroğlu, gelenek-ritm-ses çizgisini savunmayı şöyle bir mantık içinde sürdürüyor: *"Geleneği bugünkü ve ilk ağızda yüzyüze geldiğimiz ritmin doğrudan bağlantılı olduğu, sınırları belli bir süreçte aramanın gerçekçi bir tarafı vardır."* Ne var ki, tam da yukarda değindiğim nedenden ötürü bu *'gerçekçiliğin'* nereden kaynaklandığını net bir biçimde açıklamıyor. Hatta, şaşırtıcı bir görüş geliştirerek *"bugünkü şiirin yazılım sürecinde temsilini bulmayan gelenek derinliği olsa olsa, kültür tarihinin ya da edebiyat tarihinin konusu olabilecektir."* Ben, bunu şöyle anlıyorum: Demek ki, (bugünkü) şiirin gelenekle bütünleşmeyen bir yanı olabilir. Bu oluşum Eroğlu'na ters gelmektedir. Fakat, edebiyat ya da kültür tarihinin açıklayabileceği *'gerçekliklerden'* birisidir. Eroğlu, bu görüşlerini geliştirirken iki noktayı atlamaktadır. İlki şu...

Eroğlu'nun *'öylesi'* görüşlerini ortaya koyabilmesi için Eliot'a kadar gitmesine ve İngiliz bilincinden örnekler vermesine bence gerek yok. Çünkü, basit bir uslamlama da bizi aynı sonuca ulaştıracaktır. Eğer üstünde konuşulan şey, üstünde konuşulan şeyse, elbette geçmiş edebiyatı irdeleyebilmek ancak, bir *'bugünkü edebiyatın'* varlığıyla olanaklıdır. Çünkü, edebiyatın oluşumlarına bir ön gereklilik tanımlamak söz konusu değildir. O takdirde herhangi bir edebiyatın geçmişten ne şekilde yararlanacağı, ya da onu nasıl kapsayıp dönüştüreceği konusunda kesin saptamalarda bulunulacaktır. Oysa, bu hem bir zorunluluk değildir, hem de edebiyatı, geçmiş kavaramını ipotek altına sokmak anlamına gelir. Fakat, elbette her edebiyatın kapsadığı bir geçmiş kültür vardır; öznel olarak söyleyeyim, bana kalırsa olmalıdır da. Ne var ki, öyle bir gerçeklik ancak geçmişle yüzleşmeyi, hesaplaşmayı kabul etmiş bir bugünkü edebiyata borçlu olduğumuz gelişmedir.

Gene de asıl üstünde durmak istediğim, bunun bir adım ötesidir. Oraya gelirken, Eroğlu'nun da düşüncesini bir adım öteye nasıl taşıdığını göstereyim: Eroğlu, *"gelenek zinciri, sadece kazandığı ve dile kazandırdığı biçimlerden ve dönemlere göre ayak değiştiren ritmlerden oluşmaz. Aynı zamanda, büyük şairler elinde yenilenerek, bütünleşmiş eserlerle tazeliği iade edilerek elden ele geçen değerlerden oluşur"* diyor. Eğer bir alt cümleyi de okursak, Eroğlu'nun *'yeni'* bir şiiri oluşturmanın gerekliden de öte zorunlu koşulu olarak gelenek eklemlenmesini gördüğünü, bunun da geçmişin değerlerini kullanmakla olanaklı olduğunu kesinlikle vurguladığını anlayacağız: *"Tazeliği bulmak ise, bir alışkanlık ortamında ritme tazeliğini iade etmenin ilk adımı ve temel şartıdır."*

Bu gelenekçi yaklaşımın Türk şiiri gibi paradoksal bir şiirin irdelenmesinde aşılması gerekirdi. Bu sorun hiç değilse böyle bir bütünleşmeyi aşan olguları doğuran bilgibilimsel oluşumlar yönünden ele alınmalıydı. Oysa, Eroğlu, bu yaklaşımıyla *'modern'* Türk şiirini mahkum etmekte, kimden yana, kime karşı olduğunu daha başlangıçta koymaktadır. Böylece, ikinci olarak da bu çalışmanın salt, bireysel tercihlere oturmuş bir değerledirme olduğu sonucuna varıyoruz.

Türk şiirinde olsun, Batı şiirinde olsun, aşılamayan bir gelenek sorunsalı (sorunu değil) vardır. Olmasaydı şaşırmak gerekirdi. Ne ki, gelenek bizde parçalanmış bir bilincin, kopmalara, kırılmalara uğramış bir süreksizliğin sorunuyken (sorunsalı değil) Batı'da, tam tersine bir süreklilikle içiçe geçer. Çünkü, Türkiye toplumu, yakın geçmişinde sindirme sürecini henüz tamamlamadığı bir ciddi bilinç bulanıklığı yaşamıştır.

Cumhuriyetin kültürel atılımlarını basite indirgememek ve bir ulusun yaşamında kolaylıkla emebileceği değişimler diye görmemek gerekir. Yaşama üsluplarında ve toplumsal-bireysel tepki ve tavırlarda kendisini gösteren dönüşümler, kuşkusuz bilincin yeniden üretildiği sanatsal ifade olanaklarına da yansımıştır. Bu gelişme sonucunda *'ifade olanakları'* dediğim açılımların zaman zaman *'ifade olanaksızlıkları'* haline geldiğini burada vurgulamalıyım.

Dolayısıyla *'modern'* Türk şiiri irdelenecekse, orada öncelikle bir eklemlenmenin oluşumundan değil, bir kopuşun gerçekliğinden ve olgusallığından söz açmak gerekir. Bu, epistemolojik bir kırılmadır.

Yaşamın her alanında, o arada, Eroğlu'na göndermede bulunmak için bir metaforla ifade edeyim, *'yaşamın ritminde'* gözlemlenen değişimler bireysel varoluşun tüm edimlerini kuşatmışken, bunların hiç yaşanmadığını varsayarcasına gelenek-modernizm çizgiselliğini aramak tümüyle yanlıştır.

Bu yanlış, yukarda geçirdiğim bir kavramın, *çizgisellik* kavramının, Eroğlu'nun çıkışlarını *'ekvator'*lamasından kaynaklanmaktadır. Oysa, eklemlenme ya da kınlma türünden oluşum süreçleri çizgisel (lineer) koşullanmalarla ele alınmaz. Yöntem hiç değilse *parabolik* olmalıdır. Çünkü, irdelenen gerçekliğin kendisi öyledir.

Oysa, Eroğlu'nun çizgisel, öznel ve gelenekçi bakış açısı, gelenek kavramını kuşatırken de topallaşmaktadır. Çünkü, artık söylemek gerekiyor, gelenek kavramı diyalektik ve çok daha kar-

maşık yapılı bir kavramdır. Onu karışılamak ve yerli yerine oturtmak da benzeri bir tercihi gereksinir. Aksi takdirde, şimdi Eroğlu'nun yaptığı gibi, modern Türk şiirinin doğası, belli bir ses/ritm bütünlüğünün dolaylarında, yazarın yeğlediği ve tanımladığı bir gelenek olgusuyla kurduğu ilişki açısından ele alınır.

Burada dahi Eroğlu'nun sorunu kavrayışı oldukça yüzeyseldir ve tek boyutludur. Eroğlu, geleneği belli bir zaman/uzam bağlamı içinde belirlememektedir. Oysa, çok daha önceleri Husserl böylesi bir çıkışı, şöyle bir salın üstüne oturtmuş ve onun kendisini çeşitli anaforlarda hiç değilse suyun üstünde tutmasını sağlamıştır: *"Her bilinç durumunun bir 'çevreni' vardır: Öbür bilinç durumlarıyla ve kendi öz akış evreleriyle olan bağlantılarının geçirdiği değişmeye uygun olarak değişir bu da..."*

Eroğlu'nun eksik bıraktığı budur; aslında, Türk şiirinin eleştirisinde eksik kalmış olan da budur: Sorunu, belli bir filozofik içerikle ele almamak ve onu bir *'çevren'* sorunu olarak görmemek.

Peki, bu olumsuz gelişme değil, gelişememe, nereden kaynaklanıyor? Husserl, yukardaki uslamlamanın bir sonucu olarak onu da şöyle temellendiriyor: *"Dışa dönük her algılamada, nesnenin 'gerçekten algılanmış' olan yanları, böyle olmayan ve beklenti içinde sezgisel olmayan bir yolla, algılamada 'gelecekteki' yanlar olarak ancak öncelenmiş olana yanlara göndermne yaparlar."* Sanıyorum, Eroğlu da, geleneği geçmiş şiirsel birikimle bütünleştiren öteki değerlendirmeciler de sorunu hep bu boyutta görmüşlerdir: Algılanmış yanların öncellenmiş olan yanlara yaptıklan göndermelerle...

Bu fenomenolojik algılamanın diyalektik bir algılamaya dönüştürülmesindeki zorunluluğun altını bir kez daha çizmekte yarar var. Ne var ki, Eroğlu, göstermeye çalıştığım mantığını daha sonra, kendisine özgü bir *'çevren'* tanımı yapmaya çalışırken de sürdürüyor.

Uygarlık, şiir, ritm/geçmiş-gelenek olgularını üç katman olarak, anlaşılması güç bir cümle içinde ortaya koyuyor. Cümlenin anlaşılması güç; çünkü, öznesi yok. Bir başka değişle, Eroğlu, bu sıralamayı, katmanlaşmayı neyi vurgulamak için yaptığını belirtmiyor. Onu belirleyecek tanım çerçevesinden yoksun ki, o da, daha önce değindiğim toplumsal-kültürel, zamansal-uzamsal diyalektiktir. Eroğlu, bu çerçeveyi hiç çatmayınca, doğal olarak geliştirdiği katman da öznesiz, içi boş bir tabakalanmaya dönüyor. Bir kült ya da birbirini belirleme gücüne sahip olgular değil ortaya çıkan.

Bu modernizm anlayışı, neredeyse Türk düşüncesinde çok tartışılmış, yüzyıl başındaki bir dizi kültür tanımıyla içiçe geçmiş *'hars-medeniyet'* eşitliği içinde algılanıyor. Şöyle...

Eroğlu, şiirin dilin içinde oluştuğunu kabul ediyor (E/11). Daha sonra olguları birbirine eklemliyor: *"İnsanın algılama ve duyum tarzı dile bağlıdır; fakat, bunların gerisindeki asıl fikir... dünya kavrayışı ve algılayışı bir uygarlık alanında varolur"* diyor. Biraz ötede de, bu kez şiiri oluşturan duyumu *'hars'* diye alımlanabilecek bu çerçeveden çıkarıyor, daha genel bir *'medeniyet'* anlayışının içine itiyor. Bu nedenle, *"aynı uygarlık değerleri farklı dillerdeki şiiri dinamize eder"* yargısına varıyor.

Bütün bunların hiç birisinin *'modern Türk şiirinin doğası'*nı serimleyecek bir açılım ögesi olduğu kanısında değilim. Böylesine *'didaktik'* yaklaşımların bu çözümlemeyi olanaksız kılacağı daha başından bellidir. Toplumsal koşulları yok saydıktan sonra, geriye dönüp olguları belli bir uygarlık oluşumunun içinden algılamak, bana kalırsa son derece de eskimiş bir yöntemdir. Biraz daha *'steril'* olmayı gözeten bir tavırdır. Uygarlık, dil, şiir arasındaki bağlar kimseyi rahatsız etmeyecek ve sonuçta şiirsel üretimi tümüyle bireysel bir kozmolojiye indirgeyecek bir yaklaşımın çıkış noktasıdır. Nitekim, Eroğlu, yapıtının daha ileriki aşamalarında Tanpınar'ı ve o dolayımı anımsatacak tercihlerle, kalıcı şiiri *"halktaki yücelik duygusunu uyandıran"* şiir diye vermektedir.

Belki bütün bu akıl yürütmenin, bu tasımın bir doğrusu vardır; fakat, o doğru ilkin bir başka gerçeğin altını çizmeyi gerektirir: Eroğlu, modernin içinden geleneğe bakmalıydı. Bu, yapıtının zorunlu kıldığı bir sonuçtur. Oysa, o tersini yapıyor. Geleneğin içinden moderne bakıyor. O zaman da parametrelerin yerlerini şaşırıyor. Değişken parametreyi gelenek, sabit parametreyi de modernizm olarak algılıyor.

Bunu yaparken, yazılmış şiiri modernizmin getirdiğiyle bir hesaplaşma diye tanımlasaydı, belki Tanpınar'ın ulaştığı sonuçlar etrafında kalabilecekti. Çünkü, Tanpınar, modernizmle birlikte ortaya çıkan nesnel koşulları, büyük bir kopmaya verilmiş trajik yanıtlar olarak tanımlamıştır. Giderek, onların iç titreşimlerini yakalamaya çalışmıştır. Öznel olmaktan da korkmamış, çekinmemiştir. Müziği bir kez *'ruh gıcıklanması'* diye koyduktan sora Tanpınar'ın bütün bir klasik Türk musikisini *'çığlık'* olarak nitelendirmesini anlamak olanaklıdır. Hatta diyebilirim ki, geçiş dönemi (19. yüzyıl başı ve 18. yüzyıl sonu) serüvenini bizde yete-

rince algılamış, anlamaya çalışmış ve ifade etme çabasına girmiş tek kişi odur. Bunu yaparken de bütün başarısını nesnel olmaya hiç gayret harcamayıp, söylemini tümüyle öznel bir noktada tutmasına borçludur. Bu tavrı Tanpınar'ın diline ve anlatımına da yansımıştır.

Bizde o anlatımın da bir geleneği olduğunu söylemek gerekir. Belki son, ama ne yazık ki yeteri kadar başarılı olmayan örneğini Mehmet Kaplan ve öğrencilerinde bulan (Eroğlu da akademik ortam-şiir etkileşimi üstünde düşünürken Kaplan'a gönderme yapıyor) bu anlatım kendisini Eroğlu'nun üslubunda ararken tıkızlaşıyor. Onun da bir gerekçesi var: Tanpınar ve o dolaylarda ürün vermiş öteki son Osmanlı kuşağı yazarları bildiklerini iyi bilen, onları belli bir bireysel dizgeselliğe tabi tutan yazarlardır. Tanpınar'ın üslubu oldukça yoğunlaştırılmıştır. Nedeni, onun geniş ve kapsamlı kültürel birikimidir. Özellikle de o birikimin çeşitli felsefe akımlarından beslenmiş olmasıdır.

Tanpınar ve kuşağı o üslubu yaşamı sorgulamakta kullanırlar. Bu nedenle de yaşamın tüm edimlerini şaşırtıcı bir biçimde yazının ve sözün içinde irdelerler. Bu, hiç bir nesnenin ve hiç bir nesnelliğin onlara yabancı olmaması, bakış açılarının dışında kalmaması demektir. Dolayısıyla da yaşamı bütünlüğü içinde kuşatan herhangi bir gerçekliği, öteki gerçekliklerle kurduğu etkileşim içinde tanımlamaya çalışan bu üslup ve bakış açısı, ister istemez, aynı kavram üstünde düşünürken onu bir ufukla kuşatır. Ona bakarken, belki de hiç ilgisi yokmuş gibi duran alanlardan örnekler getirir, yorumlar verir.

Eroğlu da o üsluba, o bakış açısına, o eğilime yöneliyor. Fakat, bunu yeterince başardığını kim söyleyebilir? Kendisine yeterince güvenmeyen, alttan alta iddialı olan bir tavır, özellikle nesnellikle öznellik arasında sıkışıp kaldığı için yukarda geçirdiğim sözcüğe döneyim, tıkızlaşıyor. Ardarda gelen, tıpkı Tanpınar ve izleyicilerinin yaptığı gibi, çeşitli kaynaklardan imler düşürmeye çalışan, böylelikle bir olguyu çok boyutlandırma kaygusu güden cümleler birbirlerinden kopuyorlar, bir mantık tutarlılığı sergilemekten uzaklaşıyorlar. Tabii, o arada da çetrefilleşiyorlar. Belki, Kaplan'ın, Tanpınar için getirdiği bir yargıyı, okunup anlaşılmasının sığ bir kültüre sahip genç kuşaklar için güç olduğu yargısını, Eroğlu da çok benimsemiştir. Fakat, ikisi aynı şey değildir. Tanpınar tavrı belli bir dönem ve tavırla içiçe geçmişken aynı şeyi Eroğlu için varsaymak olanaksızdır. Merkez sağ edebiyatta görülen bir

'mesafeli', 'soğukkanlı' olması istenmiş, onun için özenilmiş, hoşgörü içerdiği vurgulanan, sakin üslup biraz fazla yapay kalmaktadır. Ve eğer bu olguyu da açıklayacak bir tanımlamaya gitmem gerekiyorsa, o çok bilinen Eliot kavramını kullanayım: öyledir; çünkü, bu üslubun artık bir nesnel bağlılaşığı yoktur...

Buraya değin, söylediklerimle, Eroğlu'nun yapıtındaki temel izleklerin bir kaçını öne çıkarabildiğimi sanıyorum. Eroğlu, bu özellikle *'gizli'* kalması istenmiş, saklı tutulmuş tanımların oluşturduğu şablonu 19. yüzyıl sonu, 20. yüzyıl başı itibariyle Türk şiirine uyguluyor ve onu günümüze kadar getiriyor.

Şimdi o bölümü çok genel olarak gözden geçirmek istiyorum.

II

Kitabın ikinci ve gövde denemesi *"Modern Türk Şiirinin Doğası Üstüne"*, beş bölümden oluşuyor.

Eroğlu, her bölüme bir tanımsal başlık uygun görmüş. Kitabın içindekiler bölümünde yalnızca o başlıklar var. Böylelikle, (1. bölüm dışındaki) zamandan uzaklaşılarak, yalnızca modern doğanın ne olduğu (kuşkusuz yazarın gözünde) anlatılmaya çalışılmış.

Böylelikle, okur, modern Türk şiirinin '1900'lerin iki eşiği'nden geçtiğini, *'ritmin zaferi ve çeşitlenmesiyle'* karşılaştığını, *'modernleşmenin tarif edilebilir atmosferini'* yaşadığını, *'moderleşmenin içi ve ertesi'*ni sorguladığını, nihayet *'yüzyılın son çeyreği'*nde *'karmaşa ve sancı'* içinde bulunduğunu anlayacaktır. Kısacası, modern Türk şiirinin doğası bu kavramlaştırmaların bileşkesidir!... Buradaki amacım, böylesine tartışmaya açık bir yapılanmanın içerdiği savları teker teker çözümlemek değil. Bu nedenle bundan sonra iki izlek benimseyeceğim. Kuşkusuz, yeri geldiğinde tekil savlar üstünde yoğunlaşacak, ama, asıl olarak, Eroğlu'nun dönemlere yönelik ana tercihlerini ve tanımlarını irdeleyeceğim.

Eroğlu'nun yapıtının bütünü izlendiğinde, modern Türk şiirinin paradigmatik ve epistemik boyutlarını yakalamak, en azından benim için, olanaksız. Çünkü, Eroğlu'nun bir yöntemi yok. Yalnızca, kimi ozanları, kendi tercihleri doğrultusunda imlemekle yetinmiş. Trajiklerini çözümlemeye girişmemiş. Sonuç gerçek bir idealizm ki, bu kendisini ikinci izlekte gösteriyor.

Hiç üstünü vurmuyor ve derinleştirmiyor ama, Eroğlu, yapıtının bir çok yerinde modern Türk şiirinin *'eksik'* ve *'yetersiz'* bir

şiir olduğunu duyumsatıyor. Bunun bir gerekçesini daha önce vermiştim: Yücelik duygusundan yoksunluk... İkinci gerekçe, gene çok silik geçiriliyor ama, göze çarpıyor, Eroğlu, modem değil, romantik bir şiirin peşinde.[1] Onun büyük bir akıma dönüşmemiş olmasına hem hayıflanıyor, hem şaşırıyor. Tabii, bunun olanaklılığını hiç tartışmıyor (E/24).

Nitekim, bu iki yönsemenin sonucunda, Eroğlu, 19. yüzyıl şiirini (Tanzimat şiiri) tutsak ediyor.[2] Onu bir tür 'angaje' şiir olarak görüyor. Sonuçta, diyor, ortaya şiir değil, manzume çıkmıştır (E/21). Hangi şiir yazılsaydı anlamlı olurdu. Sorusunu da A.Hamit'e giderek yanıtlıyor.

Aynı biçimde, M. Akif ve T. Fikret için de düzyazıyla çözülebilecek sorunları şiirle bağlamışlardır diyerek bir eleştiri getiriyor, Eroğlu.

Bizdeki modern şiirin eksikliğini Batı'daki modern şiirin sahip olduğu dayanaklardan yoksun oluşuna değil, şairlerin sorunları şiirle dönüştürmemiş olmalarına bağladıktan sonra, kendi oluşturduğu gelenek tanımını doğrulamak için Y. Kemal'in eski dilde yazmasını bozulmuş olan ritmi yakalama çabası olarak nitelendiriyor (E/28).

Şu kadarına bakalım: İlkin, 19. yüzyılın getirdiği şiiri, Eroğlu bir mutlakiyet tanımı içinde ele alıyor. Hersekli Arif Hitmet'i, Leskofçalı Galip'i, Şeyh Galip'i, Yenişehirli Avni'yi vurgulayan bir mantık bu şiirin bir büyük kopma olduğunu ama, sahip olduğu değerlerin ötesine geçmesinin mümkün olmadığını anlamalıydı. Şundan ötürü...

Sonunda Eroğlu'nu da bağlayan bu anlayış, Türk şiir *'geleneğinin'*, istenmese dahi, Batı şiir geleneğiyle karşılaştırılmasından kaynaklanır. Batı şiirinin sahip olduğu değerlerin ve ögelerin bizim şiirimizde olmaması bir eksiklik olarak gösterilir. Nasıl olabilirdi ki... Batı şiirinin modernizmle birlikte öne çıkardığı tavır, daha 19. yüzyılın ortalarında bir kaç büyük kopmayla yaşanmıştır. Baudelaire'in belli sistemlerle (kentleşme, gezgincilik, bunaltı) bağlantılı, eşsüremli, çakışımlı şiiri, ilkin Rimbaud'yla ardından Dadacılarla, sonra Üstgerçekçilerle önemli kırılmalara uğrar. Kaldı ki Baudelaire, moderni *'geçici, kaçak ve olumsal'* diye tanımlar. Bir süreklilikten değil bir alışkanlıktan kopuşmalara, beklenmeyenlere dayalı bir süresizlikten söz etmektedir. Modernin temel koşulu budur. Bunların hepsini teker teker doğuran koşullar vardır. Koşulların ötesinde kalan ve açıklanamayan şeyler olduğu da

kabul edilebilir. Fakat, şu gerçek ötelenemez: Bu şiir, o arada erken modernist Fransız şiirinin beslendiği İngiliz ve Amerikan şiirileri de, varolan bir dil ve epistemik bir süreklilik üstünde yazılıyordu. Kopmalar, bu bağlamda, dönüştürme anlamı taşır.

Oysa, bizde, 19. yüzyıl şairleriyle başlayan dönem uluslaşma sürecinin, mutlak monarşiden meşruti monarşiye, nihayet ulus devlete geçişin aşamalarıdır. Bu, ilkin, toplumsal ve sınıfsal bir kültürel oluşumu ve onu belirleyecek bir dilin kendisini gereksinir. Dolayısıyla da bu hamleyi doğrudan Baudelaireyen bir tanıma yaslanmış bir modern olarak görmek mümkündür.

İlk çıkışlar budur. Dolayısıyla o şiirin aşkın bir anlam yüklenmesi, daha ötedeki bir gerçekliği kuşatması zaten olanaksızdı. Kaldı ki, şiirin belli bir duyarlılık yükü taşıyan epistemeden (Divan Edebiyatı'nın epistemesinden ve evreni kavrayışından) yoksun kalması, yalnızca ulamsal (kategorik) tavırlarla bütünleşmesini zorlayacaktı. Nitekim öyle de olmuştur; Eroğlu'nun 'angaje' diye nitelendirdiği şiirin, *'angajman'* ögelerini çıkarırsanız ortada yalnızca büyük bir boşluk kalır. Çünkü, o aşamada şiirin üstüne oturtulacağı bir duyarlılık düzlemi yoktur. Çünkü, her duyarlılık ancak belli bir mantıksal kavrayışla bağlıdır.

Yahya Kemal'in büyük çıkışının ardındaki iki koşulu da iyi süzmek gerekir. İlki, ilk kez Y. Kemal'in bir dil bilinci getirmesidir. (*"Beyaz lisan"* tanımını anımsayalım ki, Eroğlu, hiç değinmiyor.) Böylelikle şiirin belli bir dil sorunsalı olduğu vurgulanmıştır. Şiirselleştirmenin ancak bir dil plastiğiyle mümkün olduğu da böylelikle anlaşılmıştır.

Y. Kemal'in yaptığı öteki çıkış ise, ritmi yakalamasında değildir. Eroğlu, onu sezmiş fakat, anlamlandıramamıştır. O'nun ritm dediği şey, şiirsel duyarlılığı yakalayacak epistemeyi, yani kavrayış düzlemini tutturmaktır. İşte, Y. Kemal'in Divan Edebiyatı'yla olan bağlantısı da budur. eğer onun şiirinde bir duyarlılık varsa, o duyarlılık Cumhuriyet'in evrene bakışının değil, önceki tarihsel-kültürel birikimin onu (evreni) algılayışının duyarlılığıdır.

Y. Kemal, Cumhuriyet'in getirdiği büyük bir kopma olarak algıladığından, kırılma-kurulma noktalarının bireysel duyumlarını dönüştürerek Divan Edebiyatı'nın kendisine özgü ufkunu, yeni bir alımlamayla aşmaya çalışmıştır. Açık Deniz'deki aşkınlık da, Süleymaniye duyarlılığı da bundandır. (Tabii, A. Haşim ayrı bir gerçekliktir. Onu burada tartışmıyorum. Fakat, şu kadarını söyleyeyim, Y. Kemal'in dil bilincine yönelik çıkış olmasaydı,

kuşkusuz A. Haşim de olmayacaktı. Çünkü, Haşim'in yaptığı şiir yoğrumsallığına *(plasticity)* dönüktür ki o da dilin temellendirmesinden sonra gelir.)

Böyle bir aşamada, 19. yüzyıldan Y. Kemal ve A. Haşim'e inen çizgiyi, *"aynı dönemde yaşamalarına karşın niçin Baudelaire ve Rimbeaud gibi yazamadılar?"* mantığıyla irdelemek anlamsızdır. Ondan da öte saçmadır. (Kaldı ki, o süreçte eksik kalan Rimbeaud'dur. Baudelaire 1950'lere kadar Türk şiirinde yerleşiktir. Belki eleştirilmesi gereken, Türk şiirinin modernist yapısının Batı'nın ön-erken modemistlerinden öteye gidememiş olmasıdır.)

Bu, 19. yüzyılın çıkışlarını da, oradan dallanan ve kendileri de birer gövdeye dönüşen şairleri de modernizm içinde olumlamak anlamına gelir. Çünkü, her şeye karşın daha o uzak tarihte dahi modernist bir algılamanın ilkesel nedeni mevcuttur ve etkindir de... Ötesi, yadsımacılık ve aymazlıktır.

Eroğlu bu mutlakiyetçi, idealist, çözümlemeden çok, ön kabullerin var olup olmadığını araştırmakla yetinen tavrını kitabının ikinci bölümünde de sürdürüyor. 1930'ları ve Hece'yi ele aldığı bu kesimde, bu kez, aruzun, yani veznin aşılmasını trajik olmamasına ve yüksek tabakaya ait bulunmasına bağlıyor (E/30-31).

Daha da ileri gidiyor ve aynı yerde, bu kez Cumhuriyet şairini neredeyse Tanzimat şairlerinin sahip oldukları için suçladığı bir duyarlılığa sahip olmaması nedeniyle kınıyor: Onlar, hem halklarının vicdanıyla hesaplaşıp hem de onun dilinden bir edebiyat çıkarmamışlardır, diyor. Öte yandan, halkın değerlerine yönelmenin kuramsal açıdan zorunluluğunu işaret ederek bunu 'enternasyonalleşme'yle birleştiriyorlar, diyor.

Eroğlu'nun eksik bırakıldığını söylediği şeyler nasıl olacaktı? O mantığı yürütmek, spekülasyondan bir adım ileriye geçmez. Enternasyonelleşme kavramını, ne olduğu bir yana, şairlerin halkın dilinden edebiyat çıkarmalarında aramak da olanaksızdır... Çünkü, yukarda da değindim: Şiir, eğer dilin içinden yazılıyorsa, dilin boyutunu saptamak bir ön tavrı kabul etmez. O, şiirin duyarlılık süzgeciyle ve kırılma-eklenme gerilimi içinde yakalayacağı bir olgudur. Üstelik, şiirin halkın diliyle yazılması demek, onun mutlaka ait olduğu halkın vicdanıyla hesaplaşacağı anlamına gelebilir mi?

Bu soyut tanımlamalarla bir yere varılamaz. Nitekim, Eroğlu, bu yargısıyla da çelişen bir başka önermeyi az ötede gösteriyor ve *"Türk toplumunun hayatında bireylerin vicdanında yaşanan trajedi,*

kuramın önüne geçememiştir" (E/33) diyor. Ayrıca 1950'leri 60'ları irdelerken de *"modern şiirin halk ruhunda etkisini sürdüren bir lirizme ulaşmadığını"* (E/53) vurguluyor. Bunu, 2. Yeni'yi tartışırken bir yerde daha dile getiriyor ve tutulan yolu *"halkın değerlerinden bir edebiyat çıkarmak için zorlanmanın gerekli görülmediği"* (E/57) bir yol olarak saptıyor.

Daha önce değindiğim[3] *"türüm" (emanation)* kavramını bilmeden ve Cumhuriyet'in erken dönemlerinden gelen eğilimin 'yetkeci modernizm' olduğunu anımsamadan ancak bu yargıya varılabilir. Kuldan yurttaşa geçilen, ama, bireyin oluşmadığı bir ortamda Eroğlu'nun aradıkları nasıl gerçekleşebilecekti? Burada, sorunu daha fazla derinleştirmeyi gereksiz görüyorum.

Şiir, eğer kendi varlığının bilincindeyse, o bilinçle yazılmışsa bir muhalefettir. Fakat, o düzeyde olabilmesi için de bir dizi aracı gereksinir. Onlardan yoksun kalınmış bir ortamda daha ötesini beklemek gerçek(çi)lik kavramının sınırlarını aşmak demektir. Bir 'harika çocukluk' döneminde belki öylesi bir gelişme yaşanabilir. Rimbeaud bir örnek olabilir. Fakat, böyle bir eğilim eleştirinin uslamlamacı mantığıyla açıklanamaz. Dolayısıyla, Eroğlu'nun tüm mantığını ben öylesi bir soruya indirgiyorum: *"Bizde neden örneğin bir Rimbaud yok!..."* Hatta, bu soru da sorulabilir ve yanıt ararken bir zihin dalgalanmasına, spekülasyonlara da yer verilebilir. Eroğlu onu da yapmıyor, yalnızca soruyu ortaya koyuyor, üstelik her şeyi kınamak ve hatta yadsımak amacıyla!..

Aslında, Batı'nın, özellikle de Fransız şiirinin gösterdiği modernizm evreleri Türk şiirinde yaşanmıştır; fakat, üstüste çakışmayarak, eşzamanlı bir gelişme doğrultusunda sahip olmayarak. Kısacası, gecikerek!.. Örneğin 1940'lar biraz üstgerçekçi Dadaist eğilimlere yataklık etmiş, 1950'ler, 60'lar onun bir başka boyutu olan Appollinaire izleğini tutmuştur. 2. Yeni ise bana kalırsa, şiirsel bir açılım ve o köke yönelik sorunsallara sahip bulunmakla birlikte çok daha farklı bir bükümdür. Onun temel sorunsallarını çözümlemek ancak şiirin ufkundan çıkmakla olanaklıdır. Estetiğin temel kavramlarıyla bakmadıkça o bağlamı yeterince anlayamayacağımız kanısındayım.

Oysa, Eroğlu, bütün bir 50'leri hümanizm kavramına indirgiyor, onu ulusçuluk anlayışıyla etkileşim içine sokuyor (E/45). Orhan Veli ve arkadaşlarının yazdığı şiiri, temel kavramlarını ve izleğini hiç anlamaksızın *"zorlanmak istemeyen akla hitap"* (E/38) olarak tanımlıyor. Hatta, 2. Yeni'ye ait sanılabilecek bir dönemi

yargılarken *"küçük insanın yansıttığı problematik yapıdan bucuk bucak kaçıldığı dönemlerde kelimenin esrarına pek yer bulunmaz"* (E/47) gibi *'garip'* bir sonuca varıyor.

Eğer 2. Yeni'yi sözcükle doğrudan kurulmuş bir bağ olarak nitelendirmeyeceksek bunu, Türk şiirinde acaba hangi dönem başarmıştır? Herhalde A. Haşim'in ya da Y. Kemal'in sözcükle kurdukları ilişki bu anlama gelmenin çok ötesindedir.

Nihayet Eroğlu çalışmasının gövdesini tamamladığı 4. bölümde modern şiirin adeta iflasını ilan ederek İlhan'ı, Necatigil'i, Uyar'ı ve daha geç bir isim olarak da Yavuz'u öne çıkarıyor.

Dikkat edilirse, bu isimlerin ortak yanı, dördünün de *'divan'* geleneğinden yararlanmış olmasıdır. Aynı bağlamda Dıranas ve Dağlarca da vardır. Estetisizmle yakınlık kurması nedeniyle bir de Tanpınar'ın adı geçirilmektedir. 2. Yeni'nin dorukları olarak da, *Çağrılmayan Yakup, Ölü Yıkayıcılar* gösteriliyor.

2. Yeni, Eroğlu'na göre ilgi duyulmamış bir dönemdir. Ortaya *'her şeye rağmen'* çıkmıştır. Nedeni, değinmiştim, halktan kopuk olmasıdır.

Şiirsel gelişimi uyarıcı ve serpinti kavramlarıyla açıklarken, Eroğlu, ileriye yönelik uyarıcı yaklaşımların ancak halka dayanmakla mümkün olduğunu gösteriyor (E/57) ve böylelikle 2. Yeni'nin kendisinden ve bundan sonraki Türk şiiri üstünde bir etkisinin bulunmayacağını da dolaylı olarak ifade ediyor.

Eroğlu'nun yaklaşımı, artık sonuçlandırarak söyleyeyim, modernizmi bir kült olarak kuşatmıyor. Çünkü, keskin bir yargı olmasın ama, Eroğlu onu yeterince bilmiyor. Yalnızca çağdaş İngiliz şiirinin getirdiği bazı kavramlarla bakmak, Türk şiirinin modernist doğasını algılamayı mümkün kılmaz. Bu, estetik ve onun yaslandığı öteki disiplinlerle içli dışlı olmayı gereksinen bir arayıştır. Modernizmin hemen her evresinde tartıştığı sorun farklıdır: yaslandığı sorunsal da farklı olmuştur. Hele, modernizm sonrası bir dönemden geçerken bu görüngü daha da genişlemiştir.

Özellikle modernizmin çeşitli evrelerinde şiirin dışındaki alanlarda yaşanmış oluşumları gözden ırak tutarak ve tümünü kuşatan bir estetik sorgulamayı çıkış noktası almayarak böyle bir değerlendirme yapılamaz.

Örneğin bir yerde modernizmi gelenekten kopuş olarak gören eleştirmen, modern şiirin gelenek eklemlenmesini ararken kendisiyle çelişmekte (E/67) ve bu da kitabının kendi üstüne kapanmasına yol açmaktadır. Aynı şekilde bir başka yerde de yeni-

liğin bir başlangıç yaratma kaygusuyla devamlılık-süreklilik arasında sıkışıp kalmak olduğuna değinerek (E/91) tüm açılımları, daha başlangıçta kör bir yola sokmaktadır.

Türk şiiri gibi kırılmalarla dönüşmüş bir şiiri değerlendirirken bir yandan yeni şiirin başarısı güçlü bir geleneğimizin olmasıdır diyerek gelenekten kopuktur diyerek eleştirdiği modernizmi olmayan bir noktaya taşımaktadır.

Kelime şiddet unsurundan arındırılmıştır demek suretiyle ona gene bir başka mutlak anlam yükleyip 1980 şiirinin modernizm sonrası boyutunu algılamaktan geri kalmıştır (E/64). 1960 kuşağı şairleri üçüncü dünya ülkesi şairi olmak istemişlerdir, bu da antimodernist bir eğilimdir (E/67) diyerek, sosyalizan eğilimleri, tam tersi olmakla birlikte modernizm karşıtı olarak nitelendirmiştir.

Yüksek kültür-alçak kültür kavramlarını hiç tartışmaya sokmamıştır. Bu nedenle halk tanımı sınırları belirsiz, duygusal, öznel bir boyutta kalmıştır. İdeoloji-teknoloji etkileşimine hiç yer vermediğinden, *"belli bir yetkinlik düzeyinin bir kez ulaşıldıktan sonra şu fani dünyada"* geriye dönüşü olmaksızın var olacağını" yeni bir şey söylüyormuşçasına dile getirmekten kaçınmamıştır. Bu yanıyla da modernizmi kavramamış ve temellendirememiş olduğunu bir kez daha ortaya koymuştur. Belki tümünden daha önemlisi şudur: Eroğlu, gelenek ve tarihsel arasındaki ayrımı yapamamıştır. Bu aslında can alıcı ve Türk şiiri incelemelerinde temel kabul edilmesi gereken bir hususdur. Çünkü tarihsel olanın geleneksele karşıt olduğunu bilmemekte, modernizmin tarihsel olana değil geleneksel olana karşı çıktığını anımsamamaktadır. Kaldı ki, eğer oradan bakılacaksa, modernizm gelenekselle kurduğu ilişkide *"ceffel kalem"* silinip atılacak bir olgu değildir.

Nihayet!..

Şiir, Eroğlu'na göre *"gönülden gönüle olmak"*la, *"tek insanın tek insana konuştuğu yerde teşekkül etmekle"* bağlıdır. Eğer bir şiir *"belirli insan topluluklarının anlık duygu bombardımanına tutulduğu bir merkeze taşınmakla"* bütünleşirse yanılır: yanlış olur! (E/70)

Modern Türk şiirinin doğası, böyle bir şiir anlayışının, böyle bir kavramlandırışın ve böyle bir tanımsal tercihin içinden sorgulanıyor... Üstelik modernizm bağlamında... Galiba yürümemiz gereken epey yol var!

NOTLAR

1 Burada şunu kaydetmek gerekir. Romantisizmle modernite arasında bir ilişki vardır. Modern(ist) kavramların bir bölümü özellikle kuruluş aşamasında, romantisizmden kalkmışlardır. Bununla birlikte Eroğlu'nun yaklaşımı bu türden bir 'epistemik' yaklaşımı içermiyor. Romantisizmle modernite arasındaki nesnel ve tarihsel bağları gözden geçirme amacını taşımıyor. Bu anlamda örneğin Yahya Kemal'in iki kavramın kat yerinde bulunduğunu görmezden geliyor. Oysa, hiç değilse o kaynağa dönebilir ve görüşlerini o bağlamda derinleştirebilirdi. O takdirde modernitenin Türkiye'deki serüvenine ilginç bir giriş yazabilirdi.

2 Burada da bir ikinci noktaya değineyim. Tanzimat şiiri tartışması, Eroğlu'nda, açıkça belirtilmese de, bütün bütüne köksüz değil. Bu şiir, Yahya Kemal-Tanpınar çizgisinde çok daha önceleri mahkum edilmiştir. Hatta bu tartışma, Ziya Gökalp'in Tevfik Fikret çözümlemesine kadar uzatılabilir. (Ne var ki, Gökalp, Fikret'in daha ziyade 1908'in hemen öncesi ve sonrasındaki şiirlerini ele almaktadır.) Bu bağlamda, Ziya Gökalp, saklı da olsa, klasisizm ve humanizm, o arada da Rönesans kavramları üstünde durmaktadır. Tanpınar ise, *Yahya Kemal* isimli kitabında meseleye tam da bu bağlamda yaklaşır ve öylelikle Yahya Kemal'in bir 'klasik' ve 'neo-klasik' olduğunu kanıtlamaya çalışır. Eroğlu'nun yaklaşımı bu derinliğe kadar da inmemektedir. Daha ziyade Yahya Kemal'in hırçınlığına dayalı bir reddedişi benimsemektedir. Oysa, örneğin, Tanpınar, daha duyarlıdır ve o şiirin içinde de bir şeyler duymak ve sezmek istemektedir.

3 Bu kitapta yer alan 'Son Dönem Türk Şiiri...' başlıklı yazı

4 İktidar sözcüğünün Batı dillerinin çoğundaki karşılığı 'güç'tür; Arapçada da öyledir: İktidar, -kadir, muktedir olmak.

Şiir Gazetesi'nin Soruşturmasına Yanıt

Önce şunu belirtmem gerekiyor: Her eleştirmen belli bir gerçekliği aramak (bulgulamak demek istemediğim için aramak diyorum) ve onu temellendirmek çabası içindedir. Dolayısıyla, sanatsal üretim evrenine bakarken kendi geliştirdiği görüngünün *'orada'* kimileri tarafından oluşturulduğunu görmek ister. Olumladığı yapıt da budur. Yoksa eleştirmen boşlukta yüzer gezer kimi kavramları bir yapıtta karşılandıkları için o yapıtı benimsemez.

Bu temel bağlamsal sorunsala karşın şu da belirtilmelidir: Sanatsal üretim önsel tercihlere ve yönlendirmelere bağlanamaz. Öyle yapılırsa yönlendirici, ilkel bir sonuca ulaşılır. İdeolojik bağlamın sanatsal boyutu egemenliği altına alışı çıkar ortaya. Bu nedenle de hiçbir eleştirmenin bilme biçimlerine (epistemolojilere) dayalı sorgulamaları ve tavır alışları dışında (ki onlar da soyutturlar) genç şairler ya da sanatçılar şöyle veya böyle yapmalıdırlar deme hakkı yoktur; olmamalıdır.

Bu anlayışla bakınca bir özgül tanım aralığı olarak genç şairden bir şey beklemek olanağı doğallıkla ortadan kalkmaktadır. Söylenebilecek olanlar da genel değerlendirmeler ve tavır alışlarla ilgilidir. Öyleyse...

Türkiye'de yazılan şiirin kendi gerçekliğinden kaynaklanan sorunları var. Örneğin bu şiirin bir gelenek bütünlüğü içinde farklı halkaların birbirlerine eklemlenmeleriyle oluştuğu kanısında değilim. Şiir, daha çok dışarıda oluşturulan anlayışların, o da eksik algılamalarla dile aktarılarak ve süreklilik o kopmalarla sağlanarak gelişmektedir. Üstelik *'o'* şiiri üreten gerçekliğin içinde oluştuğu kültürel çevrenin yeterince anlaşılamaması aktarımların da zayıf tercihlere dayanmasına yol açmaktadır.

İkincisi, şiir bir dil sorunsalıdır. Dil bir kültürün içinde üretilir ve dünyayı algılamanın ve onu dönüştürerek yeniden üretmenin, öylelikle de gerçeğe özgül katkılarda bulunmanın (bu daha çok gerçeği parçalamakla sağlanır) aracı ve olanağıdır. Dilin kendi semantiğinden kaynaklanan sorunlarla *'ars poetika'*nın eklenmesi ilginç bir *'halita'*yı önkoşul olarak dayatır. İşte, genç şairin

sıkıntısı burada doğmaktadır: Genç şair şiirsel olana belli bir kültür sığlığıyla yaklaşmakta, hiç değilse onu yönelimsel bir içgüdü gerçeği diye algılamaktadır. Oysa, şiir bunun ötesinde bir görüngü oluşturma arayışını gereksinir.

Artık söylemek bile fazla: Genç şairin üzerine oturması gereken ana eksen kültürdür. Şiirin geçmişini, ama, yeni şiirin içinde üretebilmek istendiği dilin yoğrusunu (plastiğini) geliştiren geçmişini, bilmeden bir adım öteye gitmek olanaksızdır. İkincisi, şairin dünyayla yaşadığı, damıtıp somutlaştırdığı bir sorununun ve ona, vermese bile önerdiği yanıtının olması gerekir. Bu da felsefi bir yönelimi zorunlu kılar. *'Bu yoksa, şiir de yoktur.'*

HASAN BÜLENT KAHRAMAN

TÜRK ŞİİRİ MODERNİZM ŞİİR

ARAŞTIRMA

Modern olduğu söylenen Türk Edebiyatının moderniteyle olan ilişkisi yeterince çözümlenememiştir. Çünkü, düşünce yaşamımızda modernitenin ne olduğu üstünde yeterince durulamamıştır. O arada şiir kavramı estetik bir sorunsal olarak irdelenmemiştir.

Türk Şiiri, Modernizm, Şiir son elli yılda yazılmış modern şiirimizi, şairleri ve sorunsalları ile birlikte modernitenin ürettiği ve bugüne değin hiç değinilmemiş kavramlar eşliğinde çözümleyerek, yeniden temellendirerek o boşluğu dolduruyor. Kitap, bu yanıyla salt bir edebiyat eleştirisi metni olmaktan çıkıp kapsamlı bir düşünce yapıtına dönüşüyor. Modernite dolaylarındaki zihniyet haritamızı çiziyor.

Yoğun bir okuma ve tartışma kitabı *Türk Şiiri, Modernizm, Şiir*

ISBN 975-8454-10-2

BÜKE YAYINLARI