

**Doktora Tezi**

**TÜRK ŞİİRİNDE MODERNİZM**

**YALÇIN ARMAĞAN**

**TÜRK EDEBİYATI BÖLÜMÜ**  
**Bilkent Üniversitesi, Ankara**

**Eylül 2007**

**Yalçın Armağan**

**Türk Şiirinde Modernizm**

**Bilkent 2007**

Bilkent Üniversitesi  
Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü

## **TÜRK ŞİİRİNDE MODERNİZM**

**YALÇIN ARMAĞAN**

Türk Edebiyatı Disiplininde Doktora Derecesi Kazanma  
Yükümlülüklerinin Parçasıdır

**TÜRK EDEBİYATI BÖLÜMÜ**  
Bilkent Üniversitesi, Ankara

Eylül 2007

Bütün hakları saklıdır.  
Kaynak göstermek koşuluyla alıntı ve gönderme yapılabilir.  
© Yalçın Armağan

Fuat'a ve Göze'ye

Bu tezi okuduğumu, kapsam ve nitelik bakımından Türk Edebiyatında Doktora derecesi için yeterli bulduğumu beyan ederim.

.....  
Yrd. Doç. Dr. Laurent Mignon  
Tez Danışmanı

Bu tezi okuduğumu, kapsam ve nitelik bakımından Türk Edebiyatında Doktora derecesi için yeterli bulduğumu beyan ederim.

.....  
Prof. Dr. Ahmet Çiğdem  
Tez Jürisi Üyesi

Bu tezi okuduğumu, kapsam ve nitelik bakımından Türk Edebiyatında Doktora derecesi için yeterli bulduğumu beyan ederim.

.....  
Doç. Dr. Ayşenur İslam  
Tez Jürisi Üyesi

Bu tezi okuduğumu, kapsam ve nitelik bakımından Türk Edebiyatında Doktora derecesi için yeterli bulduğumu beyan ederim.

.....  
Doç. Dr. Halil Turan  
Tez Jürisi Üyesi

Bu tezi okuduğumu, kapsam ve nitelik bakımından Türk Edebiyatında Doktora derecesi için yeterli bulduğumu beyan ederim.

.....  
Yrd. Doç. Dr. Mehmet Kalpaklı  
Tez Jürisi Üyesi

Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü'nün onayı

.....  
Prof. Dr. Erdal Erel  
Enstitü Müdürü

## ÖZET

### TÜRK ŞİİRİNDE MODERNİZM

Armağan, Yalçın

Doktora, Türk Edebiyatı Bölümü

Tez Danışmanı: Yard. Doç. Dr. Laurent Mignon

Eylül 2007

Bu tezde, modernleşmeyle Türk şiirinin nasıl bir dönüşüm geçirdiği ve modernist şiirin hangi koşullarda olanaklı hale geldiği saptanmaya çalışılmıştır. Modernleşmeyle şiirin nasıl bir dönüşüm geçirdiğini belirleyebilmek için Tanzimat'la başlayan süreçte ne tür bir edebiyat kurumunun inşa edildiği ele alınmış; modernist şiirin hangi koşullarda olanaklı hale geldiğini görmek için de İkinci Yeni şiiri incelenmiştir.

Türkiye'de edebiyat kurumu, estetik özerklik karşıtlığı, geleneksizleşme ve halk edebiyatının keşfi ekseninde şekillenmiştir. Bu edebiyat kurumunun inşası sürecinde şiir, toplumsal fayda noktasında tanımlanmış ve dilin bireysel kullanımını öne çıkaracak girişimlere izin verilmemiştir. Bu nedenle şiir, özerk bir yapı olarak görülmemiş, özellikle 1911 sonrasında milliyetçi düşünceleri yaymanın aracı haline getirilmiştir. Bu dönemde modern şiirin, eskiyi reddetmek ve millî kabul edilen hece veznini kullanmakla olanaklı hale geleceği ileri sürülmüştür. Ahmet Haşim ve Yahya Kemal gibi şairler, faydacı edebiyat kurumuna karşı çıkmışlar ama bu kurumu köklü biçimde dönüştürmeyi başaramamışlardır. Bu edebiyat kurumuna bazı noktalarda bağlı kalan Garip şiiri ise vezin ve dile ilişkin tartışmaları askıya alarak metinsel stratejisi açısından avangard bir şiir yazmış ve özerk şiir diline karşı çıkması sayesinde kısa zamanda yaygınlık kazanabilmiştir.

Edebiyat kurumunun estetik özerklik karşıtlığı nedeniyle izin vermediği modernist şiir, özerk şiir diline dayanan İkinci Yeni tarafından yazılabilmektedir. İkinci Yeni, özerk bir şiir dili kurabilmek için edebiyat kurumunun belirlediği anlaşılır dil beklentisine karşı çıkmış, şiiri siyasetten ve ahlaktan bağımsız bir yapı haline getirmiştir. İkinci Yeni'nin özerk şiir dili büyük bir dirençle karşılanmıştır. İkinci Yeni'ye gösterilen bu dirençte Türkiye'de modernist duyarlılığa karşı geliştirilen tepkiyi görmek mümkündür.

**Anahtar Sözcükler:** Estetik Özerklik, Avangard, İkinci Yeni, Garip

## ABSTRACT

### MODERNISM IN TURKISH POETRY

Armağan, Yalçın

Ph.D., Department of Turkish Literature

Advisor: Assist. Prof. Laurent Mignon

September 2007

The thesis attempts to understand how Turkish poetry has changed with modernization and under what circumstances modernist poems were written. In order to understand how poetry changed with modernization, the thesis deal with what kind of a literary institution was constructed in the period that started with *Tanzimat*. For conceiving under what circumstances a modernist poem became possible, Second New (*İkinci Yeni*) was analyzed.

The literary institution was shaped through an opposition to autonomy of aesthetic, the denial of tradition and discovery of folk literature. During the construction process of this literary institution, the poem was characterized with the social utility and attempts highlighting the individual usage of language were not allowed. Thus the poem was not seen as an autonomous structure and especially after 1911, it became a means of disseminating nationalist thought. In this period, it was believed that modern poem could appear only by denying the tradition and using the *Hece* (syllabic measure) which was regarded as the national measure. Poets such as Ahmet Haşım and Yahya Kemal objected to an utilitarian literary institution but couldn't manage to transform this institution radically. The Garip poetry which adhered to the literary institution in certain aspects, suspended the discussions about the poetical measure and language. Garip wrote an avante-garde poem in terms of the textual strategy and their poems became prevalent soon thanks to its objection to autonomous poetical language.

The modernist poem which was not allowed by the literary institution because of its objection to aesthetic autonomy, could be written by *İkinci Yeni* which drew upon an autonomous poetical language. *İkinci Yeni* objected to the expectation of an understandable poetical language of literary institution and characterized the poem as a structure independent from politics and morality. The autonomous poetical language used by *İkinci Yeni* was met with a great resistance. In the resistance that was opposed to *İkinci Yeni*, it is possible to see the reaction to modernist sensibility in Turkey.

**Keywords:** Autonomy of aesthetic, Avante-garde, *İkinci Yeni*, Garip

## TEŞEKKÜR

Bu tezin yazılması sırasında hem dostluğuyla hem de doğrudan metne müdahalesiyle pek çok insanın katkısı oldu. Onlara teşekkür etmemek büyük bir vefasızlık olacağı için, uzun bir teşekkür listesi yapmam gerekiyor.

Laurent Mignon, böyle bir konuda tez çalışmayı kabul ederek bu tezin ortaya çıkmasını sağladığı gibi, tezi her aşamada özenle okuyarak tezin biçimlenmesini ve bitmesini sağladı. Laurent Hoca'yla yaklaşık iki yıllık çalışma sürecinde, sonraki akademik çalışmalarında örnek almam gereken pek çok şeyi öğrendim. Kendisine ne kadar teşekkür etsem azdır.

Tez izleme komitesi üyesi olmayı kabul eden Halil Turan, her komite toplantısında yorumlarıyla tezin aksaklıklarının giderilmesine yardımcı oldu. Ayrıca moral desteği, yılgınlığa kapılmadan bu tezi bitirmemde çok önemliydi. Hasan Ünal Nalbantoğlu, üç komite toplantısına katıldı ve sorunları klişelere düşmeden ele almamda önemli katkıları oldu. Ahmet Çiğdem, hayli dar bir zamanda komite üyesi olmayı kabul ederek tezin zamanında bitmesini sağladı. Mehmet Kalpaklı ve Ayşenur İslam, tez jürisinde olmayı kabul ettiler. Tüm jüri üyelerine müteşekkirim.

Berfin Emre tezin ilk, İrfan Karakoç ise son halini okudu ve onların eleştirileri, beni rahatlaması bir yana, tezin son halini almasında hayli önemliydi. Tezin bitebilmesinde İrfan'ın önerileri ve katkıları büyüktür. İkisine de dostlukları ve katkıları için teşekkür ederim.



Nazlı Aykan, Emine Tuğcu, Çağla Diner, Coşkun Armağan, Elif Nuyan, Murat Cankara ve Fatih Uslu tezin yazılması sürecinde yanımda oldular. Yalnızca bu tez sürecinde değil, doktora eğitimi sürecinde her şeyi paylaştığım Leyla Burcu Dündar'ın dostluğu, zor zamanlarda kendimi iyi hissetmemi sağladı. Süha Oğuzertem yalnızca tez döneminde değil, yedi yıllık Bilkent yaşamımda bana pek çok konuda destek oldu. Bu tezle ilgili ilk fikirler, Orhan Tekelioğlu'ndan aldığım “Edebiyat ve Toplum” dersleri sırasında gelişti; bu nedenle Tekelioğlu'nun dolaylı katkısı büyüktür. Hepsine içtenlikle teşekkür ediyorum.

Son olarak bu tezi yazabilmemi sağlayan insana, Nurcan Usta'ya, teşekkür etmek istiyorum. Nurcan, bu tezi yazarken tüm huzursuzluğumu paylaşması bir yana, varlığıyla bu süreci atlatabilmemi sağladı. Bu tez, onunla kurduğumuz yaşamın ilk ürünü olarak benim için başka bir anlam da taşıyor. Tezi, H. Göze Orhon ve Fuat Akseki'ye adadım. Bu nedenle ikisine burada ayrıca teşekkür etmeme gerek yok sanırım.

## İÇİNDEKİLER

<b>ÖZET</b> .....	iii
<b>ABSTRACT</b> .....	iv
<b>TEŞEKKÜR</b> .....	v
<b>İÇİNDEKİLER</b> .....	vii
<b>GİRİŞ</b> .....	1
<b>BİRİNCİ BÖLÜM: MODERNLİK, MODERNİZM VE TÜRKİYE</b> .....	18
A. Modernizmin Sınırları.....	21
1. Modernizmi Tanımla(ma)mak.....	21
2. Edebiyat ve Modernleşme.....	24
3. Estetik Özerklik.....	27
4. Kültürel Sermaye.....	29
B. Türkiye’de Modernizm Tartışmaları.....	31
1. Modernizmi Tartış(ma)mak.....	32
2. Batılılaşma, Çağdaşlaşma, Modernleşme.....	40
C. Türkiye Modernleşmesi ve Estetik Kültür.....	43
1. Çifte Temsil Krizi.....	45
2. Edebiyat Kurumu ve Kanon.....	46
<b>İKİNCİ BÖLÜM : EDEBİYAT KURUMUNUN İNŞASI VE MODERNİZM</b>	
<b>BEKLENTİSİ</b> .....	50
A. Edebiyat Kurumunun İnşası.....	53
1. Estetik Özerkliğin Karşısında.....	54

2. Geleneksizleşme.....	58
a. Osmanlı Edebiyatının Reddi.....	60
b. “Divan Edebiyatı”nın İcadı.....	65
3. Halk Edebiyatının Keşfi.....	68
a. Halkın Ölçüsü Olarak Hece.....	71
b. Millî Vezin Olarak Hece.....	72
c. “İnkılabın Bir Vecibesı” Olarak Hece.....	74
B. Modernizm Beklentisi.....	75
<b>ÜÇÜNCÜ BÖLÜM : ÖTEKİ TEKLİFLER ve “MODERN GELENEK”</b>	82
A. Temsil Krizini Tek Yönlü Çözenler.....	83
1. Nev Yunanîlik.....	84
2. 1920’lerin “Avangard Çıkışı”.....	92
B. “Modern Gelenek”.....	95
1. Yahya Kemal.....	96
2. Ahmet Haşim.....	101
3. Nâzım Hikmet.....	107
<b>DÖRDÜNDÜ BÖLÜM: BEKLENEN ŞİİR: GARİP</b> .....	112
A. Şairâneye Karşı Olmak.....	117
1. Temsil Krizi.....	119
2. Beklenen Şiir.....	121
3. Ahmet Haşim’le Nâzım Hikmet Arasında.....	125
B. Tarihsel Avangard ve Garip.....	129
1. Sürrealizm Etkisi ve Temsil Sorunu.....	130
2. Garip Şiiri ve Tarihsel Avangard.....	132
3. Sonlanan Tartışmalar.....	135

C. Garip'in Tarihselliği.....	138
<b>BEŞİNCİ BÖLÜM: ESTETİK ÖZERKLİĞE DİRENÇ VE İKİNCİ YENİ</b>	<b>141</b>
A. İkinci Yeni'nin Maddi Temelleri.....	144
1. Politik Bilinçdışı.....	146
2. Kültürel Değişimler.....	149
3. İkinci Yeni ve Avrupa Kültürü.....	152
B. İkinci Yeni ve Edebiyat Kurumu.....	155
1. "Folklor Şiire Düşman".....	156
2. İkinci Yeni ile "Divan Şiiri" Karşılaştırması.....	162
3. İkinci Yeni'nin Muhalefeti.....	165
<b>ALTINCI BÖLÜM: İKİNCİ YENİ'NİN MODERNİZMİ</b> .....	<b>167</b>
A. Estetik Özerklik.....	169.
1. Politik Söylemin Uzağında.....	171
2. Ahlakın Ötesinde.....	175
B. İkinci Yeni ve Temsil .....	180
1. "Ve Zurnanın Ucunda Yepyeni Bir Çingene".....	180
2. İmgelemin Dönüşümü.....	182
C. İkinci Yeni'den Sonra.....	183
1. Estetik Beğeni.....	184
2. İkinci Yeni Etkisi.....	188
<b>SONUÇ</b> .....	<b>191</b>
<b>SEÇİLMİŞ BİBLİYOGRAFYA</b> .....	<b>202</b>
<b>ÖZGEÇMİŞ</b> .....	<b>213</b>

## GİRİŞ

Türkiye’de modernleşmenin edebiyatta nasıl bir dönüşüm yarattığı, şimdiye kadar daha çok roman üzerinden yorumlanmış<sup>1</sup>, şiirin yapısındaki modernleşmeye bağlı dönüşümler yeterince ele alınmamıştır. Roman, modernleşmeye bağlı olarak ortaya çıkan kültürdeki değişimleri görmek noktasında çok daha elverişlidir ama modernleşmenin bir türün yapısını dönüştürmesi noktasından bakıldığında—ki edebiyat eleştirisinde öncelikle buraya bakılmalıdır—asıl çatışma alanının şiir türündeki yapıtlar olduğu görülür. Roman, yalnızca Türkiye için değil, Batıda da yeni bir türdür. Ian Watt’ın (2007: 11-39) *Romanın Yükselişi*’nde belirttiği gibi, roman modernliğin inşa ettiği gerçekçilik anlayışının yarattığı bir edebî türdür. Romanın modern bir tür olarak ortaya çıkmasına rağmen geleneksel edebiyatın neredeyse tamamının şiirden ibaret olması, modernlik taraftarlarının öncelikle şiir türündeki yapıtların dönüştürülmesini talep etmelerine neden olmuştur. Bu talebin yanı sıra, şiirin modernlikle birlikte biten ya da yeni başlayan değil, aksine değişerek devam eden bir tür olması da, bu türün dönüştürülmesi arzusuna yol açmıştır. Şiirin modernlik deneyimiyle dönüşmesi konusunda Paul de Man (1997: 371), “The Lyric as Paradigm of Modernity” (“Modernlik Paradigması Olarak Lirik”) başlıklı sempozyumun editörlerinden şu sözleri aktarır: “edebi biçimlerin çökmesi daha

---

<sup>1</sup> Bu konuda yapılan önemli çalışmalar için bkz. Jale Parla. 1990. *Babalar ve Oğullar*. İstanbul: İletişim Yayınları; Şerif Mardin. 1994. “Tanzimat’tan Sonra Aşırı Batılılaşma”. *Türk Modernleşmesi*. İstanbul: İletişim Yayınları. 21-79; Orhan Koçak. 1996. “Kaptırılmış İdeal”. *Toplum Bilim* 70 (Güz): 94-152; Nurdan Gürbilek. 2001a. “Orijinal Türk Ruhu”. *Kötü Çocuk Türk*. İstanbul: Metis Yayınları. 94-134; Nurdan Gürbilek. 2004. *Kör Ayna Kayıp Şark*. İstanbul: Metis Yayınları.

önceden olmuş bir şeydir ve bu çöküş herhangi bir başka türden ziyade şiirde çok daha açık olarak belgelenabilir”. Türkiye’de de modernleşmenin yarattığı beklentiler, kendini şiiri dönüştürmeye yönelik prosedürlerde açığa vurmuştur. Doğulu geleneğin bir parçası sayılan Osmanlı divan şiirinin<sup>2</sup> sürekli eleştirilmesi ve bu geleneğe karşıt bir edebiyat kurumunun inşası, Türkiye’deki modernleşme taraftarlarının nasıl bir dönüşüm istediklerinin işaretleridir. Bu nedenle de Türkiye modernleşmesinin genel eğilimlerinin, (sosyal değişimlerle birlikte) şiirin yapısındaki dönüşümler saptandığında kavranabileceğini söylemek yanlış olmaz.

Modernizm konusunda Batıda devasa bir eleştirel yazın olmasına rağmen, bu kaynaklar çoğu zaman yalnızca Batı modernizmini anlamakla sınırlıdır. Batı-dışı bir toplumun edebiyatındaki modernist duyarlılık söz konusu olduğunda, ufuk açıcı nitelikleri bir yana bırakılırsa, bu kaynaklar Batı-dışı topluma özgü süreci anlamakta işlevsiz kalır. Modernlik, Batı merkezli bakış açısından kurtarılarak kültüre bağlı bir durum olarak kavrandığında, tek bir modernizmden değil, farklı modernizmlerden söz etmek gerekir. Kuşkusuz modernlik deneyimini ilk yaşayan Batıdır ama başka toplumlar Batı modernliğini “şaşmaz bir yol”da gecikmiş olarak deneyimlemezler. Onların deneyimleri, gecikmişlikle beraber, kültüre bağlı olarak büyük dönüşümler gösterir. Farklı modernlik deneyimlerinin, farklı modernizmler yaratması da kaçınılmazdır. Başka bir deyişle tek ve geçerli modernizm, Batı modernizmi değildir. Her modernlik deneyimi, farklı modernist tepkilerin ortaya çıkmasına neden olur. Dolayısıyla modernizm, modernlik karşısında verilen estetik tepkilerin bütünü ise, farklı modernlik deneyimlerinin farklı modernizmler yaratması da olağandır.

---

<sup>2</sup> “Divan edebiyatı” ifadesinin tez boyunca tırnak içinde kullanılmasının nedeni, bu adlandırmanın ideolojik yanına işaret etmektedir. “Osmanlı divan şiiri” ya da “Osmanlı şiiri” ifadesi ise, bu bakışın karşıtı olarak herhangi bir olumsuzlamaya işaret etmeden bu edebiyatı tarihsel bağlamında anlamaya çalışma uğraşının ürünüdür.

Hem Türkiye’deki hem de Batıdaki modernizm çalışmalarına bakıldığında modernizmin açık ve tek bir tanımını bulmak zordur. Bu durum, yalnızca modernizmi tanımlama isteksizliğinden değil, modernizmin kendi doğasından kaynaklanır. Batıda modernizm konusunu ele alan çalışmalara, genellikle, bu konunun zorluğu belirtilerek söze başlandığına sıkça tanık olunur (Beebe, 1974: 1065; Bradbury ve McFarlane, 1991: 22; Giles, 1993: 172 vd.). Tezin birinci bölümünde de ele alınacağı gibi, modernizmin eksiz bir tanımına ulaşmak, fenomenin karmaşık niteliği nedeniyle hayli zordur. Yapılacak her türlü tanım, ya seçilmiş belli yapıtlar, ya seçilmiş belli olaylar ya da seçilmiş belli olgular açısından geçerli olabildiği için tekil yapıtlar düzeyinde işlevsiz, hatta ölü hale gelirler. En başta modernizmin kronolojik sınırlarını belirlemenin zorluğu (Sheppard, 1993: 1) ve ardından çok farklı yapıtların aynı parantez içine alınabilmesi, modernizmin tek bir tanımını yapmayı zorlaştırır. Bu noktada tekil yapıtlar düzeyinde modernizm tanımına dirençten söz etmek mümkündür—ki bu durum, bir modernist semptom olarak görülebilir. Başka bir deyişle, modernist yapıt, kendisini tanımlama girişiminin altını oyma eğilimindedir ve bu niteliği onun modernist olmasının nedenlerinden biridir. Modernist yapıtın, belli bir modernizm tanımının içine yerleştirilmeye direnmesi, aynı zamanda modernizm kavramına ihtiyaç duyulmasının gerekçesidir de aslında. Richard Ellmann ve Charles Feidelson (1965: V), modernizmin önemli olduğunu fark ettiğimiz nedenlerin aynı zamanda onu tanımlamayı ertelettiğini dile getirirken bu duruma işaret ederler. Modernizm hakkındaki çalışmalarda, bir terim olarak modernizmi tanımlamanın zorluğu dile getirilse de, bu çalışmalar modernizm “terimi”ni terk etmek gerektiği sonucuna varmazlar. Aksine, modernizmi eleştirel olarak işlevsel kılmak için farklı stratejiler önerirler. Modernliğin dünyayı kavrayışta köklü bir dönüşüme yol açması ve bunun

estetiği de köklü biçimde dönüştürmesini (ya da estetik diye bir kategoriye yaratmasını) anlayabilmek, başka bir deyişle sanattaki (daha özeldede edebiyattaki) dönüşümü bütüncül olarak kavrayabilmek için modernizm terimini eleştirinin yardımına çağırarak zorundayız.

Tekil yapıtlar düzeyinde modernist nitelikleri saptamak, modernizmin eleştirel olarak işlevselliğini geçersiz kılma tehlikesi taşıırken, geniş bir tarihsel hat üzerinde dönüşümleri saptayabilmek için modernizm kaçınılmaz bir terime dönüşür. Özcü bir yaklaşımla, tekil yapıtlar düzeyinde belli niteliklerin (örneğin yabancılaşma, kentleşme, sekülerleşme ya da akılcılaşıma) arandığı ve kolayca bulunduğu modernizm yorumları, modernliğin edebiyat özelinde yarattığı dönüşümü anlamaktan uzaktır. Böyle bir yaklaşım, yalnızca bir doğrulama yapmaktan ibaret olarak kalmaya mahkûmdur. Bunun yerine, modernizmi bir zihinsel dönüşüm girişimi olarak kavramak ve bu girişimin edebiyatı nasıl dönüştürdüğüne bakmak gerekir. Başka bir deyişle amaç, modernizmin tek bir tanımına bağlı kalmak değil, modernleşme sürecinde edebiyat alanındaki gerilimleri belirlemek olmalıdır.

Bu sayede, Türkçe şiirin modernleşmeyle nasıl bir dönüşüm geçirdiğini ve modernleşmenin yarattığı korkuları ve kaygıları görmek mümkün hale gelebilecektir. Bunun aksine özcü bir yaklaşım benimsenip, modernizmin bir tanımına bağlı kalmak, Türkçe şiirin dönüşümüyle ortaya çıkan pek çok sorunun yanıtızsız kalmasına neden olacaktır. Özcü bir modernizm tanımı benimsendiğinde, modernleşme ve Türkçe şiir açısından yanıtızsız kalabilecek olası sorular olarak şunlar sıralanabilir:

- İkinci Yeni şiiri, genel olarak kabul gördüğu gibi, modernist bir şiirdir ve bu şiirin büyük bir dirençle karşılanması ve hâlâ yaygınlaşmamasının onun modernist niteliğiyle ilişkisi nedir? Bu şiire karşı gösterilen direnç, Türkiye modernleşmesinin hangi niteliğine bağlanabilir?



- Modernist kabul edilen İkinci Yeni Şiiri, niçin Türkiye modernleşmesinin daha erken dönemlerinde değil de, ancak 1950’li yıllarda yazılabilmıştır?
- İkinci Yeni şiirini “meşru kılmak” için yazılan “Folklor Şiire Düşman” yazısında Cemal Süreya, niçin Osmanlı divan şiirine değil de, yalnızca halk edebiyatına karşı çıkmakla yetinmiştir?
- Garip, bütün şiir prosedürlerine karşı çıkan bir hareket olmasına rağmen niçin kısa bir zamanda yaygınlık kazanabilmiştir?
- Yahya Kemal, salt vezinle sağlanan ahengin “mihanik” (mekanik) olduğunu söylemesine rağmen, niçin vezinsiz bir şiiri denememiştir?

Tüm bu soruları ve buna eklenebilecek diğer soruları, modernizmi, modernliğin yarattığı gerilimler ve bu gerilimlere verilen estetik tepkiler olarak kavradığımızda yanıtlamak olanaklıdır. Bugüne kadar Türkiye’de modernizm konusunda yapılan çalışmalarda, bu türden sorular sorulmuş olsa bile, modernleşmenin kültürde yarattığı dönüşümler bütüncül bir bakışla ele alınmadığı ya da Türk şiirindeki modernizm yalnızca Batı modernizmi model alarak yorumlandığı için bu türden sorular yanıtlanamamıştır.

Türkiye’de modernleşme-edebiyat ilişkisinin değerlendirilmesinde, kronolojik sınırları yeterince net olmasa da, üç dönem saptamak mümkündür. Bu dönemlerin ilkinde, edebiyattaki dönüşüm Batılılaşma ya da Avrupalılaşma açısından ele alınır. 1850’lerden 1950’lere kadar devam eden bu dönemde, Avrupa edebiyatı (daha çok Fransız edebiyatı) model olarak kabul edilmiş ve Türkçe edebiyatın bu edebiyata ne kadar yakın ya da uzak olduğu tartışılmıştır. Bu edebiyata yakınlık hem arzunun hem de kaygının temel nedeni olurken, tartışmalar genellikle Batı-Doğu ikiliği üzerinden yapılmıştır. İkinci dönemin başlangıcı olan 1950’li yıllara gelindiğinde ise, “Batılı” ya da “Avrupaî” edebiyat adlandırması yerini “çağdaş”

sözcüğüne bırakmıştır. Bu değişimde edebî metinlerin dönüşümü kadar, Cumhuriyet modernleşmesinin ideolojisi de etkilidir. “Çağdaş”, bir yandan o günkü edebiyatı eskiden ayırmaya olanak verirken, diğer yandan da Batının egemen konumunu dışarıda bırakmaya olanak sağlar. Bu iki durum da, Cumhuriyet modernleşmesinin ideolojisiyle uyum içindedir. Cumhuriyet modernleşmesi, bir yandan Osmanlı geleneğinden kurtulup “muasır medeniyetler seviyesine hatta üstüne çıkmayı” amaçlarken, diğer yandan da Osmanlı modernleşmesinden kendini ayırmak için “Batı mukallitliğinden” sıyrılmak ister. Çağdaş sözcüğü, eleştirel işlevsizliğine rağmen, Cumhuriyet’in inşa ettiği modernleşme söylemini geçerli kılmakta elverişlidir. Çağdaş, edebiyattaki özel bir tarza değil, zamana gönderme yapar ve bu nedenle Irving Howe’un (1970: 3) da belirttiği gibi, nötr bir sözcüktür. Başka bir deyişle çağdaş, eleştirel olarak özel bir edebiyat tarzına gönderme yapmaz. Oysa modern edebiyat, belli bir dönemde ortaya çıkan özgül bir “edebiyat türü”dür. Modernizm tartışmalarındaki üçüncü dönemde ise (yaklaşık son yirmi yılda) Türkçe şiirde modernleşmeyle yaşanan dönüşüm “çağdaş” yerine “modern” olarak adlandırılmaktadır. “Batılı”/“Avrupalı” ya da “çağdaş” adlandırmasına oranla eleştirel olarak daha işlevsel görünen bu yaklaşımda, Türkçe şiirin geçirdiği dönüşümün modernleşmeye bağlı olan nitelikleri saptanmaya çalışılır. Türkiye’deki modernizm çalışmalarına bakıldığında, İsmet Özel ve Orhan Koçak’ın zihinsel dönüşümü; Ebubekir Eroğlu ve Hilmi Yavuz’un geleneği; Hasan Bülent Kahraman, Enis Batur ve Ahmet Oktay’ın Batı modernizmini esas alan değerlendirmeler yaptıkları görülür.

İsmet Özel, 1982 tarihli “Şairler İntellect’in Pençesinde” adlı yazısında modern şiirin ayırıcı niteliğini saptar. Özel’e göre (1989: 88), “Modern şiiri, ‘modern’ yapan öge, şairin dünyaya gösterdiği organik tepkidir”. Özel, modern olmayı şiirdeki belli özellikleri barındırmasıyla değil, dünyayı kavramadaki

farklılıkla ilişkilendirir. Özel'e göre, "Modern şiir bir edebiyat türü olarak değil, bir yaşantı olarak doğmuştur" (88). Buna rağmen, bu yaşantıyı kültürdeki dönüşümle değil de, "şairin yaradılışı" gibi müphem bir kavramla açıklamayı tercih eder: "Modern şiirin Türkiye'de hiçbir kültürel zorlamanın, hatta bir özentinin ürünü olmayıp doğrudan doğruya şairin yaradılışından aldığı güçle dünyaya sorduğu sorunun gereği olduğu ne yazık ki yeterince anlaşılammıştır" (89). Oysa şairin modernleşme karşısında verdiği tepkiler, onun özel "yaradılış"ından değil, aksine kültürdeki belli zorlamalar, arzular ya da korkular tarafından belirlenir. Aksi takdirde, niçin 1950'li yıllarda şairlerin benzer estetik tepkiler verdiklerini açıklamak imkânsızlaşır. 1950'li yıllarda Türkiye'deki kültürün belli nitelikleri, şairleri yeni bir şiir yazmaya "zorlamıştır". Eğer şair yaradılışından aldığı güçle modern şiir yazabilseydi, 1950'li yıllarda şiirini değiştiren Turgut Uyar ve Edip Cansever gibi şairlerin ilk şiirlerini yayımladıkları 1940'lı yıllarda Garip etkisinde kalan bir şiiri değil, doğrudan İkinci Yeni tarzı bir şiiri yazmaları gerekirdi. Dolayısıyla İsmet Özel'in modernizm tartışmalarında önemli bir yeri olan bu yazısı, modernizmi anlamakta işlevsel olabilecek bir kavramsal çerçeve sunmaktan uzaktır. Bunun yanı sıra, İsmet Özel, Türkçe şiirin "1954-1959 yıllarında son modern atılımını yap[tığı]" (76) dile getirmesine rağmen, bunun niçin son atılım olduğunu ve daha önemlisi önceki atılımların neler olduğunu açıklama gereğini de duymaz. Bu nedenle de Türkiye'deki "modernizmin tarihi"ni saptamakta yetersiz kalır.

Orhan Koçak, henüz kitaplaşmamış, dergilerde dağınık olarak bulunan yazılarında modernist şairleri ele almış, bu şairleri (Oktay Rifat, Melih Cevdet Anday, Cahit Külebi) tarihsel bağlama yerleştirerek modernleşmenin nasıl bir dönüşüme yol açtığını da saptamıştır. Koçak (1992: 26), "Modernizm Tartışması İçin Bir Çerçeve Kurma Denemesi" başlıklı yazısında, Türkçe şiirde "modernizmin

1950'lerden sonra belirdiğini" söyleyerek, Türkiye'deki modernleşme ve edebiyat ilişkisini asıl olarak İkinci Yeni üzerinden okumayı tercih eder. Koçak'a göre, "Türk şiirindeki *ilk modernist* atılım 1959'da başla[mıştır]" (26, özgün vurgu). Orhan Koçak'ın Türkçe şiirde modernizmin 1950'lerden sonra belirdiğini ifade etmesi, modernizmi belli bir tarza özgülemesinin sonucudur. Gerçekten de modernliğin yarattığı duyarlılığa sahip çıkabilen ilk modernist şiir, İkinci Yeni'dir. Ancak Türkiye'de modernleşme ve bunun estetik tepkileri belirlemesi, başka bir deyişle modernleşmenin sonucunda ortaya çıkan estetik tepkiler olarak "modernizm", İkinci Yeni ile başlamamıştır. Türkiye'de dünyayı "modernist" bir zihinle kavramanın sonucunda "modern" edebiyat 1850'lerden beri etkilidir. İkinci Yeni'nin modernist tarzına gösterilen direnç de, geleneksel bir edebiyat kurumunun değil, modern edebiyat kurumunun varlığından kaynaklanır. Başka bir deyişle modern edebiyat kurumu, modernleşmenin sonucunda 1850'lerden beri varlığını duyurmaya başlamış, modernleşmeye karşı estetik tepkiler seti 1950'den çok önce oluşmuştur.

Ebubekir Eroğlu, *Modern Türk Şiirinin Doğası*'nda (1993: 67), "şiirimizin modernleşme süreci"ni "ritim" ekseninde okumayı dener. *Modern Türk Şiirinin Doğası*'nda çok önemli saptamaların yer almasına rağmen Eroğlu, modernleşmenin yarattığı dönüşümü saptamaktan daha öte geleneğin ritim yoluyla nasıl süreklilik gösterdiğini kanıtlamaya çalışır. Ebubekir Eroğlu'nun geleneğin sürekliliğini göstermek için kullandığı "modernleşen şiir" ifadesi, yaygın olmakla birlikte, sorunlu bir bakış açısına işaret eder. Bu noktada öncelikle şu soruyu sormak gerekir: Edebiyat, daha özelde şiir, modernleşir mi? Edebiyat, bir temsil olarak kavrandığında temsil etme yollarının değişmesi mümkündür ve edebiyat tarihinde çok sayıda değişim olmuştur. Aynı örüntüler içinde kalınarak şiir yazıldığı Osmanlı divan edebiyatında bile hep aynı şiir yazılmamış, çok sayıda değişim (Sebk-i Hindî,

Mahallîleşme vd.) olmuştur. Modern dönemde ise, özgünlük anlayışının değişmesi sonucunda sürekli bir dönüşüm iddiası kendini gösterir. Sürekli yeni manifestoların yayımlanması, önceki-sonraki kuşak çatışması hep modernliğin bu niteliğini belgeler. Buna rağmen, edebiyatın modernleşmesinden söz etmek mümkün değildir. Modernist şiir, dünyayı belli bir algılama biçiminin sonucunda ortaya çıkabilen bir tarzdır ve bu tarz kendi içsel yasalarıyla değil, toplumsal yaşam modernleştiği ve şairin dünyayı kavrayışı dönüşüm geçirdiği için ortaya çıkar. Başka bir deyişle, modernleşme estetik bir kategori olmaktan öte toplumsal bir kategoridir.

Hasan Bülent Kahraman, *Türk Şiiri, Modernizm, Şiir* kitabında, Türkçe şiiri kendi özgül koşulları açısından değil de, Batı modernizminin “gelişimi” açısından yorumlamayı tercih eder. Her ne kadar Hasan Bülent Kahraman (2000: 407), Ebubekir Eroğlu’nun kitabını eleştirirken “19. yüzyıldan Y. Kemal ve Ahmet Haşim’e inen çizgiyi, ‘aynı dönemde yaşamalarına karşın niçin Baudelaire ve Rimbaud gibi yazamadılar’ mantığıyla irdelemek anlamsızdır. Ondan öte saçmadır” dese de, Türkçe şiiri Batı estetiğine göre konumlandırmasının sonucunda Türkiyeli şairin Batılı şairle aynı zihne sahip ol(a)mamasını eleştirir. Örneğin Kahraman’a göre, “Attila İlhan şiiri [...] Rimbaud-Apollinaire aksına oturan bir şiir[dir]” (26). Bunun yanı sıra, “1. Yeni şiirinin [Garip] çıkış noktasında, tavır olarak dadacılık, kuramsal ‘derin yapı’ olarak da gerçeküstücülük vardır” (68). Görüldüğü gibi, Hasan Bülent Kahraman, Türkçe şiirdeki değişimleri Batı modernizmi açısından konumlandırmakta, dolayısıyla bu şiirin kültürel bağlamını geriye itmektedir. Kültürel bağlamın geri itilmesi, sonuçta Türkçe şiirdeki bir hareketin niçin çağdaşları gibi “olamadığı” sorusuna da dayanır. Kahraman’a göre, “İkinci Yeni’nin dadadan türeyen estetiği bilememesinden, tanıyamamasından” dolayı “bu akım Modernizmden ‘çağdaş’a geçememiştir” (126). İkinci Yeni hakkında bu sonuca

varmadan önce Kahraman, Batı modernizmi hakkında geniş izahlar yapar ve ardından İkinci Yeni'nin kendiyile çağdaş akımları kavrayamadığı sonucuna ulaşır. Bu sonucun, “aynı dönemde yaşamalarına rağmen niçin aynı şiiri yazamadılar” sorusundan kaynaklandığını, dolayısıyla Kahraman'ın da “saçma” bulduğu mantığın devrede olduğunu söylemek mümkündür. Hasan Bülent Kahraman'ın yazıları, entelektüel birikimin kesifliği nedeniyle modernizm tartışmalarında çok önemli bir yer tutar. Buna rağmen Türkçe şiirdeki modernizmin özgün niteliklerini anlamakta Batı modernizmi esas almanın yaratacağı eleştirel tehlike nedeniyle onun yaklaşımından sakınılması gerekir. Türkçe şiirde modernizm tartışılırken, Batı modernizminin tamamen uzak durmak ve Türkçe şiiri geçerli olamayacak bir kapalılık içinde yorumlamak, elbette, mümkün değildir. Ancak yapılması gereken Batı modernizmini hesaba katmamak değil, önceliği Türkiye'ye özgü sürece vermek ve Türkiye kültürüne özgü süreci saydamlaştırdıktan sonra, karşılaştırmalara geçmektir. Aksi takdirde Türkçe şiiri, Batı şiirinin model olduğu, “ikinci el bir anlatı” ile okumak zorunda kalırız. Bu noktada, İkinci Yeni'nin “dadadan türeyen estetiği bilmemesi nedeniyle çağdaş olamamasını” saptamaktansa, bu şiir karşısında gösterilen direncin nedenlerini ve bunun Türkiye modernleşmesinin hangi niteliğiyle ilgili olduğunu saptamak daha önemli görünmektedir.

Hilmi Yavuz, son yıllarda modernizmle daha yakından ilgilenmeye başlamış, modernizmi esas olarak T. S. Eliot'tan yola çıkarak gelenek üzerinden tanımlamıştır. Hilmi Yavuz'a göre (2005: 163), “modern şiir, bir duyuş, bir duyarlıktan öte bir şeydir. Problem, duymak değil, söylemektir”. Modern olma “şiiri bir dil problemi ol[arak] kavra[maktır]” (164). Hilmi Yavuz'un modern olmanın ayırıcı yanı olarak dili bir problem olarak görmeyi belirtmesi, genel olarak kabul görmüştür. Roland Barthes'ın (1989: 13) belirttiği gibi, modern edebiyat dili bir problem olarak görür.

Ancak Hilmi Yavuz'un "modern şiir" tanımı, dilin yanında geleneğe özel bir anlam atfeder ve bu noktada tartışmalı bir hale dönüşür. Hilmi Yavuz'a göre (*Zaman*, 16 Ocak 2002), gelenek ya da "geçmişteki semiyotik pratiğin temellük edilmesi, Modernizmin olmazsa olmaz koşullarından biri[dir]". Yavuz, "geçmişteki semiyotik pratiklerin" modernizm için olmazsa olmaz bir koşul olduğunu söylemesine rağmen, aynı koşulu "sahih şiir" kavramı içinde devreye sokar. Hilmi Yavuz'a göre (*Zaman*, 6 Haziran 2007), "sahih şiir, bize hem Doğulu hem Batılı, hem geleneksel hem de modern olmayı, yani bu çift maksatlı yaşamı dayatan entelektüel tarihle, birebir mutabakat halinde olan şiirdir". Bu durumda modern olmanın koşulu sayılan "geçmişteki semiyotik pratikleri temellük etme" aynı zamanda sahih şiirin de koşulu olmaktadır. Ayrıca "sahih şiir" hem modern hem de geleneksel olmayı gerektirdiği ve geleneksel olmanın koşulu da "geçmişin semiyotik pratiklerini temellük etme" olduğu için, temellük etme iki kez devreye girmektedir. Bu noktada Hilmi Yavuz'un yaklaşımının "modern" şiiri anlamaktan daha öte, "sahih şiiri" anlamaya dönük olduğunu söylemek mümkündür. Başka bir deyişle, Hilmi Yavuz'un eleştiri sözlüğündeki "sahih şiir" kavramı, modernizm kavramına duyulacak ihtiyacı ortadan kaldırır.

Enis Batur, "Modern Şiirin Doğumu ve Gelişme Süreci (1869-1914) Üzerine Bir Hiza Denemesi" adlı yazısında "hiza" kavramını geliştirir ve Türkçe şiiri bu kavramla okumayı dener. Enis Batur'a göre (1993: 73- 74, özgün vurgu), "[y]erkürenin dört bir yanında, binbir dilde yazan şair ve yazarları, sanatçı ve düşünürleri *modernlik bağlamında* okuyor ve konumluyorsak, gelenek corpus'ünden beslenmenin *ötesinde* bir 'hiza'yı oluşturan bileşkenler bütününden hareket ediyoruz demektir". Her ne kadar Batur, "hiza" kavramıyla Türkçe şiirdeki modernizmi okuma "denemesi" yapsa da, hiza ile kastedilen yeterince açık değildir. Batur'un

Türkçe şiiri Batılılaşma açısından okumayı eleştirmesi ve bunun yerine gelenekten hareket eden değil de, modernliği “yerkürenin dört bir yanındaki” bir deneyim olarak okumayı önermesi önemli olsa bile, Batur’un bu konudaki önerileri modernizm yorumu için yeterli bir çerçeve sunmaktan uzaktır.

“Türk Şiiri ve Modernizm” yazısında Ahmet Oktay (1992: 19, özgün vurgu), “Dünya şiiri ile Türk şiiri arasında hem düşünsel/içeriksel hem de biçimsel/yapısal açıdan küçümsenemeyecek bir *ara*” olduğunu dile getirir ve Türkiye modernizmini bu “ara” kavramından yola çıkarak yorumlar. Oktay’a göre Türkçe şiir, “tarihsel olarak bakıldığında [...] *kendi zamanının ruhunu* tam olarak anlayama[mıştır]” (19, özgün vurgu). Türkiyeli şair, “kuramsal yetersizlik”inden (22) dolayı Batı şiirini kısmî olarak kavramış ve zamanının ruhunu yakalayamamıştır. Ahmet Oktay’ın bu bakışının Hasan Bülent Kahraman’ın yorumlarıyla paralel olduğu söylenebilir. Oktay, “Dünya şiiri”ni yalnızca Batı şiirinden ibaret kabul etmekte ve “Türk şiirinin *kendi* modernleşmesi içinde bir aşma gerçekleştirebil[en]” (21, özgün vurgu) şairleri, “zamanın ruhu”nu anlayamadığı için eleştirmektedir. Bu noktada Hasan Bülent Kahraman’a yöneltilen eleştirilerin Ahmet Oktay için de geçerli olduğunu söylemek yanlış olmaz.

Türkiye’deki yaklaşık son yirmi yılda yapılan modernizm çalışmaları konusunda Metin Cengiz’in *Modernleşme ve Modern Türk Şiiri* (2002) adlı kitabı da anılabilir. Kitabın adındaki ilgi çekiciliğine ve kitapta modernleşmenin dünyayı algılamakta nasıl bir dönüşüm yarattığının genel olarak ele alınmasına rağmen, Cengiz’in çalışmasında “modern şiir” yaklaşımının, modernleşme sürecinin yarattığı dönüşümü anlamakta nasıl ayırıcı eleştirel bir farka işaret ettiğini belirlemek zordur. Dolayısıyla, Cengiz de modernizm tartışmaları açısından elverişli bir kuramsal çerçeve sunmaz.



Yukarıda kısaca değinilen Türkiye'ye özgü modernizm tartışmalarında, Batı modernizminin konumu can alıcı bir durum olarak belirir. Bu durum, Türkiye modernleşmesinin hem temel arzusunu hem de temel kaygısını şekillendirmiştir. Türkiyeli entelektüel bir yandan modern olmayı arzularken, diğer yandan kendi benliğini kaybetme kaygısı taşır. Böylece tepkilerini çift yönlü geliştirmek zorunda kalır. Edebiyatın şekillenmesinde de bu durumun izdüşümünü bulmak mümkündür. Türkiyeli şair, bir yandan Türkiye'ye özgü modernleşme sürecini kavramaya, diğer yandan da Batı modernleşmesinin yönünü anlamaya çalışır. Şiirini yazmak için hem kendi toplumunun modernleşmesini temsil edecek bir yapıyı kurmaya hem de Batı şiirinin benzer sayılan bu sürece nasıl tepki verdiğini öğrenmeye ihtiyaç duyar. Batı şiiri ile "Türkiye şiiri" arasında bir salınım olarak değerlendirilebilecek bu süreç, Türkçe şiirde önemli bir gerilime yol açar. Dolayısıyla, bu çift yönlü geriliminin, şiirde "çifte temsil krizi"ne yol açtığını söylemek mümkündür. Çifte temsil krizi, Türkçe şiirde modernizmin yalnızca Batı modernizmi esas alınarak okunamayacağına açık biçimde işaret etmesi nedeniyle önemlidir. Türkiye'ye özgü modernizmi yorumlayabilmek için, şairlerin ve şiir hareketlerinin bu temsil krizlerine nasıl tepki verdiğini saptamak gerekir.

Modernizmin tekil yapıtlar düzeyinde değil, modernleşme sürecinin tamamını görmeye olanak sağlaması ve çifte temsil krizinin, Türkçe şiirdeki modernleşmeye bağlı dönüşümü anlamak için öncelikle kültürel bağlamı saptamayı zorunlu kılması, bu tezin şekillenmesini doğrudan belirlemiştir. Bu çalışmada modernleşme süreciyle şiirin nasıl bir dönüşüm geçirdiği saptanmaya çalışılmış olsa da, odağın modernist şiir olduğunu söylenebilir. Türkiye'de modernist olarak adlandırılabilen tarzın İkinci Yeni olması nedeniyle, İkinci Yeni'yle ilgili sorular tezde daha geniş yer tutuyor. Hatta bazı soruların İkinci Yeni şiirinden yola çıkılarak saptandığı da

söylenbilir. Örneğin İkinci Yeni şiirinin büyük bir dirençle karşılanmasının nedeni sorgulandığında, Türkiye modernleşmesinin nasıl bir edebiyat kurumu inşa ettiğini saptamak kaçınılmaz oluyor. İkinci Yeni şiirine gösterilen direncin onun modernist niteliğinden kaynaklanması, Türkiye’ye özgü modern estetik tepkilerin “arkeoloji”sini yapmayı gerektiriyor. Tezin bölümleri de bu sorulara yanıt vermeyi olanaklı kılacak biçimde düzenlenmeye çalışıldı.

Tezin birinci bölümünde Batı modernizmi hakkında çok kısa bilgiler verildikten sonra Türkiye’de modernizmin nasıl tartışıldığının üzerinde duruluyor. Yukarıda belirtildiği gibi, Türkiye’de modernizm tartışmalarını genel olarak üç döneme ayırmak mümkündür ve tezin ilk bölümünde özellikle “modern”in yerine “çağdaş”ın tercih edilmesinin nedenleri sorgulanıyor. Yaklaşık son yirmi yılda yapılan çalışmalar “Giriş” kısmında kısaca aktarıldığı için, ilk bölümde ayrıca bu konuya değinilmedi.

Tezin ikinci bölümünde, Türkiye’de edebiyat kurumunun nasıl şekillendiği genel hatlarıyla ele alınmaya çalışıldı. Bu bölümde estetik düzeyinin “düşüklüğü” nedeniyle genellikle ihmal edilen Hececi<sup>3</sup> şiirin, Türkiye modernleşmesine özgü “modernizm beklentisi”nin sonucu olduğu belirleniyor. Bu belirleme, Türkiye modernleşmesinin korkularının ve arzularının edebiyatta nasıl bir dönüşüme yol açtığını görmeye olanak sağlamasının yanında, İkinci Yeni şiirinin niçin dirençle karşılandığı sorusunun yanıtlarını da barındırıyor.

Üçüncü bölümde ise, önce modernleşme sürecini “Batılılaşma arzusu”na dönüştüren Nev Yunanîlik ile 1920’lerin “avangard” çıkışı, ardından Yahya Kemal,

---

<sup>3</sup> Türkiye’de Hececi şiir 1911 ile 1937 yıllarını kapsar. Bu dönemde iki farklı kuşaktan söz edilir. İlk kuşak Ziya Gökalp’in yönlendirmesiyle, heceyi bir “dava”ya dönüştüren ve Beş Hececiler olarak bilinen şairlerden oluşur (Faruk Nafiz Çamlıbel, Orhan Seyfi Orhon, Enis Behiç Koryürek, Yusuf Ziya Ortaç, Halit Fahri Ozansoy). İkinci Kuşak ise, Cumhuriyet döneminde hece ile yazan Fazıl Hüsnü Dağlarca, Ahmet Muhip Dranas, Ahmet Hamdi Tanpınar vd. şairlerdir. Tezde Hececi şiir, iki kuşağı kapsayacak biçimde kullanılsa da, asıl olarak ilk kuşak şairlerin üzerinde duruluyor. Bunun en önemli nedeni İkinci kuşak Hececi şairlerin heceyle başlangıç yapmalarına rağmen, sonrasında farklı bir şiire yönelmeleridir.

Ahmet Haşım ve Nâzım Hikmet ele alınıyor. Bu bölümün başlığının “Öteki Teklifler” olmasının nedeni, Nev Yunanlılık ve 1920’lerin “avangard çıkışı”nın “Batılılaşma” korkusunu dile getirmeleri, diğer üç şairin ise kişisel duyarlıkları nedeniyle genel eğilimin dışında kalmalarıdır. Her şeyden önce temsil krizine getirdikleri “çözüm” noktasında birbirinden farklı olan bu hareketlerin ve şairlerin aynı bölümde buluşmasının gerekçesi ise Türkiye modernleşmesinin genel eğilimine aykırı konumda olmalarıdır. Bu bölümde Yahya Kemal, Ahmet Haşım ve Nâzım Hikmet’in poetikaları kuşatıcı biçimde değil, yalnızca Türkiye’deki edebiyat kurumu açısından ele alınmıştır. Elbette Türkçe şiirde edebiyat kurumu karşısında farklı teklifler sunan şairler bunlarla sınırlı değildir. Ancak ele alınan şairler, şimdiye kadar modernizm tartışmalarında merkezî bir konumdadır.

Tezin Garip şiiriyle ilgili dördüncü bölümünde, Garip şiirinin ayırıcı niteliği saptandıktan sonra, onun tarihsel konumu belirlenmeye çalışıldı ve İkinci Yeni’den sonra bu şiirin estetik değer yoksunu sayılmasına itiraz edilerek, Garip’in tarihsel önemi vurgulandı. Garip’in tarihselliğini saptamak, İkinci Yeni şiirinin estetik beğeniye şekillendirmekteki gücünü anlamaya olanak sağlaması açısından ayrıca önemli görünüyor. Edebiyat eleştirisinin görevi, yalnızca iyi metinleri analiz etmek<sup>4</sup> olamayacağı için Garip’in tarihselliği üzerinde ısrarla duruldu.

Tezin son iki bölümü ise İkinci Yeni şiirine ayrıldı. İkinci Yeni’ye iki bölüm ayrılması, Türkiye modernleşmesinin modernist tarz karşısındaki konumunu daha iyi belirleyebilmek amacı taşıyor. Tezin önceki dört bölümü Türkiye’deki modernizmi belli bir tarihsel hat üzerinden tartışmaktan daha öte İkinci Yeni şiirini daha geniş bir çerçevede tartışma isteğinin sonucu olarak değerlendirilebilir. İkinci Yeni’ye ayrılan ilk bölümde bu tarzın Türkiye’de inşa edilen edebiyat kurumu karşısındaki

---

<sup>4</sup> “Herkes sadece ‘sevdiği’ şeyleri inceleyen edebiyat eleştirmenleri gibi olsa o zaman doktorlar sağlıklı bedenleri, iktisatçılar da zenginlerin yaşam standartlarını incelemekten başka bir iş yapmazlardı” (Moretti, 2005b: 25).

konumunu ele alırken, diğer bölümde bu şiirin ayırıcı özellikleri saptanmaya çalışılıyor.

Hem son bölümde hem de diğer bölümlerde verilen şiir örneklerinin çok az olduğu söylenebilir. Bunun en önemli nedeni şiire, düzyazıya özgü bir bakışla yaklaşılmaktan çekinilmesidir. Şiir, düzyazıdan farklı olarak yalnızca konusundan ibaret değildir. Türkiye’de yanlış biçimde şiir, sıkça “öz” ve “biçim” olarak ayrılır ve bir şiir, konusu açısından modern sayılır. Hüseyin Cöntürk’ün (2006: 119) haklı olarak belirttiği gibi, “şiiri öz ve biçim açılarından ele alma[k] sağlam bir şiir anlayışına varmamızı kolaylaştırmaktan çok güçleştir[ir]”. Şiir, öz ve biçim olarak ayrıldığında yalnızca konuya bağlı kalarak birtakım yorumlar yapmak olanaklıdır. Oysa şiiri böyle bir ayrıma tabi tutmak türün doğasına aykırıdır. Şiir, dünyayı temsil etme biçimlerinden biridir ve bu temsili gerçekleştirmek için dili, gündelik dilden farklı biçimde kullanır. Eğer yaptığımız işin şiir eleştirisi olduğuna inanıyorsak, öncelikle dilin bu farklı kullanımını açığa çıkarmak zorundayız. Aksi takdirde şiiri düzyazıdan neyin ayırdığını açıklayamayız. Bu ayrıma bağlı kalmak istendiği ve bu tez “saf şiir eleştirisi” olmadığı için örnek vermek konusunda hayli çekimser davranıldı. Bu izahlardan da anlaşılacağı gibi, tezin konusu şiir olmakla birlikte, asıl olarak Türkiye’de modernlik deneyiminin, şiiri nasıl dönüştürdüğüyle ilgilenilmektedir. Bu ilgi modernizmin doğasına daha uygun görünüyor. İsmet Özel’in (1989: 88) belirttiği gibi, “modern şiir bir edebiyat türü olarak değil, yaşantı olarak doğmuştur. Varlığı dünyanın aldığı biçimle, insanın kavrayışının niteliğiyle doğrudan bağlantılıdır”. Modernizmi ele alan bir incelemenin de öncelikle bu yaşantıyı ele alması gerekir.

Son olarak Türkiye modernleşmesine özgü bir durumun bu tezin şekillenmesine yansıyan bir niteliğini belirtmek gerekir. Tezde, şiirler esas alınmakla

birlikte, şiir hakkındaki yazılara daha çok ağırlık verilmiştir. Bunun en önemli nedeni, Türkiye’de şiirin daha yazılmadan önce belli prosedürlerle kayıt altına alınmak istenmesidir. Örneğin Hececi şiir önce Ziya Gökalp’in medeniyet projesinde yer almış ve ardından estetik tepkiye dönüşmüştür. Dolayısıyla bazı şiirleri anlamak için şiirlerden önce bu estetik tepkinin belirlendiği metinlere gitmek gerekir. Benzer biçimde, Namık Kemal yazılarında gelenekten kopuşu açık biçimde dile getirmesine rağmen, şiirlerinde bu kopuşu gerçekleştirememiştir. Bu nedenle de söz konusu şairlerin şiir üzerine yazıları, modernleşme ve edebiyat ilişkisini kavramakta şiirlerinden daha önemlidir. Ancak hemen belirtmek gerekir ki, şiir üzerine yazılara ağırlık verilse de yazarın niyetini metnin nihaî yorumu sayan yaklaşımdan uzak durulmuş ve şairlerin kendi şiirlerine dair söyledikleri, şiirin yorumu için tek ve en geçerli yorum olarak alınmamıştır.

## BİRİNCİ BÖLÜM

### MODERNLİK, MODERNİZM ve TÜRKİYE

En kısa tanımıyla, “Modernizm, özgül modernleşme süreci tarafından yaratılan modern[lik] koşullarına sıkıntılı ve yalpalayan bir estetik cevaptır” (Harvey, 1997: 120). Böyle kısa bir tanım yapılabilse bile, aslında modernizmin eksiksiz bir tanımını vermek ve tarihsel sınırlarını belirlemek hayli zor, hatta imkânsızdır. Monroe K. Spears (1970: 3), “Modernizm elbette imkânsız bir konudur” derken, son yılların en önemli modernizm çalışmalarından birisini yapan Franco Moretti (2005a: 3), uzun yıllar modernizm üzerine çalıştıktan sonra “imkânsız zorlamaktan bıkmış bir halde, modernizm” hakkında çalışmayı bıraktığını belirtir. Moretti’nin modernizm hakkında çalışmayı “imkânsız zorlamak” olarak değerlendirmesinin nedeni, modernizmin “gerçek, açıklayıcı bir değeri olamayacak denli çelişik ya da belirsiz bir kategori” (3) olmasıdır. Moretti’nin konunun imkânsızlığını açıklarken verdiği örneklere bakıldığında, Avrupa modernizmini bir bütün olarak düşündüğünü görmek mümkündür. Böylece ülkeden ülkeye farklı modernlikler ve farklı estetik tepkilerin varlığı nedeniyle, konunun karmaşık niteliğinin imkânsız hale geldiği söylenebilir. Dolayısıyla, modernizmi ele almayı imkânlı hale getirmenin bir yolu, geniş bir coğrafyanın yerine daha dar bir coğrafyayı seçmekten geçmektedir. Gerçi böyle bir yol seçildiğinde, fenomenin bütününe görememek gibi bir tehlike ortaya çıkabilir ama modernizmin böyle bir bütünlüğünün olmadığı ve kültürel olarak

büyük değişimler gösterdiği, başka bir deyişle farklı modernlik deneyimlerinin varlığı nedeniyle tek bir modernizmden değil, farklı modernizmlerden söz etmek gerektiği kabul edildiğinde, bu sakıncayı bertaraf etmek mümkündür. Franco Moretti de “ ‘modernist’ eserlerin, aslında modernizmi unutursa[k] çok daha iyi anlaşılabilceğini” söylerken, “Modernizm[in] kullanılmaz, fiilen işe yaramaz hale gel[diğini]; çünkü *çok fazla şeyi* kapsa[dığını]” ve “çözümün alanı daraltmayı—bazı şeyleri atlamayı—öğrenmekten geç[tiğini]” (2005a: 4, özgün vurgu) belirtir.

Her ne kadar modernizm zor, hatta imkânsız bir konu olsa da, eğer yapıtlara bakıldığında modernliğin bir biçimde bu metinlere sızdığını görüyor ve kaçınılmaz olarak eleştirel modernizm birikimini yardıma çağırma ihtiyacı duyuyorsak, yani yapıtlar bizi modernizmi tartışmaya zorluyorsa, bu metinleri modernizm bağlamında ele almayı imkânlı hale getirecek stratejiler belirlemek zorundayız. Üstelik, “[a]maç, problemleri ortadan kaldıracak şekilde çözmek değil, belli sorunları öncelikle kesinlikli şekilde dile getirmeye izin veren kavramsal ifadeler ortaya koymak[sa]” (Bürger, 2004: 47-48), imkânsızın üzerine gitmeyi mutlaka denemek gerekir.

Modernizmi imkânsız bir konu olmaktan çıkarıp, metinleri anlamak ve yorumlamakta işlevsel bir hale getirebilmek için, öncelikle modernlik deneyimini değerlendirmek ve bunun estetiği nasıl biçimlendirdiğini saptamak gerekir.

Modernlik konusunda Max Weber’den başlayıp günümüzün postmodernizm sonrası teorilerine kadar sosyal bilimler alanında, (estetik) modernizm konusunda ise Charles Baudelaire’den günümüze kadar estetik alanda devasa bir yazın var olsa da, bu eleştirel birikim temelde Batı kültürünü anlamaya yöneliktir. Dolayısıyla Batı-dışı toplumların modernlik deneyimini anlamakta bu eleştirel birikim, ancak genel ve yalnızca ufuk açıcı bir işlev yüklenebilir. Batı modernliğini ve modernizmini anlamak için geliştirilen bu eleştirel birikimi, Batı-dışı modernlik deneyimini

anlamak için doğrudan kullanmaya kalkışmanın doğuracağı pek çok sakıncadan söz edilebilir. Öncelikle, modernizmin (ya da modernliğin) belli bir tanımına bağlı kalarak Batı-dışı bir toplum olan Türkiye'nin özgün modernleşme sürecini ve bu sürecin estetik boyutunu tartışmaya kalkmak, Türkiye'ye özgü kültürü yorumlamanın önünde bir engele dönüşebilir. Bu durumun edebiyat eleştirisinde yarattığı en önemli sakıncalardan biri, Türkçe şiirdeki özgün bir durumu doğrudan Batı kültüründeki estetik bir tepkiye indirgemektir. Örneğin pek çok çalışmada tekrarlanan ve artık bir klişeye dönüşen Ahmet Haşim'in sembolist bir şair olduğu "yorumu", Ahmet Haşim şiirini anlamamanın önünde bir engele dönüşmüştür. Benzer biçimde, Batıdaki estetik dönüşümleri asıl ve en ileri durum olarak görüp, bu ilerlemeci anlayışla Türkçe şiiri okumak Türkçe şiiri anlamayı sağlamaz, aksine bu özgün süreci Batı estetiğine bağımlı kılar. Böyle bir bakışa göre, Batı estetiği "ileride" olanı işaret ederken Türkiye'deki şair bu ileri aşamayı anlayacak kavramsal araçlardan yoksundur. Garip ya da İkinci Yeni, yalnızca Batı estetiği temel alınarak değil, asıl olarak Türkiye'ye özgü çatışmalar çözümlendiğinde anlaşılabilir. Aksi takdirde Türkçe şiir, sürekli ilerlediği varsayılan Batı şiirinin karşısında sürekli "geç kalan" konumundan kurtulamaz. Kuşkusuz bu gecikmişlik duygusuna işaret etmenin büyük önemi vardır ama Türkçe şiir yalnızca bu duyguya bağlı kalınarak anlaşılabilir. Modernlik ve modernizm konusundaki eleştirel birikimi, Batı-dışı toplumları anlamak için yardıma çağırmak gerekse bile, bunun sınırını iyi çizmek ve o kültüre özgü süreci anlamayı imkânsız hale getirdiği noktada, bu birikimi bir yana bırakmak gerekir.

Bu tezin amacı modernleşme sürecinde şiirin nasıl bir dönüşüm geçirdiğini anlamaya çalışmak olduğu için, tezde öncelikle bir modernleşme kuramı, bir modernlik tanımı ve bir modernizm yaklaşımının belirlenmesi beklenebilir. Ancak Batıda bu konu hakkında yapılan çalışmaların cazibesine kapılarak birtakım



ansiklopedik bilgiler sunmak, Türkiye’deki süreci anlamakta faydalı olmaktan öte, bu karmaşık fenomenin yarattığı karmaşık sorunlar ağını kısa yoldan çözüme ulaştırmak anlamına gelebilir. Buna rağmen modernlik deneyiminin çıkış yeri olarak Batı kültürüne değinmeden geçmek de mümkün değildir. Hem Batı modernizmini anlamaya uğraşmak hem de buna bağlı kalmadan başka bir coğrafyaya özgü süreci yorumlamaya çalışmak, tutturulması hayli zor bir dengeyi bulmayı gerektirir. Aşağıda Batı modernizmini bir takım ansiklopedik bilgilerin sığılığına düşmeden tartışmak amacıyla, önce Batıda modernizmin nasıl kavrandığı ele alınacak ve ardından Türkiye’de modernizmin nasıl tartışıldığının üzerinde durulacaktır.

## **A. Modernizmin Sınırları**

### **1. Modernizmi Tanımla(ma)mak**

Modernizmin eksiksiz bir tanımını vermeye çalışmak, ölü bir tanım yapmayı kabullenmek anlamına gelir. En başta modernizmin kronolojik sınırlarının belirlenemesi, eksiksiz bir tanım yapmayı zorlaştırır. Batı modernizminin kronolojik sınırları konusunda “geniş konsensüsün 1885 ile 1935” olmasına rağmen “bazı eleştirmenler Nietzsche ve Rimbaud’yu da dahil etmek için başlangıç tarihini 1870’lere ve bazı Amerikalı eleştirmenler ise Vladimir Nabokov’u, William Carlos Williams’ı, soyut Dışavurumcuları ve Avrupalı göçmen modernistlerin etkisi altında yazılan eserleri dahil etmek için bitiş tarihini 1950’lere vardırırlar” (Sheppard, 1993: 1). Kronolojik sınırları belirlemenin zorluğu bir tarafa bırakılıp, yapıtlar ekseninde bir modernizm tanımı yapılmaya çalışıldığında, seçilen yapıtlara göre yapılan tanımlar, diğer modernist yapıtlar karşısında geçersiz kalma tehlikesi taşır. Modernizmi yapıtlar ekseninde değil de, modernliği yaratan olaylar ya da olgular (örneğin Sanayi Devrimi ya da akılcılaşıma) üzerinden tanımlamaya çalışmak ise

karmaşık bir süreci tek bir boyuta indirgemek anlamı taşır. Dolayısıyla modernizmin eksiksiz ve tek bir tanımını yapma arzusu başarısız olmaya mahkûmdur. Modernizm, tek ve eksiksiz bir tanımdan öte, modernist kültürün karmaşık niteliğini de ele veren tanımlar çokluğunun içinden anlaşılabilir.

Modernizm hakkında şimdiye kadar yapılan çalışmaların bir özeti olarak değerlendirebilecek “The Problematics of European Modernism” yazısında Richard Sheppard, şimdiye kadar yapılan modernizm tanımlarının pek çoğunu aktarır. Sheppard’ın yazısında, modernizmin bugüne kadar nasıl yorumlandığı ve modernist yapının ayırıcı yanının nasıl tanımlandığı belirlenir. Bu nedenle Sheppard’ın yazısını eleştirel modernizm birikiminin genel hatlarını ortaya koyan bir çalışma olarak aktarmak, yapılan modernizm tanımlarına ulaşmaya olanak sağlar.

Richard Sheppard (1993: 2), şimdiye kadar modernizmi yorumlarken üç farklı stratejinin geliştirildiğini belirtir. Bu stratejilerden ilki, “modernizmin bir ya da birden çok özelliğini ya da genel karakterlerini belirleyerek” onu yorumlamayı dener. 1970’li yılların başına kadar geçerli olan ve büyük çoğunluğun tercih ettiği bu strateji yoluyla modernizmin özelliği olarak şunlar belirlenmiştir: “Uzlaşmaz entelektüellik”, “nihilizm”, “süreksizlik”, “Diyonizyak çekim”, “biçimcilik”, “kendini çekme tavrı”, “ ‘sanatın düzenlenmesinin keyfi bir aracı’ ve ‘düşünümsellik [reflexivism]’ olarak mitin kullanımı”, “zihnin ‘anti-demokratik’ biçimde düzenlenmesi”, “öznelliğe vurgu”, “yabancılaşma ve yalnızlık duygusu”, “ ‘araştırma duygusuyla birleşen devamlı kaos tehdidi’ duygusu ve panik terörü deneyimi”, “dünya ve benlik arasındaki gedikten kaynaklanan özel bir ironi biçimi”, “bilinçlilik, gözlem ve kopuş [detachment]”, “şairin özü olarak metafor bağlılığı”dır. Böyle bir stratejiyle ele alındığında modernist tarzın niteliklerinin saydamlık kazanmadığı, aksine, daha da bulanıklaştığı söylenebilir. Bu nedenle Sheppard, Gaylord LeRoy ve Ursula Beitz’in

şu sözünü aktarır: “Modernizmin ne olduğu sorusu üzerinde [...] anlaşılan iki eleştirmen yoktur” (2). Böyle bir yaklaşım, hem yapıtın ortaya çıktığı bağlam dikkate alınmadığı, hem de seçilen yazar ya da yapıta ayrıcalık tanındığı için “indirgemeci” bir nitelik taşır.

Bu ilk stratejinin “indirgemeci” niteliğinden rahatsızlık duyan bazı eleştirmenler, ilkinin bir yan ürünü olan ikinci bir strateji geliştirirler. Buna göre, “modernizmin ya da avangardın sözde [allegedly] bir ya da daha çok anahtar niteliğini belirleyip”, bunları “tek boyutlu tarihsel, edebî ya da sosyolojik bağlama yerleştirerek bir odak saptamayı denerler” (3). Bu yüzden modernizm, “Romantizmin bir devamı ya da karşıtı”, “aşırı avangard biçimlerde estetizme tepki”, “Realizm kurallarının tersine çevrilmesi [inversion]”, “Dışavurumculuk, Fütürizm ve Gerçeküstücülük’e karşıtlık”, “postmodernizmin öncüsü”, “megapol deneyiminin ve/ya Dünya Savaşının ürünü” ve “ ‘ciddi sanat’ ın ‘yararcı işlevi’ ni ‘eğlence ve iletişimin kitle kültürü’ ne terk etmek zorunda bırakılmasının sonucu” olarak ele alınır. Shepard’a göre “bu durumların hepsi az ya da çok temellendirilebilir ama hiçbiri tek başına savunulamaz” (3).

Bu stratejilere Sheppard bir üçüncüsünü eklemeyi dener. Bu stratejiyi Peter Bürger, Fredric Jameson, Gaylord Leroy ve Ursula Beitz, Renate Werner, Jeffrey Herf, Andreas Huyssen ve David Bathrick’in yapıtlarındaki uzgörüyü (insight), Max Horkheimer ve Theodor W. Adorno’nun *Aydınlanmanın Diyalektiği*’ndeki merkezî tezle birleştirerek geliştirmeye çalıştığını söyleyen Sheppard, Adorno ve Horkheimer’in temel tezini şöyle özetler: “İlk amacı insanlığı doğanın ve feodalizmin esaretinden kurtarmak olan insan aklının yapıları, çılgınca özerk işleyen bir sisteme dönüştü ve [insanı] doğanın ve feodalizmin yaptığından daha etkili köleleştirdi” (8). Sheppard’a göre, “bu bağlamdan bakılınca, modernizm, sadece

muhafazakâr hümanist duyarlıklarla modern ve hümanist olmayan dünya arasındaki çatışmanın sanatsal tezahürü olmaktan çıkar; modernleşmenin yeni ve uygun bir duyarlılığın gelişmesinden daha fazlasını gerektirdiğinin az ya da çok şok edici biçimde farkına varmanın tezahürü haline gelir” (8).

Richard Sheppard’ın aktardığı modernizm yaklaşımlarının çokluğu, sorunun ne denli karmaşık olduğuna işaret eder. Bu noktada tek bir modernizm tanımına bağlı kalmak, fenomenin karmaşık niteliğini görebilmekte yararlı değil, aksine zararlı olacaktır. Dolayısıyla basit biçimde modernizmi tanımlamak yerine, modernleşme sürecinde modernlik deneyiminden kaynaklanan estetik tepkileri belirlemek yerinde olacaktır.

## **2. Edebiyat ve Modernleşme**

Modernlik deneyiminden önce de edebiyatın dünyayı temsil etme biçimleri vardır ama modernleşmeyle birlikte bu temsil biçimleri ya geçersiz hale gelir ya da köklü biçimde dönüşür. Modernleşme yalnızca temsil biçimlerini dönüştürmekle kalmaz, “sanat” ve “zanaat” ayrımının olmadığı bir kültürü dönüştürüp özerk bir güzel sanatlar sisteminin ortaya çıkmasına da yol açar.

Modernleşmenin edebiyatta yarattığı dönüşümler “klasik doktrin”in ortaya çıkmasıyla başlar (Bürger, 1992b: 6). Klasik doktrin, feodal-mutlakçı devletin ve Max Weber’in “akılcılaştırma” dediği niteliğin edebiyat kurumunu dönüştürmesiyle ortaya çıkmıştır. Feodal-mutlakçı edebiyat kurumunu yüreklendiren en önemli sosyal güç mutlakçı devlettir. Mutlakçı devletin “amacı yalnızca düzenli/sabit ordu ve yönetimin merkezîleşmesi değil, aynı zamanda kültürel bir monopoli yaratmaktı[r]” (7). Klasik doktrinle, “estetik değerın zevkle özdeş sayılması”nın yerine aklın öne çıkarılması yerleştirilmek istenir.

Klasik doktrin, 18. yüzyıl boyunca türlerin kurumsallaşmasında (epik, trajedi, komedi ve lirik şiir) etkisini sürdürürken, Aydınlanmacı edebiyat kurumunda, önceki dönemde alternatif olarak görülen türler (portre, mektup, deneme ve roman) çok önemli duruma geldi. Aydınlanmacı edebiyat kurumunu, feodal mutlakçı kurumdan ayıran iki önemli nitelik vardı: “düzyazı biçimi ve didaktik rasyonel eleştiri ilkesini amaç edinen füzyon [geçişim]” (9). Aydınlanma döneminde edebiyat, bireylerin davranış biçimine aşılacak kuralların, başka bir deyişle “ahlakî eğitimin aracı” haline gelir. Ancak aydınlanmanın edebî pratiği, yalnızca ahlakî eğitime indirgenemez. Çünkü edebiyat tarafından bireylere aktarılan normlar ve ilkeler önce kamusal alanda tartışılmaktadır. Edebiyat hem ahlakî eğitimin aygıtı hem de politik ve ahlakî tartışmanın aracıdır<sup>5</sup>. Aydınlanmanın edebiyat kurumu, modernleşmenin merkezî konumuyla ilgilenir. İnanç sisteminin geleneksel otoritesi artık insan etkileşimini [interaction] meşru kılamaz ve bu durum, kamusal alandaki tartışmalarda halledilmelidir. Normların içselleştirilmesi artık dini eğitim tarafından sağlanmadığı için bireylerin entegrasyonunu sağlayacak biçimler geliştirilmelidir. Hem dinî inanç sisteminin geçersiz kılınması hem de bunun yarattığı boşluğu doldurmak edebiyatın görevi sayılır. Edebiyat, “Felsefî eleştiri olarak kuralların geçerliliği iddiasını sınarken, *belles lettres* (“yüksek edebiyat”) olarak normların içselleştirilmesini yüreklendirmelidir” (10).

Aydınlanmanın bir anlamda “yarar” ekseninde şekillenen edebiyat kurumuna yönelik saldırı, deha estetiği yoluyla gerçekleştirilir. Deha estetiği<sup>6</sup>, sanatı ahlakî

---

<sup>5</sup> Terry Eagleton, *Function of Criticism*'de bu süreci İngiltere örneği üzerinden ele alır. Eleştirinin mutlakçı devlete karşı verilen savaşla ortaya çıktığını ve bunu kamusal alanın inşası yoluyla gerçekleştirdiğini belirleyen Eagleton, kitabının sonunda nasıl bir eleştiri sorusuna benzer bir modelle karşılık verir. Eleştiri, politik olmalıdır.

<sup>6</sup> Bu konuda Türkçe yapılmış az sayıdaki çalışmalardan ikisi için Bkz. Hasan Ünal Nalbantoğlu. 2000. “Yaratıcı Dehâ: Bir Modern Sanat Tabusunun Anatomisi. *Çizgi Ötesinde Modern Üniversite: Sanat: Mimarlık*. Ankara: ODTÜ Mimarlık Fakültesi Yayınları. 49-74 ve Sinan Kadir Çelik. 2005. “Edebiyat Alan’ında ‘Yaratıcı Deha Miti’nin Kuruluşu”. *Pasaj* 1 (Mayıs-Ağustos): 51-66.

ölçütlerin dışına yerleştirir ve böylece Aydınlanmanın edebiyat kurumuna saldırır. Deha estetiği bir yandan modernleşmenin yarattığı bir tepkiyken aynı zamanda akıl dışı davranış modelleriyle modernleşmeye karşıdır (17).

Modernleşmenin sanatı dönüştürmesi noktasında ele alınabilecek bir başka konu da sanatın bir kavram olarak inşasıdır. “Modern sanat sistemi bir öz ya da yazgı değil, yalnızca bizim ürettiğimiz bir şeydir. Genel olarak anladığımız haliyle sanat, hemen hemen iki yüz yıllık geçmişi olan bir Avrupa icadıdır” (Shiner, 2004: 21). Modern güzel sanatlar sisteminin icadından önce “iki bin yıldan fazla bir ömür sürmüş olan daha geniş çerçeveli ve *daha faydacı* bir sanat sistemi vardı” (21, özgün vurgu). Zanaat ve sanat ayrımının olmadığı modern güzel sanatlar sisteminin öncesinde, yapıt işlevselliği noktasında tanımlanıyordu ve sanatçı özerk bir eser yaratma iddiasında değildi. Örneğin Leonardo da Vinci, özerk bir sanatçı değil, boya malzemelerini sağlayan eczacılar loncasına bağlı bir zanaatçidir. Yapılan “iş”, bir sanat eseri olarak görülmeyip fayda noktasında tanımlandığı için müşterinin bu “iş” üzerinde her türlü tasarrufta bulunması mümkündür. Bir resmin boyutları, hangi konunun işleneceği, hangi renklerin tercih edileceği gibi konuları dahi belirleyebilir. Modern güzel sanatlar sisteminin icadı sayesinde sanatın özerkleşmesi, sanatçıyı yapıtı konusundaki her türlü tasarrufun sahibi haline getirir. Bunun sonucunda, “[s]oyutlama, çok yönlü bakış açıları ve atonalite gibi modernist denemeler, taklit ve güzellik gibi güzel sanatlar tanımındaki ikincil kıstasların kaldırılmasına yardım ede[er] ve böylece bunların yerine dışavurumcu ve biçimci kuramların daha karmaşık versiyonlarının ikame edilmesinin yolunu aç[ar]” (371).

### 3. Estetik Özerklik

Modernlik söylemi, temelde özgürlük ve özerklik düşüncesine dayanır (Wagner, 1996: 23). Modernleşme “sanat”ı dönüştürürken ortaya çıkan en önemli kavram, sanatın özerkliğidir<sup>7</sup>. Bu nedenle modernliği meşru kılmak isteyen söylem de özerkliğe vurgu yapar. “Sanatı işlevsiz, özerk ve kusursuz bir biçim olarak kavrayışımız” modernleşmenin getirdiği “felsefi spekülasyonların sonucudur” (Jusdanis, 1998: 143). Aslında özerklik nosyonu modernliğe içkin bir nitelik taşır. Özerklik, “modernliğin belli başlı özelliklerinden biri olan, toplumsal pratiğin farklılaşmasına tepki olarak ortaya çıkmıştır. Aslında aklın özerk sanat, bilim ve ahlak sistemlerine ayrılması Max Weber’e göre modernliğin özünde yatan şeydi” (Jusdanis, 1998: 143). Her ne kadar estetik özerklik, modernizm öncesinde Romantizm’le inşa edilmeye başlansa da, modernist yapıtın temel iddialarından biri özerk yapıt anlayışıdır. Kendi kendine yeten (*self-contained*), amacı kendinde olan (*autotelic*), özgöndergesel (*self-referential*) ya da özdeşünümsel (*self-reflexive*) olma niteliğiyle öncesinden ayrıştırılan modernist yapıtın bu nitelikleri, özerklik anlayışının yansımalarıdır aslında. Bunun sonucunda modernizmi meşru kılmaya çalışan eleştirel çalışmalar da bu özerklik anlayışına vurgu yapar. Fredric Jameson (2004: 155), modernizmin “ideolojisi[nin] kolayca tanınıp, teşhis edilebil[ceğini]” ve bu ideolojinin “estetik özerklik” olduğunu belirtir. Jameson’a göre, “modernin ideologları tarafından özellikle sınırlı tarihsel alanda öne sürülen ve düzenlenen argümanların tamamı sanatın özerkliğinin meşrulaştırılması sorunu etrafında dön[er]” (155).

Estetik özerklik, modernizmin savunulmasında önemli bir işlev yüklenirken, modernizmi eleştirenler de bu özerklik anlayışına karşı çıkarlar. Theodor W. Adorno,

---

<sup>7</sup> Estetik özerkliği kuramlarında merkezî bir konuma yerleştiren Peter Bürger ve Theodor Adorno’nun yaklaşımlarının eleştirel bir analizi için Bkz. Lambert Zuidervaart. 1990. “The Social Significance of Autonomous Art: Adorno and Bürger”*The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 48.1 (Kış). 61-77.

estetik özerkliği, kültür endüstrisinin hâkim olduğu bir toplumda özgürlüğe olanak sağlayan niteliğiyle öne çıkarırken (Lunn, 1995: 248; Bloch ve diğer, 1985: 221), Georg Lukacs modernizm bağlamında biçimciliği ve dolayısıyla estetik özerkliği kapitalizmin yarattığı bir “hastalık” sayar. Georg Lukacs (1969: 22), “Modernist Akımın İdeolojisi”<sup>8</sup> başlıklı yazısında, “her ne pahasına olursa olsun kaçınmamız gereken bir şey varsa, o da genellikle [modernist]<sup>9</sup> burjuva eleştirmenlerinin kendilerinin benimsedikleri, biçimsel ölçülere, üslup ve edebi teknik sorunlarına aşırı derecede önem veren yaklaşımdır” diyerek modernist tarzın ayırıcı niteliği olan biçime önem vermeye karşı çıkar. Lukacs’a göre, bu yaklaşım “asıl biçimsel sorunları saptamayı başaramamakta, bunların ayrılmaz bir parçası olan diyalektiği görmezlikten gelmektedir” (23). Modernist edebiyattaki “psikopatolojik saplantı” ise Lukacs’a göre, “kapitalizmin gerçekliğinden bir kaçış isteğidir” (42). “Baskı Altında Uzlaşma” başlıklı yazısında Adorno (1985: 256), Lukacs’ın “okuduğu satırlarda düz anlamla ne yazılmışsa yalnızca onları okumakla yetin[diğini]” söyler ve ekler: “Oysa edebiyatta işlenmek üzere ele alınan konunun can alıcı özü ancak tekniğin kullanılışıyla etkin bir biçimde verilebilir”. Adorno’ya göre, “*Sanat gerçekliği bir fotoğraf gibi yansıtarak ya da “belirli bir perspektiften” bakarak gerçekliğin bilgisini vermez. Sanat gerçekliğin büründüğü ampirik form’un oluşturduğu şalın altındaki hakiki yüzünü görünür kılarak yapar bunu. Sanatın bu işi başarabilmesi ise, ancak, özerk bir konum içinde bulunabilmesiyle olanaklıdır”* (247, özgün vurgu).

Türkiye’de Lukacs ve Adorno’nun yapıtlarına gösterilen ilgiye bakıldığında estetik özerkliğin Türkiye’deki konumu hakkında çıkarımlar yapılabilir. Lukacs’ın yapıtın biçimini öne çıkaran modernist yapıtı, bir “pataloji” olarak görmesinin yankılarını Türkçe edebiyat eleştirisinde bulmak da olanaklıdır. Ahmet Oktay’ın

---

<sup>8</sup> Türkçeye “Yenilikçi Akımın İdeolojisi” başlığıyla çevrilmiştir.

<sup>9</sup> Türkçe çeviride “yenilikçi” olarak geçiyor.



belirttiği gibi (1989: 20, özgün vurgu), Lukacs, 1960'ların sonundan "1980'li yıllara kadar Türk eleştiri yazınında bir *doğrulamacı/destekleyici* alıntılar yazarı olarak belir[miştir]". Lukacs'ın Türkiye bağlamında önemi, kitaplarının ve yazılarının erken denebilecek bir dönemde çevrilmesi ve bunların Türkçe modernist yapıta verilen tepkide belirleyici olmasıdır. Lukacs'ın kitapları ve yazıları özellikle 1960'lı yılların sonunda Türkçeye çevrilirken, onun modernizm bağlamında tartışmaya girdiği Adorno'nun yapıtları son on-onbeş yılda Türkiye'nin gündemine gir(ebil)miştir. Adorno'nun anlaşılması güç dilinin<sup>10</sup>, onun kitaplarının Türkçe'ye daha geç çevrilmesinde etkili olması bir yana, estetik kuramı da Türkiye'nin entelektüel gündeminin ufku dışında kalır. Adorno (2003: 77), "sanat eserinin özerkliği[nin], kültür endüstrisi tarafından, denetim mekanizmasının iradesi dahilinde ya da dışında, bilinçli bir biçimde ortadan kaldırıl[dığını]" belirtir. Adorno, kültür endüstrisinden bağlı kalmaması sayesinde "biçim"i öne çıkaran "yüksek modernist" yapıtları bir özgürlük vaadi olarak değerlendirir. Türkiye'de "halkın anlayacağı sanat"ın ya da okunurluğun eleştirinin gündemini kaplamasından dolayı Adorno'nun estetik kuramının geçerli bir ölçüt olarak kabul edilmesi zordur. Estetik özerkliğin neredeyse toplum düşmanlığı olarak görüldüğü kültürel ortamda, "estetik teorisi[ni] tekil yapıtların sosyal özelliğini, sanat yapıtının biçimsel yapısından çıkaran" (Bürger, 1992a: 4) bir düşünürün gündem dışı kalması beklenebilir bir durum değildir.

#### 4. Kültürel Sermaye

Modernist yapıtlarda alışılmadık temsil biçimlerinin denenmesi nedeniyle bu yapıtlar ancak belli bir entelektüel seviyeye sahip olanlara "açık"tır. Bu durumun

---

<sup>10</sup> Astradur Eysteinnsson'ın, *The Concept of Modernism* kitabında Adorno'nun modernizm kavrayışını izah ederken, "Eğer Adorno'nun yoğun (kesif) formülasyonunu doğru anladımsa" (43) demesi, bu engelin yalnızca Türkiye'ye özgü olmadığını gösterir.

ortaya çıkmasının arkasında yine özerkliği görmek mümkündür. Geleneksel toplumda metinlerin yorumlanması bir “ansiklopedi” tarafından güvence altına alındığı için, metnin yorumu da sınırlı sayıdadır ve bu sınırlı sayıda yorum o cemaatin üyeleri tarafından bilinen simgeler yoluyla gerçekleşir. Örneğin Ortaçağ edebiyatlarının büyük çoğunluğunda “gül” dendiğinde bunun “sevgili” olduğunu bilmek için özel bir “kültürel sermaye”ye sahip olmak gerekmez. Türk edebiyatı bağlamında, Osmanlı şiirinde mazmunlar, bu şiirin okurları tarafından bilinen belli metinlere gönderme yaptığı için şiirin yorumlanmasında özel bir zorluk yoktur. Bu mazmunlar sınırlı sayıdaki kaside, gazel, mesnevi gibi “türler” ve yine belirli sayıdaki “söz sanatı” tarafından o şiirin okurları tarafından anlaşılır. Bu yapıtların özgünlüğü, temsile yenilik getirmesi ya da türsel değişimler yapmasıyla değil, söyleyişteki yenilikte aranır. Söylenen yenidir ama bunun yorumu yeni değildir. Peter Bürger’in (2004: 121) belirttiği gibi, buradaki yenilik modern anlamında bir yenilik değildir: “Saray ozanının ‘yeni şarkısı’nda yalnızca temalar değil, bir dizi motif de önceden mevcuttur. Yenilik burada bir türün dar, belirlenmiş sınırları içerisindeki bir çeşitleme anlamına gelir”.

Geleneksel yapıtların sınırlı bir anlam örüntüsünün olması, belli bir yorum cemaati tarafından kolayca anlaşılmasını sağlarken, modernist yapıtlar konusunda okuru bir zorluk beklemektedir. Türe ait ihlallerin yanı sıra, modernist yapıt, biriciklik iddiasındadır. Temsil krizi yaratmak ve bunu çözmek için yeni temsil biçimleri denemek, “yorum cemaati”nin dağılmasına ve okurun yapıt karşısında şaşkınlık duymasına neden olur. Modernist yapıtın yeni temsil biçimlerini denemesinin yarattığı zorluğunu aşmak için okurun belli bir kültürel sermayeye sahip olması gerekir. Gregory Jusdanis’in (1998: 103) belirttiği gibi, “en incelmış kültürel sermaye, biçim için biçimi anlayabilmektir”. Modernist yapıtları eleştirel olarak

meşru kılmak isteyen Yeni Eleştiri ya da Rus Biçimciliği gibi kuramlar da edebî yapıtın biçimine vurgu yaparak “biçimci” bir estetik inşa etmek isterler. Ortega y Gasset ise modernist metinlerin bu zorluğuna sosyolojik bir açıklama getirir. Gasset (1998: 17), “yeni sanatın kitleleri karşısına al[dığı]” ve hatta “özü gereği”, “halkın beğenisine karşıt” olduğunu belirttikten sonra “yeni sanatın ‘toplumbilimsel bakış açısından’ özelliği[nin] halkı iki sınıfa ayırması” olduğunu dile getirir. Bu iki sınıf, yeni sanatı “anlayanlar” ve “anlamayanlar”dır. “Öyle anlaşılıyor ki, yeni sanat, romantik sanat gibi, herkese göre değil, özel yeteneği bulunan bir azınlığa yönelik[tir]” (148). Gasset’e göre, yeni sanat “[g]enel olarak insanlar için değil, çok özel bir insan sınıfı için yapılan bir sanat bu, o ötekilerden daha değerli olmayabilirler, ama farklı oldukları apaçık ortada” (149).

Türkiye bağlamında edebiyatın işlevsellik noktasında tanımlanması ve dolayısıyla estetik özerkliğe karşıtlık, okur yazar oranının düşük olduğu bir toplumda moderleşmenin değerlerine sahip çıkacak insanları hazırlamak ekseninde şekillenir. Dolayısıyla yüksek kültürel sermaye talep edecek yapıtlardan özellikle kaçınılır. Başka bir deyişle, halkın kültürel sermayesinin olmadığı ve bunu ona kazandıracak entelektüelin, hep en aşağı düzeyden başlaması talep edilir. Bu talep, edebiyattaki olası tüm deneysel yapıtların önünü tıkadığı gibi, temsili dönüştürecek karmaşık yapıtların ortaya çıkmasını da engeller.

## **B. Türkiye’de Modernizm Tartışmaları**

Türkiye’de modern edebiyatın tartışılmasında, sınırları kesin olmamakla birlikte, üç dönem ayrıştırılabilir. 1850’lerden 1950’lere kadar süren ilk dönemde daha çok Batı edebiyatının konumu ve onun karşısında modern Türk edebiyatının nasıl olması gerektiği sorunu önem kazanır ve bu dönemde edebiyattaki değişim

“Batılılaşma” ya da “Avrupaîleşme” olarak adlandırılır. 1950’lerden sonra ise bunun yerine “çağdaş” sözcüğünün tercih edildiği görülür. Bu değişimde hem metinler düzeyinde Batı edebiyatıyla daha sıkı ilişki içine girmiş yapıtların varlığı hem de Cumhuriyet’in kendisini Batı uygarlığının bir üyesi kabul etmesi etkilidir. Batılı ve çağdaş sözcüğünün yerini son yirmi yılda “modern” sözcüğünün aldığı söylenebilir. Son yirmi yılda modern sözcüğü, o günün edebiyatını adlandırmak için değil, geçmişin edebiyatını adlandırmak için kullanılır. Dolayısıyla, metinler düzeyinde bir değişim nedeniyle eleştirel bir farklılaşmadan daha öte, bakıştaki değişimden kaynaklanan bir değişim söz konusudur. Yapılan bu ayrımın ilk döneminde değişen edebiyata “Batılılaşma” olarak bakılması ise yalnızca Türkiye’ye özgü bir süreç değildir. İkinci Dünya Savaşı’nın ertesine kadar, modernleşme süreci Batılılaşma olarak değerlendirildiği için bunu olağan saymak gerekir. Başka bir deyişle bu ilk dönemde edebiyatın Batılı olarak adlandırılması, Türkiyeli entelektüelin kavramsal yetersizliğinden kaynaklanmaz. Ancak 1950’den sonra da modern sözcüğüne genel olarak ihtiyaç duyulmaması, Türkiyeli entelektüelin bu konuda birtakım hassasiyetleri olduğuna işaret eder.

## **1. Modernizmi Tartışma(ma)k**

Türkiye’de Tanzimat’tan başlayarak modern olarak adlandırılabilen bir kültürün varlığına rağmen, çoğu zaman bu kültür Batılılaşma olarak adlandırıldı ve bu sürecin aşırı uçları, Şerif Mardin’in (1994: 43) belirlediği gibi bir sendroma dönüştürülerek, “sosyal denetim” altına alınmaya çalışıldı. Türkiye’de modernizm tartışmasını beklemek için erken denebilecek dönemler olan Tanzimat ve sonrasında, modernizmin tartışılmaması anlaşılabilir bir durum olsa da, modernist bir estetiğin etkili olduğu 1950’li yıllarda ve sonrasında da modernizmin tartışılmadığı görülür.

Modernizm tartışmaları Türkiye'nin gündemine yaklaşık son yirmi yılda girmiş, şiir bağlamında İsmet Özel, Orhan Koçak, Ebubekir Eroğlu, Hilmi Yavuz, Hasan Bülent Kahraman ve Enis Batur gibi entelektüellerin yazılarında bu konu tartışılmıştır. Son yıllara kadar modernizm tartışmasının yapılmamasının nedenini, kolaycı bir yaklaşımla Türkiyeli entelektüelin Batılı estetiği anlamak ve yorumlamadaki eksikliğine bağlamak yanlıştır. Modernizmi tartışmamakta bazı eleştirmenlerin bilinçli entelektüel tavrını görmek mümkündür.

Memet Fuat, “modernizm” terimini kullanmamanın haklı gerekçeleri olduğunu düşünen eleştirmenlerden biridir. Memet Fuat’a göre, modernizmin Türkçe şiir bağlamında tercih edilmemesinin önemli bir nedeni modernist şiirin belli bir dönemin şiirine verilen isim olmasıdır. Modernizmi dar anlamda, özellikle İngiltere’deki kullanıma koşut olarak kullanan Memet Fuat (1992: 7), modernin niteliklerini şöyle sıralar: “[G]enel anlamıyla ‘modern’, kapitalizmin ilk adımlarından bu yana sürekli, üstelik de çok hızlı ekonomik, toplumsal, dinsel, düşünsel, sanatsal değişimlerin tümünü içeren bir sözcük. Sanayileşme, laikleşme, usun öne çıkışı, bilimlerin yol göstericiliğini benimseme, geleneksel değerlere bağlılıktan kopuş, nesnellik, yararcılık, insanın birey olarak yükselişi...” Moderni bu biçimde tanımlayan Memet Fuat, Türk toplumunun “kentleşmesi, geleneksel değerlerden kopup kentsoyluluğun değerlerini benimsemesi, sanayileşmesi ve laikleşmesi”nin, “Batı dünyasıyla at başı” gitmediğini bu yüzden de haklı olarak modern sözcüğünün kullanılmadığını belirtir: “Öyleyse, ne iyi olmuş da bizler yazılarımızda ‘yeni şiir’, ‘Çağdaş şiir’ gibi sözler etmiş, ‘modern’ sözcüğünü kullanmamışız diye sevinebiliriz” (7). Memet Fuat’ın modernini tercih etmemesinin bir nedeni de, modernist şiirin gelenek karşıtı olarak kendisini kurmasına rağmen, Türkçe şiirde geleneksel değerlerden hiçbir zaman kopulmamasıdır: “Türk şiiri hiçbir

döneminde geleneksel değerlerinden büsbütün kopmamıştır. Modernist şairlerden en fazla etkilenmiş olan İkinci Yeni'ler bile hem en kopuk göründükleri çıkış günlerinde, hem de olgunluk günlerinde şiirimizin geleneksel değerlerinden yararlanmışlardır” (8). Buna aykırı olarak şiir yazarlar varsa da, Memet Fuat bunları, bireysel örnekler olarak görmeyi tercih eder: “Yeni Türk şiiri Batı şiirinden olumlu olumsuz bireysel etkiler alarak gelişirken geleneksel değerlerinden kopmamıştır. Donmuş, ilkeleri belirlenmiş, ‘saltık modern’liğini yitirmiş örneklerden etkilenecek ‘Modernizm’ çerçevesine girmek isteyenler olmuşsa, bunlara, başarılı ya da başarısız, bireysel örnekler diye bakmamız daha doğru olur” (10). Memet Fuat’ın modern yerine “yeni” ya da “çağdaş”ı tercih etmesi, yalnızca bireysel bir kullanım değildir, son yıllara kadar süren genel eğilimi yansıtır ve Cumhuriyet modernleşmesinin genel eğilimine uygundur. Memet Fuat’ın (2001: 7) *Çağdaş Türk Şiiri Antolojisi*’ni hazırlarken “Kurtuluş Savaşı’ndan bu yana yazılan vazgeçilmez şiirleri bir araya toplamaya” çalıştığını belirtmesi, çağdaşlığı Kurtuluş Savaşı’ndan başlatma anlayışının kabul edildiğine ve dolayısıyla kendisini “sıfır noktası” olarak gören Cumhuriyet ideolojisine sahip çıktığına işaret eder.

Asım Bezirci de, Memet Fuat gibi modern kullanmamayı tercih eden bir eleştirmendir. Bezirci’ye göre (1992: 194), kimileri çağdaş olmayı “Batılı olma”yla özdeş sayarken “kimileri de ‘yeni/modern olma’yla bir tutuyor”. Bu ikincileri için “zamanımızın burjuva modernizmi sanatta en geçerli yenilik oluyor. Tutucu bir felsefeden kaynaklanan, insanı doğadan ve toplumdaki koparan, eni konu nesneleştiren, hatta sanattan kovan, içeriği değil biçimi önemseyen, soyut, anlamsız ürünler çağdaş yeniliğe örnek gösteriliyor” (194). Türkiye’de bu anlayışın örnekleri, Bezirci’ye göre, “Garip ve İkinci Yeni gibi biçimci yanı ağır basan, topluma siyasete, ideolojiye sırt çeviren şiir hareketleri[dir]” (194). “Çağdaş”ın Batılı ya da modern

olarak adlandırılmasına karşı çıkan Bezirci, bunun yerine başka bir ölçütün geçerli olması gerektiğini dile getirir: “Çağdaşlık kavramına, toplumsal, daha doğrusu sınıfsal açıdan bakmak” (196). Asım Bezirci, “gerileyen sınıf”ın burjuvazi, “ilerleyen sınıf”ın ise işçi sınıfı olmasından dolayı, çağdaşlığın işçi sınıfının “ideolojisinden kaynaklan[acağını]” belirtir. “Klasik” Marksist bakış açısına bağlı kaldığı görülen Bezirci’nin Garip ve İkinci Yeni’yi “gerici” bulması, modernist duyarlılığa sahip çıkan bu hareketleri en başta eleştirinin nesnesi kılmaktan uzaklaştırır. Dolayısıyla bu hareketlerin modernist nitelikleri tartışma dışı kalır.

Modernizmi tartışmamanın bir nedeni, özellikle sosyalist eleştirmenlerce kapitalist ya da burjuva sanatı özdeşliyen, diğer bir neden de Batılılaşma kavramının varlığından dolayı modernizm kavramına ihtiyaç duyulmamasıdır. Türkiye’de “modern” sözcüğünü ilk kez bir kitabın adında kullanan Kenan Akyüz, *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri*’nde modern edebiyatı “Batılı edebiyat” ve “Avrupaî edebiyat”la özdeş sayarken, modern edebiyatın ayırıcı niteliklerini saptama gereği duymaz; Avrupaî ya da Batılı edebiyatın niteliklerinin açık olduğunu ya da herkesçe bilindiğini varsayar. Kenan Akyüz’ün bugün hâlâ değerini koruyan *Batı Tesirinde Türk Şiir Antolojisi* adlı seçkisinin adı bile, onun sorunu nasıl kavradığını açıkça gösterir. Modern Türkçe şiirin ayırıcı yanı, “Batı tesiri”nde kalmasıdır. Böyle bir yaklaşımla, modern Türk şiirinin ayırıcı niteliklerini saptamak bir yana, bu şiirin özgünlüğünü tamamen Batı edebiyatının ipoteğine vermek mümkündür.

“Batı tesiri” adını kullanmayan diğer antolojilere bakıldığında da modern sözcüğünün tercih edilmediği görülür. Modern dönemi kapsayacak biçimde hazırlanan antolojilerin belli başlıları şunlardır: *Kurtuluş’tan Sonrakiler* (Orhan Burian, 1946), *Türk Yenilik Şiiri Antolojisi* (Yaşar Nabi Nayır, 1950), *Yirminci Yüzyıl Türk Şiiri Antolojisi* (İlhami Soysal, 1973), *Çağdaş Türk Şiiri Antolojisi* (Memet

Fuat, 1985), *Son Yüzyıl Büyük Türk Şiir Antolojisi* (Ataol Behramoğlu, 1987), *Cumhuriyet Dönemi Çağdaş Türk Şiiri Antolojisi* (Metin Celal, 1998), *Yenileşme Dönemi Türk Şiir Antolojisi* (Şerif Aktaş, 1996), *Cumhuriyet'ten Günümüze Türk Şiiri Antolojisi* (Abdullah Özkan ve Refik Durbaş, 1999). Antolojilerde modern sözcüğünün kullanılmadığı bunun yerine, “yeni” ya da “çağdaş”ın tercih edildiği ve bazılarında dönemselleştirmenin Cumhuriyet esas alınarak yapıldığı görülebilir. Cumhuriyet’in esas alındığı özellikle ilk antolojilerde belli bir tarz dışarıda bırakılmak istenir.

Feridun Fazıl Tülbentçi’nin 1935 tarihli *Büyük Harp’ten Sonrakiler* isimli antolojisi, belli bir tarzı dışarıda bırakma arzusunun dönemselleştirme yoluyla nasıl siyasal bir tercihe dönüştüğünü gösterir. Bu adlandırmaya, Türkiye modernleşmesinin genel eğilimini yansıtmakta akıllıca bir tercih olarak bakmak mümkündür. Bu dar hacimli antoloji, “Batılı ya da muasır” gibi bir adı tercih etmediği gibi, belli bir anlayışı dışarıda bırakabilmek için dönemsel bir sınırlama yapma ihtiyacı duyar. Antolojiye Hececi şairlerin büyük çoğunluğu alınırken aruzla yazan Ahmet Haşim ve Yahya Kemal alınmaz. Görünüşte bu dönemsel bir sınırlamadır ama dönemsel sınırlamanın Büyük Harp’le yapılmasının ideolojik bir nedeni vardır. Cumhuriyet’in her alanda kendisini yeni sayma isteği, bu antolojinin tarihsel sınırlarının belirlenmesinde etkili olmuştur. Her ne kadar bu antoloji pek hacimli olmasa ve çok etki yaratmasa da Orhan Burian’ın hayli etkili olmuş *Kurtuluş’tan Sonrakiler*<sup>11</sup> antolojisinin öncüsü olarak önemlidir. Orhan Burian’ın 1946 tarihli bu antolojisi, hem “nesnel” kabul edilmesi hem de Burian’ın akademik kişiliğine duyulan saygıdan dolayı, yıllar sonra tekrar basılma şansını yakalayan

---

<sup>11</sup> Antolojinin ilk hali 1938 yılında, *Mütarekeden Sonrakiler* adıyla Orhan Burian, Behçet Kemal Çağlar ve Haluk Şehsuvaroğlu tarafından yayımlanmıştır. İlk halinde de 1918 ile 1938 arasındaki şairlerden seçme yapılmıştır.



ender antolojilerden biri olmuştur. Burian antolojisine Ahmet Haşim ve Yahya Kemal'i almayı Faruk Nafiz Çamlıbel'le başlamayı tercih eder. Görüldüğü gibi Burian, “çağdaş” ya da “yeni” yerine belli bir tarihi esas alarak antolojisini hazırlamıştır. Bu tarihin 1923'ten sonrası olması, Cumhuriyet'in her şeyi sıfırdan başlatma arzusunun yansımasıdır.

Benzer biçimde Matbuat Umum Müdürlüğü'nün Türk edebiyatını tanıtmak amacıyla hazırlattığı antolojide Türk edebiyatının geçmişiyle bir bütün olarak değil, aksine belli bir tarihten sonraki ürünlerini kapsamaya uygun görülmüştür. Reşat Nuri Drago'nun hazırladığı 1935 tarihli *Anthologie des Ecrivains Turcs d'Aujourd'hui* isimli antolojide 10 şair yer alır. Bu on şairden yalnızca Ahmet Haşim ve Yahya Kemal aruzla yazarken<sup>12</sup>, diğer şairlerden (“Ziya Gökalp, Kemaleddin Kâmi, Faruk Nafiz, Nazım Hikmet, Ahmed Kudsi, Necip Fazıl, Behçet Kemal, Yaşar Nabi, Ahmed Muhib”), Nâzım Hikmet hariç, hepsi İnkılap edebiyatının “bir vecibesini” sayılan heceyle yazmaktadır. Bu resmi antolojiyle, bir yandan Türkçe şiir “günümüz yazarları”yla sınırlandırılırken, bir yandan da nasıl bir şiirin tercih edildiği belli edilir. Bu antolojinin “resmî” bir kurum tarafından yayımlanması ve antolojiye yönelik eleştirileri Matbuat Umum Müdürü Vedat Nedim Tör'ün yanıtlaması, antolojinin resmi edebiyat beklentisinin ne olduğuna işaret eder. Resmi tercihin en önemli ayırıcı yanı, şiirin heceyle yazılmasıdır.

Türkiye'de, “çağdaş” ya da “yeni”nin modern yerine tercih edilmesine rağmen “çağdaş”, “yeni” ve “modern” arasında önemli bir farklılık vardır. Irving Howe, çağdaş ile modernin arasındaki ayrımı saptarken, Türkiyeli entelektüelin pek

---

<sup>12</sup> Bu antolojiye Ahmet Haşim ve Yahya Kemal'in alınmasını, tanınmış isimlere yer verme olarak yorumlamak mümkündür. Gregory Jusdanis'in (1998: 105) belirttiği gibi, “Bir metnin bir antolojiye dahil edilmesi tabii ki o metnin kanonlaşacağına garanti değildir. Bu yüzden antolojiler başlangıç aşamasında, tanınmış metinleri bünyelerine dahil ederek kanonu yansıtır. Basıldıkları zamansa edebiyat söylemine girerek kanonun (yeniden) oluşumunda rol alan önemli faillerden biri haline gelirler”. 1935'de Yahya Kemal ve Ahmet Haşim'e yer verilirken, birkaç yıl sonra basılan *Kurtuluş'tan Sonrakiler*'de yer verilmemesi bu duruma işaret eder.

dikkat etmediği bir noktayı aydınlatır. Howe (1970: 3), çağdaşın zamansal gönderme yapmasına rağmen modernin belli bir duyarlılık ve tarza işaret ettiğini ve çağdaşın nötr [*neutral*] bir terim olduğunu, modernin ise eleştirel yer belirlemeye ve yargıya gönderme yaptığını belirtir. Dolayısıyla Türkiye’de modern gibi eleştirel bir terimi kullanmak yerine “çağdaş” ya da “yeni” gibi nötr bir terimin tercih edilmesi, bir yandan yeni şiir tarzının eleştirel olarak değerlendirilmediğini, bir yandan da modernle çağdaşın özdeş sayıldığını gösterir.

Elbette, modern sözcüğünü kullanmak doğrudan eleştireliliğe işaret etmez. Türkiye’de ilk kez bir antolojinin adında 1993’de kullanılır (Ahmet Necdet, *Modern Türk Şiiri*, Broy Yayınları) ama bu antoloji, kendinden önceki antolojilerden bir farklılık taşımaz; Türkçe şiirdeki belli bir tarz esas alarak hazırlanan bir antoloji değildir. Hemen hemen her antolojide izlenen kronolojik sıraya bağlı kalınır. Bu antolojinin adında modern sözcüğünün yer almasının nedeni, 1993 yılına gelindiğinde modernizmin tartışılmaya başlanmasıdır aslında.

Yalnızca Türkçe şiirle ilgili antolojilerde değil, Dünya şiirinden yapılan seçkilerde de modern adının tercih edilmediği görülür. Antolojiler hazırlanırken yalnızca ülkenin adının belirtilmesi yeterli sayılmış olsa da, modern sözcüğünü kullanmanın olanaklı olduğu hallerde bile çağdaş sözcüğü tercih edilmiştir. Örneğin Cevat Çapan, modern İngiliz şiirinden yaptığı çevirileri *Çağdaş İngiliz Şiiri* (Adam Yayınları, 1985) adıyla, Sait Maden ise modern İspanyol şiirinden yaptığı çevirileri *Çağdaş İspanyol Şiiri* (Çekirdek Yayınları, 2001) adıyla yayımlamayı uygun görmüştür.

Modernin yerine “çağdaş”, “yeni” ya da “Batı tesirinde” adını tercih eden antolojilerin yanı sıra çevirilere bakıldığında da benzer bir tavra rastlanır. Bu konuda rastgele verilecek birkaç örnek çarpıcıdır. Cevat Çapan’ın çevirisiyle 1969 yılında

yayımlanan Lukacs'ın *Çağdaş Gerçekliğin Anlamı* kitabında yer alan “The Ideology of Modernism” (1979: 17-46) yazısı Türkçeye “Yenilikçi Edebiyatın İdeolojisi” (1969: 19-51) olarak çevrilmiştir. Bu tercih, yalnızca Cevat Çapan'a ait değildir. Bu konuda ilginç bir örnek de *Yeni Ufuklar* dergisinde yer alan bir çeviridir. Otto Spies'in Türkiye'de bulunduğu yıllarda Türk edebiyatı hakkında yazdığı bir yazı, *Yeni Ufuklar* dergisinde üç parça olarak yayımlanmıştır. Yazının ilk bölümünün başlığı “Modern Türk Edebiyatı” (Aralık-Ocak 1961) olmasına rağmen, bir sonraki sayıda yazının başlığı “Bugünkü Türk Edebiyatı II” (Şubat 1962) olur ancak son bölümü yine “Modern Türk Edebiyatı III” (Haziran 1962) başlığıyla yayımlanır. Bu durum, sıradan bir dizgi hatası değildir. Bugünkü edebiyat yani çağdaş, aynı zamanda modern olarak kavranmakta, bu iki kavram, ayrımları ortadan kaldırılarak özdeş sayılmaktadır. Yalnızca 1960'larda değil, 1980'lerde de çeviride benzer bir eğilim vardır. Terry Eagleton'ın *Criticism and Ideology* kitabı Esen Tarım tarafından Türkçeye *Eleştiri ve İdeoloji* olarak çevrilirken “modernist” (1990: 14) sözcüğüne karşılık olarak “yenilikçi” (1985: 15) sözcüğü kullanılmıştır.

Bu örneklerin hepsi, Türkiyeli entelektüelin modern sözcüğünden uzak durmayı tercih ettiğini açık biçimde göstermesi bir yana, modernizmi nasıl anladığına da işaret eder. Avrupaî ya da Batılı edebiyat nitelendirmesi, Türk edebiyatının özgün yanını görmeyi hayli güçleştirirken, çağdaş ya da yenilikçi ifadesi, o gün var olan her türlü şiirin kendiliğinden modern olduğunu varsayar. Böylece modernist şiirin ayırıcı niteliğini tamamen ortadan kaldırır.

## 2. Batılılaşma, Çağdaşlaşma, Modernleşme

Türkiye modernleşmesi hakkında, hem edebiyat alanındaki, hem de siyasal ve sosyal alandaki çalışmalarda çoğu zaman modernleşme yerine “Batılılaşma” tercih edilir. Kuşkusuz “modernleşme”nin İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra kullanılmaya başlamasından (Jameson, 2004: 13) dolayı, bu tarihten önce modernleşmenin kullanılmaması olağandır. “Modernleşme ile Batılılaşmanın 19. yüzyıl boyunca özdeş” (Göle, 2004: 59) sayılmasına rağmen, bu kullanım, sorunu Batı merkezli düşünmenin sonucunda modernleşmenin farklı modernlik deneyimlerini ortaya çıkardığını görmeyi engelleyebilir. Ancak eleştirel yazında “modernleşme”nin, Batılılaşma yerine geçmesinde dünyada yaşanan siyasal değişimler de etkili olmuştur. Özellikle 1950’den sonra gelişen “modernleşme kuramı”, Batının ilerlemeci ve merkezî konumunu başka bir ad altında, modernleşme adıyla, bir anlamda yumuşatılmasının sonucudur (Altun, 2004: 3).

Murat Belge (2006: 411), Batılılaşma ve modernleşme arasında bir ayrıma ihtiyaç duyulmasını “yükümlülük kabul etme sıkıntısı” olarak değerlendirir: “Herhâlde insanlar bu ‘Batılılaşma’ çabasını sürdürürken bir yandan böyle bir yükümlülük kabul etmekten sıkıntı duyuyorlar ki, uzun süredir yapılan işe ‘modernleşme’ demek tercih edildi. Böylece ‘kelimeler’ düzeyinde, dünya habire Batı’ya şapka çıkarmaktan kurtuldu”. Belge, bu kullanımın “soyut” olduğunu da belirtir: “Şimdi, ‘modernleşme’ gibi, dünyanın herhangi bir somut bölgesinin adı olmayan görece soyut bir kavrama saygılarımızı sunuyoruz” (412). Belge de bu yazısında, “Doğu-Batı sorunsal”ının süreci anlamakta yarattığı sakıncalara dikkat çeker. Böyle bir sorunsalın, en başta modernleşmeyi Batılılaşma olarak almanın bir sonucu olduğu söylenebilir.

Bu sorunu çözmek için Nilüfer Göle (2004: 56), “Batı-dışı modernlik” kavramını geliştirirken süreci (modernleşme/Batılılaşma) ve durumu (modern/Batılı) adlandırmanın sorunu kavramayı ne oranda değiştirebileceğini saptar. Göle, Batı-dışı toplumların modernlik deneyimini anlamak için kuramsal düzeyde “çoğul modernlik”, “alternatif modernlik” ve “yerel modernlik” kavramlarının geliştirildiğini, ancak bu kavramların bazı sorunlarından dolayı yeni bir kavrama ihtiyaç duyulduğunu belirtir. Göle’nin önerdiği bu yeni kavram “Batı-dışı modernlik”tir. Batı-dışı modernlik, diğer kavramları dışlamak anlamına gelmez “hatta tersine Batı-dışı modernlik kavramını daha iyi anlamının yolu diğer kavramlarla ilişkilendirmek ve birbirine eklemektir” (59). Göle’ye göre, “Batı-dışı modernlik kavramı, Batı’yı merkezden kaydırarak modernlik üzerine Batı’nın kıyısından yeni bir okuma ve dil üretmeye çalışmaktır, yani yerel olguların analizinin evrensel bir dil kazandırabileceğine işaret etmektir [...] [B]atı dışı toplumları ikinci el bir modernite anlatısıyla çözümlenmek yerine, Batılı olmayan toplumları modernite sorununun merkezine taşı[maktır]” (59). Bu sayede “Batılı olmayan toplumların modernliği aktarma, resmetme, hatta yeniden besteleme biçimleri[ni]” (59), başka bir deyişle farklı modernlik deneyimlerinin özgünlüğünü ele almak olanaklı hale gelebilir.

Nilüfer Göle, “Batı-dışı modernlik”in “kuramsal zemini”ni şu tezler üzerinden temellendirir: (1) “Batı-dışı toplumları modernliğin aynasında değil, modernliği Batı-dışı toplumların aynasında yeniden okuyabilmek” yani “Batı modelinin merkezden kaydırılması”; (2) ilerlemeci zaman anlayışından eşzamanlı modernlik anlayışına geçilmesi, başka bir deyişle “modernliğin ideolojik zaman anlayışının” kırılması; (3) eksik yerine ekstra modern olanın gözlemlenmesi, yani “Batı’nın arkasından, izlerinden yürüyen eksik modernlik perspektifi yerine, Batı’nın

güzergâhından farklı bir yol takip eden ve böylelikle kimi alanlarda ekstra modernlik geliştiren toplumların okunması” ve (4) geleneksel yerine geleneksizleşme. Özellikle dördüncü tez, Türkiye modernleşmesi ve onun inşa ettiği estetik kültürü anlamakta büyük öneme sahiptir. Göle, “gönüllü modernleşme projeleri” ile “sömürgeci modernleşme” arasında geleneğe bakışta farklılık olduğunu belirtir. Buna göre, gönüllü modernleşmenin yaşandığı toplumlarda, sömürgeci modernleşme yaşayan toplumlara nazaran “geçmişten ve gelenekten kopuş daha radikal olmaktadır” (65). Gönüllü modernleşme projelerinde, “Gelenekler modernliğe engel teşkil ettiği gerekçesiyle ya gözardı edilmiş, kendiliğinden yok olmuş ya da yasaklanmıştır [...] Gelenekler, değişimin dinamik kaynakları olarak yeniden yorumlanıp modernliğin içerisine taşınmamış, bunun yerine dondurulmuş, folklorikleştirilmiş ya da müzeleştirilmiştir” (65). Edebiyat bağlamında, Göle’nin saptamalarına “icat edilmiş” geleneği de eklemek gerekir. Tezin sonraki bölümünde ele alınacağı gibi, Osmanlı şiiri, “divan edebiyatı” adı altında anakronik bir yolla olgusal gerçekliğinden koparılarak icad edilmiş biçimde edebiyat kurumunun dışına itilmeye, hatta yasaklanmaya çalışılır.

Türkçe şiirdeki değişimin “Batılı” ya da “çağdaş” olarak adlandırıldığı zamanlarda yapılan çalışmaların genel niteliğiyle, özellikle son yıllarda modern/ist olarak adlandırıldığı çalışmaların niteliği karşılaştırıldığında arada önemli bir fark olduğunu görmek mümkündür. Değişimlere Batılı ya da çağdaş olarak bakan çalışmalar, çoğu zaman değişimleri yalnızca Batı şiirindeki akımlar açısından adlandırmayı yeterli sayarken, değişimleri modernizm açısından ele alan çalışmalar bir tarzı tanımlamaya ve bu tarzın yarattığı farklılığı saptamaya çalışırlar. Örneğin, soruna modernizm açısından bakmayan çalışmalarda Ahmet Haşim’in sembolist bir şair olduğunu söylemek ya da “saf şiiri” savunduğunu belirtmek yeterli sayılmıştır.

Oysa Haşim'in sembolist olmasının onun şiirini nasıl farklı bir konuma yerleştirdiği ya da saf şiiri savunmasının ne anlam taşıdığı sorgulanmamıştır. Böyle bir bakış açısında, Batı şiiri belli bir evrim çizgisi geçirirken Türkçe şiir bu evrim çizgini takip eden bir taklit şiire dönüşür. Benzer biçimde Garip, sürrealist olarak tanımlanırken bu şiirin sürrealist olmasının tek gerekçesi, Batı'da böyle bir şiirin olmasıdır aslında. Dolayısıyla, Türkçe şiirin bütün özgün nitelikleri Batı şiirinin ipoteğine verilmiştir. İkinci Yeni bağlamında, sıkça dile getirilen bu şiirin bir akım olup olmadığının sorgulanması da, bu şiirin Batıdaki hiçbir akıma bağlanamayan karmaşık niteliği karşısında eleştirinin düştüğü aczin ifadesi olarak görülebilir

Ebubekir Eroğlu'nun Türkçe şiirdeki değişimi modernizm ekseninde okumayı denediği *Modern Türk Şiirinin Doğası*'nda şiirsel değişimin nasıl adlandırılacağı sorunu kavramayı nasıl etkileyeceğini vurgulaması, bu bağlamda, bir rastlantı değildir. Ebubekir Eroğlu (1993: 83), süreci adlandırmanın sorunu anlamakta yaratacağı farka şöyle dikkat çeker: “Geçen yüzyılın sonunda, şiirimizdeki modernleşmenin zorunlu olduğunu hissettiren bilinç, temel arzusunu ‘yenilenmek’, ‘modernleşmek’ gibi kavramlarla değil, ‘Avrupalı olmak’ kavramıyla belirtmeyi tercih etmiş idi. Amacı ortaya koyarken bu kavramlardan hangisinin tercih edildiği, gidiş tarzını ve gidilecek yolu belirleyici önemdedir”.

### **C. Türkiye Modernleşmesi ve Estetik Kültür**

Modernizm, Avrupa'da ortaya çıkmış bir tutum ya da tarz olsa da, özellikle 19. yüzyılın sonundan başlayarak dünya genelinde yaygınlaşmış ya da yaygınlaştırılmıştır. Bu yaygınlaştırmadan yani sömürgeleştirilmekten ayrı düşünülebilecek Türkiye'nin modernleşme sürecinde “post-kolonyal” toplumlarda görülen niteliklere rastlanır. Bunun en önemli nedeni, modernleşmenin tabandan

gelen bir talep olmayıp belli bir aydın kitlesi ya da başka bir deyişle “toplum mühendisi” tarafından gerçekleştirilmesidir. Türkiye modernleşmesinin bu niteliği, Türkiye modernizminin niteliğini de belirlemiş, çoğu zaman bir savaş halinde gösterilen iki paradigmanın ortaya çıkmasına neden olmuştur. Bu paradigmalardan ilki, modernleşme taraftarı seçkinler tarafından inşa edilen ve bu tezde “modernizm beklentisi” olarak adlandırılan estetik özerklik karşıtı tutumken, diğeri hayli cılız bir damar olarak kalan ve estetik özerkliğe dayanan tutumdur. Bu iki tutumun asıl çatışma alanı ise şiir olmuştur.

Her ne kadar Osmanlı medeniyetinin, uluslaşmanın/modernleşmenin ötekisi olarak inşası Cumhuriyet ideolojisine atfedilse de, aslında bu süreç çok daha önce, özellikle edebiyat bağlamında, Osmanlı İmparatorluğu’nun son dönemlerinde başlamıştır. Ziya Paşa’nın “Şiir ve İnşa” yazısında “bir Osmanlı edebiyatı var mıdır” sorusunun sorulması ve “millî” bir karakter taşımadığı gerekçesiyle Osmanlı edebiyatının o toplumun edebiyatı sayılmaması bunun en iyi örneklerinden biridir. Ziya Paşa’nın sorusunda cisimleşen “millî karakter” arayışı, her ne kadar henüz “millî” olarak adlandırılmaktan uzak olsa da, Türkiye modernleşmesinin en önemli niteliğini ele verir. Gregory Jusdanis’in (1998: 10) Yunanistan modernleşmesi bağlamında dile getirdiği, “Yunan seçkinlerinin peşine düştükleri ilk modern özelli[ğin] millî birlik” olması durumu, Türkiye modernleşmesi için de geçerlidir. Osmanlı döneminde çok açık dile getirilmemiş olsa ve daha çok 1911 sonrasında yaygınlık kazansa da millî bir öz tanımlama arzusu, Türkiye modernleşmesinin belirgin bir özelliğidir. Osmanlı kültürünün, modern olma arzusuyla Doğulu sayılarak ötekileştirildiği millî kültürün inşası sürecinde, Osmanlı edebiyatı da halk edebiyatı ve “divan edebiyatı” olarak ikiye ayrılmış ve bu sayede ikiye bölünmüş gelenekten birisi sahiplenilirken, diğeri dışarıda bırakılmak istenmiştir. Halk



edebiyatının sahiplenilmesi yoluyla, “seçkinci”, “gayrimillî” ve “irrasyonel” bulunan “divan edebiyatı” ötekileştirilmiş ve halk edebiyatı örnek alınarak, o zamanki deyişle asrî/muasır bir edebiyatın yaratılabileceği umulmuştur. Tezin bir sonraki bölümünde ele alınacağı gibi, bu arzu Ziya Gökalp’in hars-medeniyet sentezinde cisimleşmiştir.

Modernizm, Batıda modernlik deneyimine verilen estetik bir tepkiyen, Batı-dışı toplumlarda, arzulanan bir tarz olma niteliğine sahiptir. Başka bir deyişle, Batıda modernist tarz belli bir deneyimin temsili olarak açığa çıkarken, Batı-dışı toplumlar bu tarzı bir arzuya dönüştürürler. Modernizmin bir arzu olarak itici hale gelmesi, temsilin de bu arzu etrafında şekillenmesine yol açmıştır. Bu noktada, Batının modernlik deneyimini ile Türkiye’nin modernlik deneyiminin farklı temsil krizleri yaşaması olağandır.

## 1. Çifte Temsil Krizi

Batıda modernleşmeyle insanın dünyayı kavrayışının ve tanımlanmış “öz”ünün değişmesinin sonucunda geleneksel temsil biçimleri bir krize girer ve sanatçılar bu krizi aşmak için yeni temsil biçimleri ararlar. Modernizm konusundaki pek çok çalışmada kullanılan Virginia Woolf’un “İnsan doğası, 1910 yılının Aralık ayında ya da o sıralarda değişmiştir” (alıntılayan Jameson, 2004:101; Levin, 1992: 25), sözü, insanın doğasının değiştiğini gözlemleyen ya da buna inanan sanatçının yeni temsil biçimlerinin yolunu açmakta kendini nasıl meşru kıldığıının en iyi örneğidir. Virginia , bilinç-akışı tekniğini, James Joyce’la birlikte ilk kez kullanan yazarlardan biri olarak, dünyayı geleneksel kurgu biçimleriyle değil de, yeni ve alışılmadık bir kurguyla temsil etmeye yöneldiğinde, bunun meşru gerekçesi, insan doğasının değiştiği ve bu değişimi anlatmak için yeni biçimler bulmak gerektiğidir.

Dolayısıyla Batıda, temsilin krize girmesinin en önemli gerekçesi insanın değişmesidir ve bu değişimi anlatabilmek için yeni temsil biçimleri gerekmektedir.

Oysa Batı-dışı toplumlarda çift yönlü temsil krizinden söz etmek mümkündür. Bir yandan o toplumun modernliğinin ortaya çıkardığı yeni durumları anlatabilmek için yeni temsil biçimlerinin aranmasının yarattığı bir kriz vardır. Diğer yandan ise modelin, yani Batı edebiyatının bilinmesinden (ve arzulanmasından) kaynaklanan kriz söz konusudur. Çoğu zaman iç içe geçmiş gibi görünen bu durumu, somut örneklerle bakıldığında ayrıştırmak mümkündür. Türkiye’de modernist kültürün filizlendiği Tanzimat döneminde Namık Kemal’in Osmanlı divan edebiyatına karşı çıkışında, bu çift yönlü krizin birleştiğini görülebilir. Namık Kemal, Osmanlı edebiyatını rasyonel olmadığı için eleştirip bir karikatüre dönüştürürken bir yandan kendisinin dünyayı rasyonel kavradığını açığa vurur, bir yandan da örnek aldığı edebiyatın dünyayı temsil edişini esas alır. Böylece onun tavrında bu çifte krizin iç içe olduğu söylenebilir. Ancak başka örneklerde bu çifte krizi ayrıştırmak mümkündür. Örneğin 1920’lerin avangard çıkışı, tezin üçüncü bölümünde ele alınacağı gibi, bir yandan Türkiye’nin modernlik deneyimi temsil etmeye çalışırken, asıl olarak Batı edebiyatının yeni temsil biçimlerini kullanmayı dener. Bu çifte temsil krizi, Batılı şiirin bir arzu nesnesi olarak sürekli varlığını duyurduğunu gösterir ve bu arzu, edebiyat kurumunun biçimlenmesini doğrudan etkiler.

## **2. Edebiyat Kurumu ve Kanon**

Edebiyat kurumu, “üretici ve dağıtıcı aygıtın yanı sıra, [edebiyatla] ilgili olarak belli bir zamanda hâkim olan ve eserlerin algılanışını önemli ölçüde belirleyen fikirler[dir]” (Bürger, 2004: 63). Başka bir deyişle, edebiyat kurumu, edebî yapıtların

oluşturduğu toplamla sınırlı olmayan, asıl olarak bu yapıtların kuruluşunu ve alımlanmasını etkileyen baskın düşüncelerin bütünüdür. Türkiye’de edebiyat kurumu, çoğu zaman önceki-sonraki hareketler arasındaki bir çatışma alanı olarak “anlatısallaştırılsa” da, aslında tekil düzeyde farklılıklara rağmen, baskın düşünceler tarafından belirlenir.

Türkiye’deki edebiyat kurumu, Batılı edebiyat kurumundan farklı olarak, modernleşmenin niteliğine bağlı olarak bir proje olarak ortaya çıkar. Türkiye modernleşmesi, belli seçkinler eliyle gerçekleştirilmeye çalışıldığı gibi, edebiyat da belli seçkinlerin belirlediği ilkelere uygun biçimde yaratılmaya çalışılır. Bu nedenle yapıtları yorumlamayı deneyen ve zor yapıtları daha geniş çevrede “açık” kılmak için teknikler öneren edebiyat kurumunun yerine yapıtların nasıl olması gerektiğini belirleyen bir edebiyat kurumu inşa edilir. Millî edebiyat paradigması inşa edilirken, önce millî şiir ve millî romanın nasıl olması gerektiği belirlenmiş ve bundan sonra yapıtlar yazılmıştır. Roman bağlamında, bir yapıtın ne zaman millî sayılacağı hangi konuyu ele aldığına göre belirlenirken, şiirin ne zaman millî bir karakter taşıyacağı, konunun yanı sıra hangi ölçüyü kullandığına göre belirlenmiştir.

Edebiyat kurumuyla birlikte düşünülmesi gereken bir başka konu da kanondur. Kanon tartışmaları, Türkiye’nin gündemine yaklaşık on yıldır girmiş ve genel olarak Türkçe edebiyat kanonunun nasıl oluşturulduğundan daha öte kanon yokluğu etrafında tartışılmıştır. Bu konudaki en önemli çalışmalardan birini yapan Tekelioğlu (2003: 66), Türkiye’de “tekil bir kanonun varlığından söz ede[bilmenin] imkânsız” olduğunu belirtir. Türkiye’de tekil bir kanonun olmamasının önemli nedenlerinden biri, bu çalışmada “modernizm beklentisi” olarak adlandırılan durumun varlığı ve modernist yapıtların karşılaştığı dirençtir.

“Modernizm beklentisi”, modern olma arzusuyla şiirin nasıl yazılacağına belirlenmesi ve belirlenen bu ilkelere uygun şiir yazıldığında modern(ist) tarzın kendiliğinden ortaya çıkacağına inanılmasıdır. Türkçe şiirde bunun karşılığı, halk edebiyatını model alacak modern bir şiirin hece ölçüsüyle yazılmasıdır. 1911’den 1937’ye kadar (her ne kadar 1930’larda zayıflama başlasa da) baskın olan eğilim, heceyle şiir yazılmasıdır. Oysa bu beklentinin varlığına rağmen, Hececi şiir, 1930’lardaki bazı şairler (Fazıl Hüsnü Dağlarca, Necip Fazıl Kısakürek, Ahmet Muhip Dranas vd.) dışarıda tutulursa, modern kültürü temsil etmeyi başaramamıştır. Türk edebiyatını 1911’den 1937’ye kadar yani 26 yıl uğraştıran vezin sorunu, Garip şiirinin ortaya çıkmasıyla kısa zamanda geçersiz hale gelmiştir. Modernizm beklentisinin açık biçimde başarısız olması, Türk edebiyatının 26 yıllık ürünlerinin büyük kısmının kanon dışı kalmasına yol açmıştır. Bugün, ilk kuşak Hecenin şairlerinin büyük çoğunluğunun (Faruk Nafiz Çamlıbel hariç), antolojilerde tarihsel önemi nedeniyle yer bulması ve kitaplarının yeniden basılmamasından dolayı, onların şiir prosedürlerinin gündem dışı kaldığını söylemek yanlış olmaz<sup>13</sup>. Garip şiirinin Hececi şiiri geçersiz kılmasına rağmen, İkinci Yeni şiiri de, (Garip’le Hece şiiri arasındaki kadar şiddetli olmamakla beraber) Garip şiirinin estetik değerini, bir oranda geçersiz kılmıştır. Türkçe şiirin bu türden “paradigmatik” değişimler yaşaması, modern bir kanonun oluşmasını büyük ölçüde etkilemiştir. Elbette bu duruma bir de dilsel değişimleri eklemek gerekir. Türkçenin, 1911’den sonra dil politikaları<sup>14</sup> yoluyla sadeleştirilmesi ve (başarısız olsa da) 1930’lu yıllarda tasfiye

---

<sup>13</sup> Orhan Seyfi Orhon (1970: 147), 1963 tarihli *Kervan* kitabına yazdığı önsözde “şiir, en eskilerin tarif ettiği gibi ‘manzum ve mukaffa söz’dür” der. Oysa bu şiirsel prosedür, o tarihte Türkiye’nin gündeminden kalkalı çeyrek asırdan fazla zaman geçmiştir. Bu örnek, Beş Hececilerin niçin estetik beğenininde dışında kaldığını gösterir.

<sup>14</sup> Bu konuda çok iyi malzeme sunan bir çalışma için bkz. Agah Sırrı Levend. 1972. *Türk Dilinde Sadeleşme Safhaları*. Ankara: Türk Dili Kurumu Yayınları. Bu konuyu ayrıntılı ele alan bir çalışma için bkz. Hüseyin Sadoğlu. 2003. *Türkiye’de Ulusçuluk ve Dil Politikaları*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

edilmesi, yapıtların bir kanon için gerekli sayılan “örnek olma” niteliğine sahip olamamasına neden olmuştur.

Şiir bağlamında kanon yokluğunun bir diğer nedeni, yine “modernizm beklentisi”ne bağlı olarak gelişen özerk şiir diline gösterilen dirençtir. Türkçe şiirde son elli yılda özerk bir şiir dili var olmasına rağmen, bu şiire yönelik eleştirel çalışmaların şiiri geniş kitlelere açmaya yetmemesi ve bu şairlerin karmaşık niteliği nedeniyle müfredat dışı bırakılması son elli yılın şiirsel birikimin kanon dışı kalmasına neden olmaktadır. Özellikle İkinci Yeni şiiri ve sonrasında müfredat dışı bırakılması, başka bir deyişle kültürel bellekte bu şiirin iz bırakamaması, temelde bu şiirin hâlâ belli bir kültürel sermayeye sahip olanlarca okunması sonucunu doğurmakta ve modernist tarzın okurun ufkunun dışında kalmasına neden olmaktadır.

## İKİNCİ BÖLÜM

### EDEBİYAT KURUMUNUN İNŞASI VE “MODERNİZM BEKLENTİSİ”

“Bizim dün bir edebiyatımız yoktu”.

Nurullah Ataç, *Resimli Ay*, Nisan 1930

Türkiye’deki modern edebiyat kurumu, özerk estetiğe karşıtlık, geleneksizleşme ya da eskinin reddi ve halk edebiyatının keşfi ekseninde şekillenir. Edebiyat kurumunun tüm bu niteliklerinin başlangıç ânı olarak 1850’lerin ikinci yarısını işaretlemek mümkündür. 1850’lerin ikinci yarısında Şinasi, Namık Kemal ve Ziya Paşa’nın yapıtları, edebiyat kurumunun inşasını başlatan metinler olmasının yanı sıra, bugüne kadar yapılan çalışmalarda öne çıkarılan, yani “seçilmiş” metinler olma niteliğini de taşırlar. Seçilmiş metinlere bakıldığında, hem bu metinlerdeki iddiaları hem de bu metinlerin niye edebiyat tarihleri ve edebiyat eleştirisi tarafından tercih edildiğini görmek mümkündür. Başka bir deyişle, bu metinlerin yeni edebiyat kurumunu inşa ettikleri açıkça görülebilir ama asıl önemli olan bu metinlerin bir dönemin karakteristiği olarak gösterilmesi, edebiyat tarihleri ya da benzer çalışmalarla (antolojiler vs) sürekli gündemde tutulmasıdır. Aynı dönemde başka yazarlar tarafından yazılan ve farklı önerileri olan yazıların da olmasına rağmen, bu metinlerden genellikle söz edilmemesi, aslında edebiyat kurumunun nasıl şekillendiğini açık biçimde ele verir. Buradaki amaç, edebiyat tarihini yeniden yazmak değil, Türkiye’deki modernist şiirin yüzleşmek zorunda kaldığı edebiyat

kurumunu belirlemek olduğu için gölgede kalmış ya da gölgede bırakılmış (örneğin Muallim Naci'nin ya da Tanzimat'ın “muhafazakâr” kabul edilen yazarların) metinleriyle ilgilenilmeyecektir. Benzer biçimde, amaç modernist kültürün konumunu belirlemek olduğu için, burada, “modernleşen” şiirimizin tarihini yazmak gibi bir niyet yoktur. Bu nedenle de, edebiyat kurumu kavramının niteliğine uygun olarak bir dönemin karakteristiğini belirleyen düşüncelere yer verilirken edebiyat tarihinde yer alan (Fecr-i Ati ya da Yedi Meşaleciler) ama görünür bir dönüşüm getirmeyen hareketlerin ya da kişilerin üzerinde durulmayacaktır.

Ahmet Hamdi Tanpınar (1998:101), “modern Türk edebiyatının bir medeniyet kriziyle başla[dığını]” söylerken, modern Türk edebiyatını şekillendiren temel sorunu belirler. Gerçekten de yalnızca modern Türkçe edebiyatı değil, bütün modern edebiyatı belirleyen, temelde kriz ya da en azından bunun dile getirilmesidir. Gerçi Tanpınar, burada, doğrudan modern edebiyatta gözlemlenen kriz düşüncesine değil, “medeniyet dairesi değişikliği”nin yarattığı krize işaret eder ama sonuçta onun bu saptaması, modern edebiyatın ne zaman başladığını belirlemeye olanak sağlar. Bunun yanında, Tanpınar'ın özellikle “medeniyet” krizine işaret etmesi, Türkiye'nin de içinde olduğu Batı-dışı toplumların modernlik deneyimi üzerine düşünmeye davet olarak alınabilir. Batılı yazarın farkına vardığı krizi, kendi uygarlığı içindeki değişimlerin yaratmasına rağmen, Batı-dışı toplumlardaki yazar, çift yönlü bir krizin içindedir. Batı-dışı toplumlar, Batı uygarlığının varlığından kaynaklanan kriz ile o toplumun modernlik deneyiminin kendi içinde yarattığı krizi, birlikte düşünmek ve çift yönlü tepkiler vermek zorunda kalır. Türkiye gibi gönüllü modernleşme projesini sahiplenen bir ülkenin entelektüeli, her zaman bir yandan Batı uygarlığı karşısındaki konumunu, bir yandan da şekillenen yeni kültürü içindeki konumunu belirlemek

durumunda kalmıştır. Türkiye'nin entelektüel tarihinde “sentezci” hareketlerin baskın olmasının asıl nedeni de budur.

Edebiyat bağlamında, bu çift yönlü durumunun “çifte temsil krizi”ne yol açtığı önceki bölümde belirtilmişti. Türkiye'deki edebiyat kurumu da, beklenebileceği gibi bu çifte temsil krizini çözmeye çalışan teklifler tarafından şekillenmiştir. Çoğu zaman ayrıştırılması zor olan, başka bir deyişle iç içe geçen bu çifte temsil krizinden önce hangisinin çözüleceğine dair verilen yanıtlar, edebiyat kurumunu da doğrudan belirlemiştir. Gönüllü Batı-dışı modernlik deneyimlerinde görüldüğü gibi, Türkiye'de geleneksizleşme eskiden kendini “kurtarma” ve bu sayede yeni bir öz tanımlamaya yol açmış, yeni bir edebiyatın eski edebiyatın karşıtı olarak kurulacağı iddia edilmiştir. Ancak bu eski edebiyat, aslında yeni edebiyatta hangi nitelikler istenmiyorsa onların varsayıldığı bir “yapı” olarak homojenleştirilmiş, hatta olgusal gerçekler yeni kavramlara dayanarak çarpıtılmış ve dolayısıyla bir eski edebiyat “icat” edilmiştir. Bu icadın sonucunda eskiyle bağın koparılması nedeniyle ortaya çıkan “gelenek boşluğu”, eskinin içinde olan ama yine yeni kavramlara dayanarak keşfedilen, geleneğin başka bir koluyla doldurulmaya çalışılmıştır. Modernliğin bir proje olarak belirlenmesinin sonucunda yazının toplumdaki en önemli taşıyıcısı olan edebiyat, bu projenin hayata geçirilmeye çalışıldığı bir alana dönüştürülmüştür. Yazının nüfusun büyük geneli için henüz lüks olduğu bir toplumda edebiyat, modernleşmenin öncüleri tarafından, estetik değerinden daha önce kamusal işlevi üzerinden tanımlanmış, bu da edebiyatın faydacı biçimde kavranmasına neden olmuştur.

Tanzimat döneminde inşası başlayan edebiyat kurumu, belli süreçlerden geçerek asıl olarak 1930'lu yıllarda billurlaşmış ve modernist şiir, temelde bu kurumla mücadele etmek, başka bir deyişle bu paradigmayı yıkarak modernist bir



paradigma kurmak zorunda kalmıştır. Edebiyat kurumu, estetik özerklik karşıtlığı nedeniyle “modern kültürü temsil edebilecek edebiyatın nasıl olması gerektiği” sorusunu, ya sormamış ya da sorulduğunda bunu görünmez kılmayı denemiştir. Bunun en önemli nedeni, Türkiye’deki faydacı edebiyat kurumunu biçimlendiren entelektüellerin sunduğu edebî prosedürler sayesinde modern edebiyatın yaratılacağına var sayılmasıdır. Başka bir deyişle, bu faydacı edebiyat kurumunun temel iddiası, modern bir edebiyatın kendisinin belirlediği edebî prosedürler uygulandığında yaratılacağını beklemesidir. Bu tezde “modernizm beklentisi” olarak adlandırılan bu durum, beklenenin aksine, modernist bir tarzın ortaya çıkmasının önündeki en büyük engele dönüşmüş, tezin beşinci bölümünde ele alındığı gibi, modernist şiir bu paradigmayı yıkmakla mümkün hale gelmiştir.

### **A. Edebiyat Kurumunun İnşası**

Türkiye’deki edebiyat kurumu, estetik özerklik karşıtlığı, “divan edebiyatı”nın ötekileştirilmesi ve halk edebiyatının modern edebiyatın asıl kaynağı olarak kabul edilmesiyle inşa edilmiştir. Bu üç nitelik de, aslında aydınlanmacı düşüncelerin etkisiyle, söylemsel olarak halkın anlayacağı bir edebiyat arzusunu hayata geçirmek amacını taşır. Bu süreç, millî kimliğin kurulmasıyla eş zamanlı ilerler ve bu nedenle genellikle modernleşme değil de, millîleşme açısından ele alınır. Oysa edebiyat kurumunun bu üç niteliği, millîleşmenin de dahil olduğu Türkiye modernleşmesinin edebiyatta yarattığı dönüşümlere işaret eder.

## 1. Estetik Özerkliğin Karşısında

Türkiye’de edebiyat kurumunun inşasına Tanzimat döneminin ilk kuşak yazarları tarafından başlanır ve bu edebiyat kurumu ile Batıdaki aydınlanmacı edebiyat kurumu arasında bir paralellik görmek mümkündür. Aydınlanma döneminde dinî dünya görüşünün geçerliliğini yitirmesinin ardından edebiyata, aydınlatma projesinin yeni değerlerinin taşıyıcısı olma işlevi verilmiştir. Bu nedenle de aydınlanmacı edebiyat kurumu, estetik özerkliğe karşıdır. Her ne kadar edebiyat işlevsel olarak tanımlanmış olsa da, bu işlevselliğin kamusal alanda tartışılma olanağı vardır. Türkiye’deki süreç bir yandan aydınlanmanın edebiyat kurumuna benzerlik gösterirken, bir yandan da Batıya hiç benzemeyen özgün bir nitelik taşır. Okur yazar oranının hayli düşük olduğu Osmanlı toplumunda, yazıyla kurulan ilişki en başta edebiyatla olmaktadır. Tanzimat aydınlarının büyük çoğunluğunun hem bürokrat hem “eylem adamı” hem de şair olması bu durumun olağan bir sonucudur. Henüz özerk bir estetik alanın oluşmadığı koşullarda, yazıyla kurulan ilişkinin temelde edebiyat üzerinden gerçekleşmesi şaşırtıcı değildir. Bu nedenle Şinasi’nin, Ziya Paşa’nın ve Namık Kemal’in yazılarına bakıldığında, onların edebiyatı bir temsil meselesi olarak görmedikleri ve bu yüzden de edebiyatın işlevselliğini öne çıkardıkları görülür. Onların temel amacı, temsil için estetik biçimler inşa etmek değil, modernleşmeyi etkin kılmak için edebiyatı bu sürecin hizmetine vermektir.

Tanzimat yazarlarının tavırlarının arkasında, edebiyat yoluyla bir kamusal alan yaratma arzusunu görmek de mümkündür. Bu dönemde kitlenin doğrudan etkilenebildiği ve bu etkinin doğrudan gözlemlenebildiği tiyatroya (ve gazeteye) özel önem verilmesi, kamusal alan yaratma arzusunun en açık ifadesidir. Tanzimat yazarı, dünyayı dille temsil etmenin yollarından daha öte, bir kitle yaratmayı ve bu kitleyi modernleşmenin değerleriyle eğitmeyi hedefler. Bu konuda Namık Kemal’in

şairlerinin hürriyet vb. “yeni” kavramlar etrafında şekillendiğini anımsatmak yeterlidir. Tanzimat yazarlarının bu kaygıları, 1930’lu yılların sonuna kadar Türk edebiyatının baskın eğilimi olarak kalacak, her ne kadar arada edebiyatın bu işlevselliğine karşı çıkanlar olsa da, onlar edebiyat kurumunu dönüştürecek kadar etkili olamayacaklar ya da etkili olmalarına izin verilmeyecektir.

Türkiye’deki edebiyat tartışmaları, uzun yıllar temsil sorunu değil, dil sorunu etrafında dönecektir. Kuşkusuz bu dil sorunu, Roland Barthes’ın (1989:13) belirttiği anlamda modern edebiyatta dilin sorun olarak görülmesi değil, dilin sadeleşmesidir. Dilin sadeleşmesi, en başta kamusal alan yaratma arzusunun sonucu olarak belirecek ve bir metni edebî saymanın ölçütüne de dönüşecektir. Edebiyatın halkın anlayacağı bir dille yazılması gerektiğinin savunulması bir yandan “anlaşılır edebiyat”ın en önemli değer olarak kabulüne, diğer yandan özerk bir edebiyat (daha özelde şiir) dilinin olumsuzlanmasına neden olacaktır. Bu anlaşılır olma talebi, edebiyattaki bütün deneysel girişimlerin önünü tıkayacaktır.

Estetik özerklik karşıtlığının Türk edebiyatındaki seyrine bakıldığında, edebiyat kurumunda baskın eğilime karşı çıkışların olduğunu ama bunların edebiyatı dönüştürecek bir etkiye sahip olamadıkları görülür. Tanzimat’ın ilk kuşak yazarları, edebiyatı yukarda anılan nedenlerle işlevsel kılarken, ikinci kuşaktan Recaizade Mahmut Ekrem ve Abdülhak Hamit Tarhan, edebiyatın içsel sorunlarıyla daha çok ilgilenmiş, dolayısıyla da özerk estetiğe bağlanmış gibi görünürler. Yine özellikle Recaizade Mahmut Ekrem etkisiyle Servet-i Fünun edebiyatının, o zamanki tartışmayla “sanat için sanat”<sup>15</sup> anlayışını savunduğu genel olarak kabul edilir. Oysa estetik özerkliği savunan şairler, ya Tevfik Fikret gibi sonunda işlevsel edebiyat

---

<sup>15</sup> Pierre Bourdieu (1999: 125), Fransa’da “yazınsal alan”ın oluşumunu incelediği *Sanatın Kuralları*’nda, “kentsoylu sanat” ve bunun karşısında “toplumsal sanat” ve ikisine karşıt olarak “sanat için sanat” yaklaşımının ortaya çıktığını ve bu sınıflandırmanın “Fransa’ya özgü” olduğunu belirtir. Bourdieu’nün “Fransa’ya özgü” saydığı bu ayrım, Türk edebiyatının gündemini uzun yıllar işgal etmiştir.

anlayışına bağlanırlar ya da Cenap Şahabettin gibi işlevsel edebiyata bağlı kalmadıkları için etki alanı oluşturamaz ve edebiyat kurumu tarafından görmezden gelinirler. Servet-i Fünun’u takip eden Millî edebiyat ise, en başta bir ulusal anlatı inşa etmek için edebiyata büyük bir işlev yükleyecek ve özerk estetiğe karşıtlığını, sıkça dile getirilen biçimiyle, bir “dava”ya dönüştürecektir. Millî edebiyat paradigmasını miras alan İnkılap edebiyatı da yine edebiyatı işlevsellik noktasında tanımlayacak, İnkılap edebiyatının temel belirleyenin “gayeli şiir” olduğu bizzat Atatürk tarafından ifade edilecektir: “Bazı genç şairler modern olsun diye mevzusuz şiir yazmak yoluna sapıyorlar. Size tavsiye ederim, gayeli şiirler yazınız” (aktaran Vâlâ Nureddin, 1988: 94). “Gayeli şiirler” talebi, özerk estetiğin yolunu daha baştan tıkayacak, edebiyat kurumu İkinci Yeni şiirine kadar hep özerklik karşıtlığıyla biçimlenecektir.

Estetik özerklik karşıtlığı, doğrudan ifade edilmesinin yanı sıra, özellikle “divan şiiri”nin modern edebiyat için kaçınılması gereken bir tarz olarak belirlenmesi yoluyla da etkili kılınmıştır. Aşağıda daha ayrıntılı ele alınacağı gibi, “divan edebiyatı” özerk estetiğe sahip çıkan bir edebiyat olarak gösterilerek, o günkü edebiyatta istenemeyen nitelikler “divan edebiyatı” karşılaştırmasıyla dile getirilmiştir. Özellikle 1923 sonrasında Osmanlı şiirini savunmanın pek mümkün olmadığı kültürel ortamda, Osmanlı şiirine sahip çıkmak isteyenler de tersinden aynı paradigmaya bağlı kalarak Osmanlı divan şiirinin estetik açısından ne denli değerli olduğunu kanıtlamaya çalışmışlardır. Victoria R. Holbrook, *Aşkın Okunmaz Kıyıları*’nda Tanzimat döneminde inşa edilen edebiyat kurumunun özerkliğe karşı olmasını, geleneğe karşı olma ekseninde Osmanlı edebiyatının “ileri derecede incelmış estetist bir kurum” olmasıyla ilişkilendirir. Holbrook’a (1998: 204) göre Osmanlı edebiyatı “[h]enüz tanımlanmamış bir anlamda ‘özerk’ti” ve “[b]u

geleneğin basıncını şiddetle hissederek erken Türk modernistleri edebi görüşlerini en çok bu kurumun reddi üzerine kurdular”. Osmanlı toplumundaki estetik “kurum”un tanımlanmamış anlamda özerk olduğu söylendiği anda, aslında “divan edebiyatı”nın halktan kopuk olduğu, halkın anlamadığı bir dili kullandığı ve benzeri nitelikler üzerinden inşa edilen paradigmaya bağlı kalmak tehlikesi ortaya çıkar. Bu nedenle de şu soruyu sormak kaçınılmazdır: Gerçekten de, Osmanlı divan şiiri özerk bir yapıya sahip miydi? Özerkliği, yapının kurulması aşamasında yazarın kendini her türlü “bağlantı”dan kurtarması ve yapıyla baş başa kalması, başka bir deyişle dünyayı kendi bakış açısından temsil etmesi olarak tanımlıyorsak, Osmanlı divan şiirinin özerk olduğunu söyleyemeyiz. Çünkü Halil İnalçık’ın *Şair ve Patron*’da gösterdiği gibi Osmanlı toplumunda da, modern öncesi Batıda olduğu gibi, patronaj hâkimdir<sup>16</sup>. Bunun yanında, Osmanlı şairinin dünyayı temsil etme biçimi kendinden önce belirlenmiştir ve onun bu belirlenime katkısı, yani onun yeni olan tarafı, daha önce söylenmemiş olanı uzlaşım estetik değerlerle söylemektir. Osmanlı divan şiirinde de söz sanatları ve mazmunlar metnin ne zaman şiir olarak kabul edileceğini belirlerken, patronaj da şairin dünyayı hangi sınırların içinde temsil edebileceğini belirler. Bunun yanı sıra, “incelmiş estetist kurum”un varlığı nedeniyle, bir edebiyatı özerk kabul etmek ancak estetik özerklik bir değer olarak yerleşiklik kazandıktan sonra ölçüt olabilir. Bu nedenle de, Osmanlı edebiyatının “tanımlanmamış anlam”da olsa dahi özerk olduğunu söylemek hayli zordur.

Geleneğin, halk edebiyatı ve “divan edebiyatı” olarak ikiye ayrılması sürecinde, “divan edebiyatı” adlandırması istenmeyen “edebiyat türü”nün belirlenmesi işlevini üstlenmiştir. Başka bir deyişle, özellikle 1911 sonrasında edebiyatta hangi nitelikler istenmiyorsa bu nitelikler “divan edebiyatı”na atfedilerek

---

<sup>16</sup> Bu konuda son yıllarda yapılmış önemli bir çalışma için Bkz. Tuba Işın İsen-Durmuş. 2006. “II. Selim Dönemi Sonuna Kadar Osmanlı Edebî Hamilik Geleneği”. Ankara: Bilkent Üniversitesi. Yayınlanmamış doktora tezi.

ötekileştirilmiş, bu sayede edebiyat kurumunun sınırı belirlenmiştir. “Divan edebiyatı”nın öteki olarak belirlenmesi, yalnızca 1911 ve sonrasında değil, 1950’lerde bile devam etmiştir. 1911 yılında “divan edebiyatı”nın öne çıkan niteliği “gayri millî” ve “halktan kopuk olması” iken, 1950’li yıllarda bu niteliklere bir de “biçimcilik” eklenmiştir. Açıkça görülüyor ki, 1950’li yıllarda edebiyatta istenmeyen nitelik “biçimcilik”tir ve bu nitelik günün ihtiyaçlarına karşılık gelecek biçimde “divan edebiyatı”nın nitelikleri arasına eklenmektedir. Bu nedenle “divan edebiyatı” adlandırmasının, Türkçe edebiyatın ötekisi olma “işlev”ini gündeme göre değiştirerek devam ettirdiğini söylemek yanlış olmayacaktır. Abdülbaki Gölpınarlı’nın 1945 tarihli *Divan Edebiyatı Beyanındadır*’da Osmanlı edebiyatını köyden söz etmediği için eleştirmesi (1945: 31), Osmanlı edebiyatının dönemin ihtiyaçlarına göre belirlendiğini gösteren başka bir çarpıcı örnektir. 1930’lu yıllarda Türkiye’nin ekonomik yaşamına bağlı olarak köylücülük kültürde çok önemli bir yer tutmuş, sorunlar bu bakış açısına göre kavranmıştır<sup>17</sup>. Bunun bir yansıması olarak 1850’lerde ya da 1910’larda “divan edebiyatı”nın köylüden söz etmemesi belirgin bir eleştiri olamazken, 1945’de “divan edebiyatı” eleştirisine bu özellik de eklenir.

Osmanlı edebiyatı, hem Türkiye modernleşmesinin “geleneksizleşme”sinin hem de estetik özerklik karşıtlığının bir sonucu olarak ikiye ayrılacak ve bu parçalar özellikle milliyetçi paradigmanın işine yaracak biçimde dönüştürülecektir.

## 2. Geleneksizleşme

Türkiye’deki modern edebiyat kurumunun en belirgin niteliği, gelenekten sıyrılma arzusudur. Altı yüz yıl boyunca üretilen Türkçe edebiyat ürünlerinin yok sayılması, başka bir deyişle edebiyatın kaynağı ya da geleneği olmaktan çıkarılması,

<sup>17</sup> Bu konuda yapılmış yetkin bir çalışma için Bkz. Asım Karaömerliolu. 2005. “*Orada Bir Köy Var Uzakta*”. İstanbul: İletişim Yayınları.

edebiyatın sıfırdan başlamasına neden olmuş, seçilmiş ve örnek metinler bütünüdür yani kanonik metinlerin oluşmasını engellemiştir. Özellikle 1923’den sonra ders kitaplarının “Edebî Yeniliğimiz” (İsmail Habib Sevük) adıyla ve anlayışıyla yazılması, bu geleneksizleşmesinin somut örneklerinden biridir. Osmanlı şiirinin, modern şiirin “kaynağı” olma niteliğini kaybetmesi, kaynak nedir sorusunu gündeme getirdiği için bir yandan halk edebiyatının örnek alınması gereken edebiyat olduğu ileri sürülmüş, bir yandan da belli çekincelerle Batı edebiyatının da kaynak olması gerektiği belirtilmiştir. Özellikle Ziya Gökalp’in düşünce sisteminde bunu açıkça görmek mümkündür. Ziya Gökalp’in sistemine çok şey borçlu olan Cumhuriyet döneminin kültür politikalarında da aynı tavra rastlanır. Bu noktada *Edebî Yeniliğimiz* yazarının başka bir ders kitabının adının *Avrupa Edebiyatı ve Biz* olması bir rastlantı değildir.

Edebiyat kurumunun inşasının “geleneksizleşme” üzerinden kurulması, Osmanlı divan edebiyatının kaynak olma niteliğini kaybetme sürecinde çok açık olarak görülebilir. Orhan Okay (1990: 83), Tanzimat’la başlayan “divan şiiri”nin reddi sürecinde “ilk darbeyi” Namık Kemal’in, sonuncusunu ise “Cumhuriyet devrinin bir divan şiiri otoritesi” Abdülbaki Gölpınarlı’nın vurduğunu belirtir: “Namık Kemal’inki 1866’da başladığına, Gölpınarlı’nın ‘Divan Edebiyatı Beyanındadır’ kitabı da 1945’de çıktığına göre, demek seksen yıl, bu kadim sanatın cenazesinin kaldırılmasına kâfi gelmiştir”. Abdülbaki Gölpınarlı’nın kitabı Orhan Okay’ın da belirttiği gibi, bu konudaki son kapsamlı çalışmadır. Ancak bu kitaba gelinceye kadar bu sürecin ikiye ayrılarak incelenmesi olanaklıdır.

## a. Osmanlı Edebiyatının Reddi

Osmanlı edebiyatındaki büyük değişimlerin, 18. yüzyıldan itibaren başladığı kabul edilse de, bu değişim daha çok estetik “bozulmuşluk”<sup>18</sup> olarak kabul edilir. Genel kabule göre, Osmanlı edebiyatı Şeyh Galip ile son büyük şairini çıkarmış ve ondan sonra bozulmaya başlamıştır. Bu sürecin, Osmanlı’nın Batılılaşma sürecine denk gelmesi kuşkusuz bir rastlantı değildir. Ancak Osmanlı şiir geleneğinin artık büyük bir şair çıkarmadığına inanılan dönemde, şiirde değişimler olsa da, bu değişimler gelenek karşıtlılığıyla biçimlenmemiştir. Akif Paşa’nın “Kaside-i Adem”<sup>19</sup>, Sadullah Paşa’nın “Ondokuzuncu Asır”<sup>20</sup> şiirlerine bakıldığında Osmanlı edebiyatının tasavvuf felsefesiyle biçimlenen kültürünün nasıl bir değişim geçirdiği görülebilir. Ancak Ziya Paşa’nın “Şiir ve İnşa” yazısına, Namık Kemal’in çeşitli yazıları ve mektuplarına kadar Osmanlı şiirine karşı bir reddiyeyle karşılaşılmaz. Ziya Paşa ve Namık Kemal, hem “eş’âr-ı kadîm” dedikleri Osmanlı şiirine karşı çıkarlar hem de bunun yerine ikame edilecek edebiyat arayışına girişirler.

Ziya Paşa (1993:45), 7 Eylül 1868 tarihli “Şiir ve İnşa” yazısında “Osmanlıların şiiri acaba nedir?” sorusunu sorar ve bu soruya verilebilecek olası yanıtları da sıralar: “Necâti ve Bâkî ve Nef’î dîvanlarında gördüğümüz bahr-i remel ve hezceden mahbûn ve muhbis kasâid ve gazeliyât ve kıt’âât ve mesneviyât mıdır? Yoksa Hâce ve İtrî gibi mûsikîşinâsânın rabt-ı makamat ettikleri Nedîm ve Vâsîf şarkıları mıdır?” Ziya Paşa’nın bu sorulara verdiği yanıt kesindir: “Hayır bunların hiç birisi Osmanlı şiiri değildir” (45). Ziya Paşa’ya göre, bu şairlerin Osmanlı şiiri

---

<sup>18</sup> Bir sıhhat söylemine işaret eden bu “bozulmuşluk” anlayışında, metinlerin estetik değeri üzerinden bu sonuca varılmış olsa bile, bu “bozulmuşluk”un nedenleri yeterince açıklanmamıştır. Bu süreci kapsamlı biçimde ele alan önemli bir çalışma için bkz. Kayahan Özgül. 2006a. *Divan Yolundan Pera’ya Selametle*. Ankara: Hece Yayınları.

<sup>19</sup> Bu şiirden hareketle Osmanlı şiirindeki değişimi anlamaya çalışan bir çalışma için. Bkz. Ali İhsan Kolcu. 2002. *Türk Şiirinde Yokluk Fikri ve Adem Kasidesi*. Ankara: Akçağ Yayınları.

<sup>20</sup> Bu şiirin Osmanlı’nın zihniyet dönüşümünü ele alan bir çalışma için Bkz. Mehmet Kaplan. 1999. “Ondokuzuncu Asır”. *Şiir Tahlilleri*. Cilt 1. İstanbul: Dergâh Yayınları, 1999.



sayılmamasının nedeni “Osmanlı şâirleri[nin] şuarây-yı İran’a ve şuarâ-yı İran dahi Araplara taklîd ile melez bir şey yap[maları]” ve taklidi yaparken yalnızca “üslub-ı nazım”la yetinmeyip “efkâr ve ma’âniye bile Arap ve Acem’e mümkün mertebe taklîde sa’y etmeyi maariften addetmeleri ve acaba bizim mensûb olduğumuz milletin bir lisânı ve şiiri var mıdır ve bunu ıslâh kabil midir, aslâ burasını mülâhaza etme[meleridir]” (45). Ziya Paşa, Osmanlı şiirinin büyük ustası sayılan şairlerini Arap ve Acem kültürünü taklit etmeleri nedeniyle Osmanlı şairi saymamakta, hatta bu şairleri Arap ve Acem üslubunu yalnızca taklit etmekle yetinmeyip bu iki edebiyatın “efkâr ve ma’âniye”sini yani kültürünü taklit etmekle ve mensup olduğu “millet”in dili ve edebiyatını aramamakla suçlamaktadır. Ziya Paşa, “millet” derken elbette 1908 sonrası anlamında “Türk milleti”nden, 1923 sonrası anlamında da “Türk ulusu”ndan söz etmemektedir. Buna rağmen, onun bu düşünceleri dile getirirken duyduğu kaygılar Türkiye modernleşmesini uzun yıllar uğraştıracaktır. Ziya Paşa’yı “eşar-ı kadim”i reddetmeye yönlendiren temel itki (saik) bir öz arayışıdır. Bu arayış, Türk edebiyatının özünün ne olması gerektiğini belirlemeye çalışan Millî edebiyatta, Nev Yunanîlik’te, İnkılap edebiyatında ve Mavi Anadolu hareketinde benzer biçimde karşımıza çıkacaktır. Türk edebiyatına yeni teklifler sunan bütün bu oluşumlarda Türkçe edebiyatın kaynağının ne olması gerektiği sorulacak ve dönemlere göre farklı cevaplar verilecektir.

Ziya Paşa’nın Osmanlı şiirini, o geleneğin içinde büyümesine rağmen kendisine ait saymaması, Arap ve İran kültüründen etkilenmesi nedeniyle bünyedeki yabancı varlık olarak görmesi, modernleşmenin yarattığı bir tepkidir (Ziya Paşa *Harabat*’la bu düşüncelerini değiştirecektir). Modernleşmenin getirdiği kendini tanımlama arzusunun, dünyayı algılama biçimini kökten değiştirmesinden dolayı Osmanlı şiiri estetik değerini yitirmekte, onun yerine ikame edilecek yeni bir

edebiyat aranmaktadır. Ziya Paşa'nın Osmanlı edebiyatını kendi özünü araştırmadığı için reddetmesine benzer biçimde, Namık Kemal de akılcılaşıma gibi başka bir nedenle Osmanlı edebiyatını geçersiz kılmanın yolunu deneyecektir.

Namık Kemal, Osmanlı şiirini reddetmek noktasında daha sistematik düşünceler ileri sürerken bu reddiyenin arka planını da daha açık olarak gözler önüne serer. *Celâleddin-i Harzemşah* (1875) oyunu için yazdığı "Mukaddime"de Osmanlı şiirinin hangi noktada reddedilmesi gerektiğini belirtir. Namık Kemal'a göre (1993: 343), divanlardan birindeki imgelem (hayâlat) zihinde canlandırılırsa,

“etrafını maden elli, deniz gönüllü ayağını Zuhâl'in tepesine basmış,  
hançerini Mirrih'in göğsüne saplamış memduhlar; feleği tersine  
çevirmiş de kadeh diye önüne koymuş, cehennemi alevlendirmiş de  
dağ diye göğsüne yapıştırmış, bağırdıkça arş-ı âlâ sarsılır, ağladıkça  
dünya kan tufanlarına gark olur âşıklar; boyu serviden uzun, beli  
kıldan ince, ağzı zerreden ufak, kılıç kaşlı, kargı kirpikli, geyik gözlü,  
yılan saçlı ma'sûkalarla mâlâmâl göreceğinden kendini devler,  
gulyabanîler âleminde zanneder.

Namık Kemal bu sözleriyle Osmanlı şiirine reddiyesini, onun gerçekçilik anlayışına dayandırmaktadır. Namık Kemal, Osmanlı şiirindeki mazmunları "gerçeklik" açısından değerlendirerek, Tanpınar'ın deyişi ile "hayal sistemini kelimesi kelimesine alarak ondan bir karikatür çıkar[ır]" (2001: 7). Bu karikatür, sonrasındaki karşı çıkışlara rağmen etkisini uzun yıllar sürdürür (1945 yılında Abdülbaki Gölpınarlı da *Divan Edebiyatı Beyanındadır* adlı kitabında aynı karikatürü kullanacaktır). Osmanlı şiirinde, aynı mazmunlara ve aynı dünya görüşüne bağlı kalınsa bile değişimler olmuş, şairler birbirlerinin kopyası olamayacakları için geleneğe belli noktalarda müdahalelerde bulunmuşlardır. Rakiplik sistemi nedeniyle

her şair, kendinden önceki şairlere karşı çıkmış, şiiri yeniden söylemenin yollarını aramıştır. Ancak hiçbirisi, Osmanlı edebiyatına gerçekçilik açısından karşı çıkmamıştır. Namık Kemal ve diğer Tanzimat yazarlarını önceki karşı çıkışlardan ayıran, onların Osmanlı edebiyatının sistematik temellerine reddiyede bulunmalarındır.

Bu karşı çıkışı şekillendiren temel saiki, Namık Kemal'in (1993: 342) aynı yazısının girişinde bulmak olanaklıdır: “[B]izde kalemin gösterdiği terakki, Garb'ın bedâ'i-i irfânına kıyas olunursa, bir allâmenin irfânına nisbeten, yeni lâkırdıya başlamış bir çocuğun söyleyeceği üç beş kelime hükmünde kalır”. Batının estetik düzeyinin karşısında duyulan geç kalma kaygısı, eskinin birden bire geçersiz kılınmasına yol açmaktadır. Osmanlı şiiri karşısında bu tavır, uzun yıllar Türkiyeli entelektüelin hem temel hareket noktası hem de en büyük endişesi olacak, halk edebiyatının keşfi yoluyla kendi özünü bulma formülü devreye sokulup bu endişe bastırılmaya çalışılacaktır. Batı estetiğinin biliniyor olması, başka bir deyişle Batı'nın varlığı açıkça temsil krizine neden olmaktadır. Namık Kemal'in divan şiirini reddetmesi, bir yandan kendisinin dünyayı kavrama biçimini belirleyen rasyonelliğe bağlanırken bir yandan da Batının “ulaştığı” estetik düzeyin üstün sayılmasına bağlanır. Böylece temsil, Namık Kemal'in modern olma arzusunun yanı sıra aynı zamanda Batının varlığı nedeniyle krize girer. Çifte temsil krizi denilebilecek bu durum, Batılaşmanın temsilin iki yönünü birden belirlemesi nedeniyle çoğu zaman görülememiştir. Ancak burada Namık Kemal yalnızca Batı estetiği karşısında duyduğu gecikmişlik duygusunu bastırmak için edebiyatın akılcılaşmasını istemez, aynı zamanda akılcılaşmayı içselleştirmiştir.

Osmanlı edebiyatına “akılcılaşma” temelli bu karşı çıkış, yazarları yeni bir edebiyat yaratmaya yöneltirken Türkiye modernleşmesine özgü bir durumla

karşılaşılır. Osmanlı şiirinin temelde akılcılık, görünürde taklit nedeniyle reddedilmesi onun kaynak olma niteliğini yitirmesine yol açar. Bu nedenle de Tanzimat yazarları yeni bir kaynak arayışına yönelirler. Yönelindikleri kaynak, o yıllarda henüz yeterince net belirmese de, halk edebiyatıdır. Tanzimat yazarlarının açtığı yoldan ilerleyenler, Osmanlı şiirinin Arap ve Acem etkisinde kalmayan halk şiirini edebiyatın kaynağı olarak kabul edecek ve yeni edebiyat, bu kaynaktan yola çıkarak inşa edilmek istenecektir.

“Akılcılaştırma” nedeniyle Osmanlı divan şiirinin reddedilmesinde dil de önemli bir konumdadır. Tanzimat yazarları, Osmanlı divan şairlerinin dilini anlamalarına ve benzer terkiplerle şiirler yazmalarına rağmen bu dili halkın anlamadığını ileri sürerler. Bu noktada, onların düşüncelerini biçimlendiren temel itki, kendilerine ilişkin bir rahatsızlık değil, kendileri dışında kalan kamuya ilişkin bir rahatsızlıktır. Amaçları kendilerinin anlamadığı bir edebiyatı tasfiye etmek değil, kamusal alan yaratmaya olanak sağlayacak bir edebiyat yaratmaktır. Modernliğin yarattığı kamusal alanı kurmak, Tanzimat aydınının temel kaygılarından biridir. Özel gazetelerin yayımlanması, kamusal alanın inşasında etkili olurken, Tanzimat yazarları aydınlanmacı düşüncelerin etkisiyle kamusal alanı genişletmek isterler. Oysa okur yazar oranının düşük olduğu Osmanlı toplumunda bu kolay değildir. Dilin terkiplerle kurulu olması, sadeliği değil süslemeyi amaçlaması sorunun önündeki engel olarak görülür. Bu düşünceler nedeniyle, edebiyatın estetik kaygılarla değil de, halk yararına biçimlenmesi için mücadele verirler. Bu mücadele yalnızca dilin sadeleşmesine değil, konuların da basitleştirilmesine neden olur. Akılcılaştırma gibi modernliğin temel itkilerini kabullenen bu yazarlar, akılcılaştırmanın yarattığı modern kültürdeki çatışmaları dışarıda bırakma eğilimindedirler. Edebiyat kurumu da bu

anlayışla belirlenir, özerkliğin karmaşık yapıtlar ortaya çıkarma “tehlikesi”, faydacı edebiyat kurumu tarafından en başta bertaraf edilir.

## b. “Divan Edebiyatı”nın İcadı

“Divan edebiyatı” adlandırması, “önce Ömer Seyfettin ve Ali Canib [Yöntem]’in kalemlerinde kendini hissettirmeye başlamış, Cumhuriyet’in ilk yıllarından bu yana ise gittikçe yaygınlık kazanmıştır. Bunda Ali Canib’in 1924’ten itibaren yeni baskıları ile yıllarca okutulmuş olan, öncekilerden farklı bir zihniyet ile yazılmış *Edebiyat* adlı ders kitabının büyük rolü olmuştur” (Akün, 1992: 389). Osmanlı edebiyatının bu ad altında yaygınlaştırılması, bu edebiyatın nasıl kabul ettirilmek istendiğine işaret eder. Ali Canib, bu edebiyata niçin “divan edebiyatı” dediğini açıklarken, bu edebiyatı nasıl homojenleştirdiğini de belirler: “Hulâsa divan halinde teşekkül eden, ancak saraylara, zümrevî divanlarda kabule mahzar olan bizim eski edebiyatımıza verilecek en doğru ad ‘divan edebiyatı’ tabiridir (alıntılayan Akün, 1992: 389). Ali Canip Yöntem’in divan edebiyatını bir zümre edebiyatı olarak değerlendirmesi ve aynı zamanda bu edebiyatın eski olduğunu vurgulaması, 1911 sonrası Osmanlı edebiyatına bakıştaki genel tavrın özetidir. Bu niteliklere, bir de gayri millî olmayı eklemek gerekir. Millî kimlik inşası için yeni bir öz arandığı için Osmanlı edebiyatı İran ve Arap etkisi nedeniyle “kozmopolit” bulunacak ve bunun yerine merkezden uzaklığı nedeniyle “kirlenmemiş” kalabilen halk kültürü ikame edilecektir. Bu nitelikler, tarihsel koşullar nedeniyle Osmanlı şiirinden beklenemeyeceği için açık biçimde anakroniktir.

Bu anlayışın en saydam örneği olan Ziya Gökalp’in hars-medeniyet ayrımı, edebiyat bağlamında Tanzimat’ta inşa edilen edebiyat kurumuna eklenir. Ziya Paşa’nın taklit olarak değerlendirdiği Osmanlı şiiri, gayri-millî (o dönemin yaygın

deyişiyse “kozmpolit”) niteliği nedeniyle Ziya Gökalp tarafından “millî bünye”nin dışında bırakılır. Tanzimat’tan beri modernleşmek için büyük bir arzu taşıyan Türkiyeli entelektüel, Batı zihniyetine uygun bir edebiyat inşa etmek istemektedir. Ziya Gökalp’te bu arzu, “medeniyet” kavramıyla karşılanır. Ziya Gökalp’deki “hars” kavramı ise, halk edebiyatının keşfine yol açar. Aşağıda ele alınacağı gibi halk edebiyatı, Acem ve Arap kültüründen etkilenmemiş saf Türk kültürünü temsil etmektedir. Ziya Gökalp’in Osmanlı şiirini millî olmamasından dolayı reddetmesinde bir başka neden de onun dilidir. Edebiyatın, yalnızca halkın anlayabileceği yalın bir dille yazılmasının talep edilmesi ve dille yalnızca millî olup olmaması noktasında ilgilenme, dili de bir soruna dönüştüren modernist tarzın yaşam alanı bulmasını zorlaştırır. Dolayısıyla bu yaklaşım modernist tarzın ortaya çıkmasının önündeki engellerden birine dönüşür.

Ziya Gökalp’in sisteminden derin izler taşıyan ve Cumhuriyet’in kültür politikalarına bağlı olarak gelişen edebiyata genel olarak “İnkılap edebiyatı” demek mümkündür. Cumhuriyet’in dil konusundaki yoğun çalışmalarına rağmen aynı ilgiyi edebiyata göstermemesinden dolayı, Cumhuriyet’in bir edebiyat devrimi yapmadığı söylenir (Kahraman, 1996: 169; Tekelioğlu, 2003: 68). Gerçekten de ilk bakışta Cumhuriyet bir edebiyat devrimi yapmamıştır. Bunun edebiyatın kendine özgü niteliğinden kaynaklandığı söylenebilir. Edebiyatta bir devrim yapmak zor olsa da, ona yön vermek mümkündür ve Cumhuriyet’in edebiyata yön vermek için politikalar geliştirmedeği söylenemez. “İnkılap edebiyatı” adlandırması bile yazardan beklenenin ne olduğunu açık biçimde gösterir. İnkılap edebiyatı, Cumhuriyet’in her alanda Osmanlı mirasını reddetmesine koşut olarak Osmanlı estetiğinin karşıtı olarak kurulur.

Osmanlı divan edebiyatı bağlamında önemli resmi girişimlerden biri, 3 Ağustos 1930 tarihinde toplanan Türkçe ve Edebiyat Muallimleri Kongresi'dir. Bu kongrede yapılan tartışmaların sonunda, dönemin genel eğilimine uygun biçimde, liselerde "divan edebiyatı"nın okutulmamasına karar verilmiştir (Tecer, 1930: 104). Bu kongreden iki yıl sonra yapılan (Temmuz 1932) Birinci Türk Dil Kurultayı'nda da dil ekseninde yapılan tartışmalarda, "divan edebiyatı" açık biçimde eleştirilmiş ve gayri millî niteliğinden dolayı zararlı sayılmıştır. Bu kurultayda Hasan Âli Yücel'in (1933: 200) bildirisindeki şu sözleri, dönemin genel anlayışının özeti niteliğindedir: "Dilimiz [,] halk edebiyatında özünü mümkün mertebe saklamış, münevverlerin eseri olan divan edebiyatında ise bozulmuş[tur]".

"Halka rağmen halk için" ilkesinin geçerli kılınmak istendiği bu yıllarda, edebiyat modern "araç"larla halkın anlayacağı bir seviyeye getirilmek istenmektedir. Bunun edebiyatın niteliğini doğrudan belirlediği açıktır. İnkılap edebiyatı, Tanzimat'taki yeni edebiyat gibi Osmanlı şiirini, dili, halka uzaklığı, soyutluğu ve gayrimillî nitelikleri nedeniyle reddeder ve yaratılmak istenen edebiyat, Osmanlı edebiyatının bu "olumsuz" niteliklerini dışta bırakma arzusu taşır. İnkılap edebiyatının bu arzusu, bir yandan halkla bütünleşmiş bir yandan da "muasır" şiir yazma isteğinden kaynaklanır. Halkla bütünleşmek "hars", muasır şiir yazmak ise "medeniyet" kavramsallaştırması açısından düşünülebilir. Zaten Hececi olarak anılan şairler, vezin tartışmaları konusunda ele alınacağı gibi, Ziya Gökalp'ten etkilenmiş kişilerdir. Ancak belirtmek gerekir ki, Hece şiirininin ne halkla bütünleşme ne de muasır şiir yazma isteği hayata geçirilemez. Osmanlı şiirinin aksine halkın yaşamını anlattığını düşünen şairler, çoğu zaman iğreti bir duyarlılık yaratmanın ötesine geçemezler. Hece vezni ise modern bir şiiri yaratmak bir yana, modernist tarza giden yolları kapatan bir niteliğe sahiptir.

İnkılap edebiyatının inşa etmeyi istediği edebiyat kurumu, o yıllarda işaret edilen şairler tarafından değil de, şaşırtıcı biçimde, bir avangard çıkışla Garip şairleri tarafından asıl semeresini verir. Garip, İnkılap edebiyatının “halkın anlayacağı dil”, “basitlik”, “karmaşa ve çatışmadan arınmışlık” gibi ilkelerini hayata geçiren şiidir ve bu anlamda Cumhuriyet ideolojisine uygundur. Tezin sonraki bölümlerinde ele alınacak Garip şiiri konusunda burada kısaca şunlar söylenebilir: Garip, Cumhuriyet ideolojisine uyan şiirini Cumhuriyet’in kültür politikalarıyla işaret ettiği tartışmaları izleyerek değil, aksine, bu tartışmaları askıya alarak Garip tarzını yaratmıştır.

Türkiye’de Şinasi ve Namık Kemal tarafından temelleri atılan, Ziya Gökalp tarafından sistemleştirilen ve Cumhuriyet’in miras aldığı edebiyat kurumunun estetik özerkliğin karşısında durması, “divan edebiyatı”nı reddetmesi yanında, bunlara bağlı olarak halk edebiyatını keşfetmesiyle tanımlanabilir. Halk edebiyatının keşfi, vezin tartışmalarında belirgin biçimde görülebilir. Türkiye’deki kanon girişimlerinin bir parçası olarak da değerlendirilen (Tekelioğlu, 2003: 68) vezin tartışmaları, modernist tarzın önündeki engellerden biri olarak belirir.

### **3. Halk Edebiyatının Keşfi**

Yukarıda belirtildiği gibi “divan edebiyatı”nın dilinin anlaşılmazlığı, taklit olması ve gerçekçilik anlayışı nedeniyle reddedilmesi, yeni edebiyatı inşa ederken ona kaynaklık edecek bir kültürü aramaya yol açmış, bunun sonucunda halk edebiyatı keşfedilmiştir.

Ziya Paşa, “Şiir ve İnşa” yazısında Osmanlı şairlerini “acaba bizim mensûb olduğumuz milletin bir lisânı ve şiiri var mıdır ve bunu ıslâh kabil midir” sorusunu sormadıkları için eleştirirken yazısının sonunda, Arap ve Acem kültürünü taklit eden Osmanlı şiirinin yerine “bizim” olan edebiyatı da belirtir: “Bu hale göre bizim



millette tabî hal üzere ne şiir ve ne de inşâ yok mu demek olur. Hayır bizim tabî olan şiir ve inşâmız taşra ahalileri ile İstanbul ahâlisinin avâmı beyninde hâlâ durmaktadır. Bizim şiirimiz **hani** şâirlerin nâ-mevzûn diye beğenmedikleri avam şarkıları ve taşralarda çöğür şâirleri arasında değış ve üçleme ve kayabaşı tabir olunan nazımlardır” (1993: 49, vurgu bana ait). Ziya Paşa’nın özellikle “hani” sözcüğünü kullanması, sözünü ettiği şiirin bilindiğini ama nâ-mevzun (vezinsiz) olduğu için şâirler tarafından beğenilmediğine işaret eder. Ziya Paşa’nın “taklit” Osmanlı şiiri yerine “keşfettiği” bu şiir, bilinmekte ama şâirler beğenmediğine göre “estetik alan”ın dışında sayılmaktadır. Oysa Ziya Paşa, bu şiiri “bizim” sayar ve böylece hâlâ devam edecek olan “divan şiiri”-halk şiiri ayrımının zeminini hazırlar.

Ziya Paşa ile aynı yıllarda Osmanlı divan edebiyatını reddeden Namık Kemal, halk edebiyatının keşfi noktasında da Ziya Paşa ile hemfikirdir. Ancak Namık Kemal, Ziya Paşa’dan farklı olarak bir adım daha atacak, halka yakın olabilmek için halkın ölçüsü sayılan hece ölçüsü ile şiirler yazmayı yüreklendirecektir. Namık Kemal, hece veznine “parmak hesabı” der ve mektuplarında bu konuda denemeler yapacağını yazar; Abdülhak Hamit’e yazdığı mektupta onu “parmak hesabıyla bir şey” yazmaya yönlendirir (Namık Kemal, 2005: 31).

Ziya Paşa’nın da, Namık Kemal’in de halk edebiyatına verdikleri bu önem yine dil noktasında düğümlenir. Kamusalılık yaratma peşinde olan Tanzimat entelektüelleri, bu amaca ulaşabilmek için halkın dilini kullanarak bir edebiyat kurmak isterler. Bu istekte, o dönemde ilk örnekleri verilen tiyatro oyunlarının ve gazetenin de büyük etkisi vardır. Namık Kemal’in hece ölçüsünü tavsiye etmesinin ve denemesinin nedenlerinden biri, aruzun tiyatro oyunları yazarken fazlasıyla zorluk çıkarmasıdır. Hece ölçüsündeki ilk denemeler, aruzu kullananlar arasında, şiirden

önce tiyatrodada yapılacaktır. Abdülhak Hamit'in *Nesteren*'i bunun örneklerinden biridir.

Namık Kemal, "divan edebiyatı" nı reddederken bunu temel olarak gerçekçilik anlayışına dayandırmasına rağmen halk edebiyatını böyle bir sorgulamadan geçirmez. Namık Kemal'in böyle bir sorgulama yapmaması, halk edebiyatının keşfi sırasında onun hangi niteliğinin öne çıkarıldığını gösterir. Halk edebiyatı ile "divan edebiyatı", aynı maddi koşulların ürünüdür ve Osmanlı şiirinde eleştirilen gerçekçilik anlayışının aynısını halk şiirinde de bulmak mümkündür. Halk şiirinin ve Osmanlı divan şiirinin aynı örgütlenme biçimin farklı şiirleri olduğuna Ahmet Hamdi Tanpınar (2001a: 28), bir döneminde Sabahattin Eyüboğlu (1981: 77) ve Nurullah Ataç'a (2006: 58) kadar dikkat çekilmemiştir<sup>21</sup>. Hem millî edebiyat döneminde hem de İnkılap edebiyatı döneminde yine dil üzerinden gidilerek Osmanlı şiiri anlaşılmasız bulunmuş, onun anlaşılmasızlığı dünyasının soyutluğuna bağlanarak karşısına halk şiiri çıkarılmıştır.

Osmanlı şiirinin reddi ve halk edebiyatının keşfi, Tanzimat döneminde inşası başlayan edebiyat kurumunun temel belirleyenleri olarak sonrasında etkili olmuş, özellikle vezin tartışmaları bağlamında halk edebiyatı ve hece vezni Türk milletinin ya da "ulus"unun özü sayılırken, Osmanlı şiiri ve aruz vezni bünyedeki yabancı varlık olarak görülmüş. Vezin tartışmaları bir yandan kanonun inşası sürecini belirlemede etkili olurken bir yandan da baskın konumu nedeniyle modernist tarzı yaratacak tartışmaların önünü kapatmıştır.

Halk edebiyatının keşfine bağlı olarak gelişen vezin tartışmalarını üçe ayırarak incelemek mümkündür. İlki Namık Kemal ve Ziya Paşa ile başlayan

---

<sup>21</sup> Osmanlı divan şiiri ile halk şiirinin aynı toplumun ürünü oldukları konusunda yapılmış önemli bir çalışma için Bkz. Walter Andrews. 2000. *Şiirin Sesi Toplumun Şarkısı*. Çev. Tansel Güney. İstanbul: İletişim Yayınları

tartışmalar, ikincisi Ziya Gökalp'in heceyi millî vezin ilan etmesi ve üçüncüsü de hecenin İnkılap edebiyatının bir vecibesi sayılmasıdır.

#### **a. Halkın Ölçüsü Olarak Hece**

Namık Kemal, “parmak hesabı” dediği hece ölçüsünü yeni edebiyatın inşasındaki araçlardan biri olarak görse ve bu yönde denemeler yapmayı düşünüp, genç yazarları yüreklendirse de, denemelerin yeterince başarılı olmadığını, hece ile yazılan şiirlerin “zevksiz” olduğunu düşünür (Kolcu, 1993: 33). Namık Kemal'in yaşadığı bu yarılma, yalnızca ona özgü değildir. Ziya Paşa, “Şiir ve İnşa”da halk edebiyatını “bizim” şiirimiz ilan etse de, sekiz yıl sonra hazırladığı *Harabat*'a (1874) —adından anlaşılacağı gibi—halk edebiyatı örneklerini değil, taklit olduğu için eleştirdiği Osmanlı şiir estetiğine uygun yapıtları alacaktır. Benzer biçimde “Millî edebiyat dönemi”nde Halit Fahri Ozansoy, “Tam on üç sene aruz ile cilt doldurduğum hâlde bugün ben de hecenin istikbâline emînim. Bu münâsebetle şunu da söyleyeyim ki aruza yine şübhesiz düşman olmadım. Fakat sonrası için kat'iyen tarafdâr değilim” (alıntılayan Kolcu, 1993: 216) der.

Tanzimat döneminde başlayan halk edebiyatının keşfi ve buna bağlı gelişen vezin sorunu, daha çok kamusal alan yaratmak için heceye faydalı olabilecek bir araç olarak bakılmasından kaynaklanır. Ne Namık Kemal ne de sonraki şairler aruzla yazmaktan vazgeçmezler. Namık Kemal ve Ziya Paşa'nın çıkışından sonra, vezin tartışmalarındaki önemli gelişme Mehmet Emin Yurdakul'un şiirleridir. Mehmet Emin'in 1897'de yazmaya başladığı şiirler, hem hece ölçüsünü hem yalın bir dili hem de millîyetçi bir “içeriği” amaçlar. Ancak vezin tartışmaları açısından önemli olan bu şiirler, yazıldığı dönemde büyük bir etki yaratmaz ve edebiyat kurumunu dönüştürecek nitelikte değildir. Gerçi J. Wilkonson Gibb, Mehmet Emin'e yazdığı

mektupta Türklerin onu “600 yıl boyunca” beklediğini yazar (alıntılayan Gözler, 1980: 30) ama dönemin şairleri, bu durumun Gibb kadar farkına varamamışlardır. Benzer biçimde Mehmet Emin, “Cenge Giderken” şiirini Şeyh Cemâleddin Afganî’ye okuyunca, Şeyh “İşte asıl sizin edebiyatınız budur” (aktaran Tevetoğlu, 1988: 12) diyerek şairi övmüştür. Hem Gibb’in ve Afganî’nin değerlendirmesi hem de dönemin yazarlarının genel bakışı, edebiyat kurumunun nasıl bir dönüşüm geçirdiğini görmek noktasında manidârdır. Gibb (1999: 55), “[ı]rklarının gerçek hususiyetlerini ortaya koyacak olan bir edebiyat vücuda getirememiş ol[dukları]” ve İran’dan etkilendikleri için Osmanlıları eleştirir. Dolayısıyla Mehmet Emin’in “Türkçe” yazması onun için büyük bir değer olarak belirir. Mehmet Emin’in Millî edebiyat döneminde özel bir yerinin olması, Türkiye’deki zihinsel dönüşümün Gibb’in bakış açısına doğru kaydığını gösterir. Mehmet Emin’in şiirlerinin döneminde eleştirilmesi ise, estetik beğenin nasıl dönüşüm geçirdiğini gösteren bir örnektir. Dili nedeniyle basit, hamasî söylemi nedeniyle uzak bulunan bu şiiri Millî edebiyatın ve İnkılap edebiyatının hececi şiirinden ayırmak zordur. Mehmet Emin’in şiiri bağlamındaki bu değerlendirme, edebiyatın kendiliğinden yaratılan bir şey olmadığını, bir inşa süreciyle belirlendiğinin açık bir kanıtıdır.

Tanzimat edebiyatında başlayan vezin tartışmalarının, sonraki tartışmalardan ayırıcı yanı aruz karşıtlığına keskin biçimde yer vermemesidir. Oysa hem Millî edebiyat döneminde hem de İnkılap edebiyatı döneminde aruz, millî edebiyata uygun olmayan niteliği nedeniyle eleştirilecektir.

#### **b. Millî Vezin Olarak Hece**

Ziya Gökalp (1966: 10), Mehmet Emin Yurdakul’un şiirinin bir “inkılap” olduğuna inanır: “Yunan harbi başladığı sırada Türk şairi Mehmet Emin Bey: *Ben*

*bir Türküm, dinim cinsim uludur* mısraile başlayan ilk şiirini neşretti. Bu iki manzume Türk hayatında yeni bir inkılâbın başlayacağını haber veriyordu”. Her ne kadar 1897’de bu şiir köklü bir dönüşüm getirmese bile, gerçekten de Mehmet Emin Yurdakul’un hece vezinli ilk şiirleriyle hece ölçüsü kullanıldığında şiirin hem basit bir Türkçeyle hem de aruzdan farklı olarak imale ya da zihaf gibi kusurlara gerek kalmadan yazılabileceği görülmüş, Türkçe şiirin hem dili hem de yapısı Mehmet Emin’in şiirine doğru kaymaya başlamıştır.

Hecenin millî vezin olarak ilan edilmesinin nedeni, Arap ve Acem kültürünün etkilemediği bir şiirin, halk şiirinin, ölçüsü olarak kabul edilmesi, gayrimillî sayılan Osmanlı şiirinin aruz ölçüsüne millî bir alternatif oluşturmasıdır. Ziya Gökalp’in Türk Ocağı derneğindeki dersleri ve konferansları hecenin millî vezin olarak kabul edilmesinde etkili olur. Sonradan “Hecenin Beş Şairi” olarak adlandırılacak şairler Ziya Gökalp’le tanıştıktan sonra ve onun yönlendirmesiyle “millî vezin”li şiirler yazmaya başlamışlardır. Ziya Gökalp’in telkiniyle hece veznini kullanmaya başlayan ve bunu bir “dava” olarak gören şairler, öncesinde aruzla yazmaktadırlar. Buna rağmen Ziya Gökalp’le tanıştıktan sonra, aruzla yazmayı ihanet olarak görürler. Örneğin hecenin beş şairinden biri olan Halit Fahri Ozansoy, aruzla yazmaya devam ettiği için Yusuf Ziya Ortaç tarafından sert biçimde eleştirilmiştir: “[A]rtık bu son tecrübe ile kat’iyyen tahakkuk etdi ki, his ve hayâlleri aruzun âhengiyle besteleyenler iflâsa doğru gidiyor” (alıntılayan Kolcu, 1993: 155). Halit Fahri, 1921 tarihli “Aruz’a Veda” şiiriyle aruzla yazmayı, hüznünlü biçimde bırakır ve bu tarihten sonra uzun yıllar yalnızca heceyle yazar. Aslında bu, yalnızca Halit Fahri’nin değil, Türk edebiyatının da aruza vedasıdır.

Aynı dönemde heceyle yazmak bir telkin olmaktan öte bir zorlamaya dönüşür. Hecenin beş şairinden biri olan Faruk Nafiz Çamlıbel (1974: 123), *Yeni*

*Mecmua*'da şiir yayınlatabilmenin ilk şartının heceyle yazmak olduğunu söyler. Benzer biçimde bu dönemde Hece ölçüsünün Türklerin gerçek ölçüsü olduğunu kanıtlamaya yönelik bilimsel çalışmalar da yapılır. Bunlardan en önemlisi Türkoloji'nin kurucusu olan Mehmet Fuat Köprülü tarafından 1928 yılında yayımlanan *Millî Edebiyat Cereyanının İlk Mübeşşirleri ve Divan-i Türk-i Basit* isimli çalışmadır.

Ziya Gökalp'in heceyi millî vezin ilan etmesini Cumhuriyet'in İnkılap edebiyatı miras alacak, hatta bunu bir İnkılap vecibesi olarak kullanacaktır. Ancak İnkılap edebiyatı döneminde aruz, Osmanlı kültürünün bir parçası olması nedeniyle eskiyi olumsuzlamanın bir aracına dönüşecektir.

### **c. “İnkılap Şiirinin Bir Vecibesi” Olarak Hece**

İnkılap edebiyatında millî edebiyat paradigmasının hem dil hem de edebiyat konusundaki görüşleri miras alındığı için heceyi inkılabın vezni kabul edilir. 1920'lerin sonunda şiir yazmaya başlayan kuşağın neredeyse tamamı hece ölçüsünü kullanır: Necip Fazıl Kısakürek, Ahmet Muhip Dranas, Ahmet Hamdi Tanpınar, Ahmet Kutsi Tecer, Behçet Kemal Çağlar...

Cenap Şahabettin'in 1933 yılında kendisiyle yapılan bir söyleşideki “[V]allahi parmak hesâbiyle yazamıyorum. Bu vezinle nazımda mûsikî temîn edilebileceğine kâni değilim. Aruza da kimse ehemmiyet vermiyor. Aruz vezniyle yazılmış şiiri kitapçılar istihkâr ediyor ve basmıyorlar. Yazmıyorum” (alıntılardan Kolcu 1993: 261) sözleri, bu dönemde hecenin ne kadar baskın hale geldiğini gösterir. Cenap Şahabettin'in bu sözleri, hece vezni taraftarlarının büyük tepkisini çeker ve *Varlık* dergisinde konuyla ilgili bir soruşturma açılır. Behçet Kemal Çağlar'ın (1933: 83) soruşturmaya verdiği yanıt, hecenin o dönemdeki konumunu

gözler önüne serer: “Hece, İnkilâp şiirimizin bir vecibesidir. Heceyi kullanmanın nedeni ve niçini bile bence fazladır. Cumhuriyet rejimimiz, nasıl cumhuriyet üzerinde münakaşa kabul etmezse inkilâp şiiri ve vezni de öyle [...] Hece millî bünyesi tamam olan her dilin şiirinde biricik vezindir. Ne mahkememizde mecelle, ne alfabemizde eski harf, ne başımızda fes, ne de şiirimizde aruz”.

Cumhuriyet’in 1930’lu yıllarda Osmanlı kültürüne yönelik olumsuz pek çok uygulaması arasında aruz da, Osmanlı kültürünün bir parçası olarak, Osmanlı kültürünün tamamını temsil eder. Dolayısıyla Osmanlı kültürü-aruz ilişkisinin bu dönemde yani inkılap edebiyatı açısından metonimik olduğunu söylemek mümkündür (Holbrook, 1998: 29; 46). 1932 yılında Kâzım Nami Duru’nun (1932: 15) “hece veznine millî vezin denmesindeki hikmeti anlamak istemeyenler, Osmanlılık ruhunu henüz bırakmamış olanlardır” demesi bu duruma işaret eden örneklerden biridir.

## **B. Modernizm Beklentisi**

Yukarıda genel hatlarıyla ele alınan edebiyat kurumu, Millî edebiyat dönemine geçerken gelenek ve yenilik karşısındaki sürekliliğine rağmen bazı noktalarda farklılık gösterir. Tanzimat yazarları, belirledikleri edebiyat programına uygun eserleri doğrudan uygulamaya koyarken, 1911 sonrasında daha çok beklentiler dile getirilir ve geleceğe atıf yapılarak, hangi koşullar sağlanırsa yeni bir edebiyat yaratılacağı belirlenir. 1911 sonrasında baskın edebiyat programını, saydam biçimde *Türkçülüğün Esasları*’nda bulmak olanaklıdır. Taha Parla’nın (1989: 19) belirttiği gibi, “Gökalp’in sistemi, Türkiye’de yürürlükte olmuş temel siyasi söylem ve pratiğinin parametrelerini koymuştur”. Yalnızca siyasal söylemi değil, Cumhuriyet’in kültür programlarını da Ziya Gökalp’in sentezi belirlemiştir. Ziya

Gökalp'in edebiyat programı çoğu zaman millî kimliğin inşası açısından ele alınmış ve bu programın aynı zamanda modern bir edebiyat prosedürü sunduğuna pek dikkat edilmemiştir. Ziya Gökalp'in niyetiyle bağlı kalındığında halk edebiyatından yararlanma, Batı edebiyatını sınırlı biçimde örnek alma gibi beklentilerin temelinde millî kültürün inşası için belirlendiği açıktır. Buna rağmen amaç, millîleşmeden ibaret değildir.

Ziya Gökalp'in sentezi modern bir kültür inşa etmenin programıdır. Taha Parla'nın (1989: 37) belirttiği gibi, "Gökalp'in istediği, kültürel bir aşağılık duygusuna yer vermeyen, savunmaya yönelik bir modernleşmeydi". Zaten Gökalp'in sentezinin bu denli yankı bulması ve Cumhuriyet'in kültür politikaları üzerinde etkili olması da böyle bir modernleşme modelinden kaynaklanır. Orhan Koçak'ın (2002: 379) ifadesiyle "Gökalp'in hars ve medeniyet kuramı[nın,] [k]uvveti, Tanzimat'tan beri süregelen belli bir tepki ve önerme çizgisine göreli bir sistematiklik kazandırmasından geliyordu" ve "Gökalp'in kuramı, arzuyu ve korkuyu hem kaydediyor hem de artık unutulacağı bir güvenli bölgeye işaret ediyordu" (2002: 380). Arzu modernleşirken, korku modernleşirken kendi benliğini yitirmektir. Ziya Gökalp ise modernleşirken kendi benliğini yitirmemenin nasıl olanaklı olacağını belirliyordu. Gökalp'le aynı dönemde yaşayan ve Türkçülüğün diğer önemli isimlerinden Ahmet Ağaoğlu *Üç Medeniyet*'te Batı medeniyetinin üstünlüğünü kesin olarak kabul edip, yapılması gerekenin bu medeniyete dahil olmak gerektiğini söylediği (1972: V) için tercih edilmeyen bir fikir adamı olurken, Ziya Gökalp bunun aksine Batının üstünlüğünü söylemsel olarak kabul etmeyen "kuramı"yla geniş bir etki alanı yaratır. Benzer biçimde Nev Yunanîlik gibi Batı medeniyetinin üstünlüğünü kabul edip, işe bu medeniyetin temellerinden başlamak gerektiğini



savunan bir hareket, Ziya Gökalp'in kuramı karşısında tutunamayarak dağılırken Hececi şiir baskın eğilim haline gelir.

Ziya Gökalp'in sisteminin can alıcı kavramı terbiyedir. Henüz millî bir kimliğe sahip çıkabilecek bir öznenin yokluğu terbiyeyi zorunlu kılar. Gökalp'in terbiye anlayışı, şimdinin üzerine değil de geleceğin üzerine düşünmeyi öne çıkarır. Şimdi olan, henüz millî olmayı başarmadığı için eksiktir. Terbiyeden geçecek ve ancak o zaman doğruya varılacaktır. Dolayısıyla “şimdi”, gelecek beklentisinin filizleneceği an olarak değerlidir. Gökalp'in bu terbiye anlayışı Cumhuriyet'te de devam edecek İnkılap'ın şimdi değil gelecekte gerçek meyvesini vereceği sürekli ifade edilecektir. Bu nedenle Cumhuriyet modernleşmesini analiz eden çalışmalarda, bu modernleşme sürecinin bir pedagoji olarak kavrandığı vurgulanır (Erdoğan, 1998: 117; Açikel, 2002: 117). Bu terbiye anlayışının edebiyat programında da karşılığı vardır.

Gökalp'e göre, millî (ve modern) edebiyat iki ayrı terbiyeden geçerek olgunlaşacaktır. Bunlardan ilki Gökalp'in “tehzib” dediği Batı edebiyatını öğrenme, diğeri de “tahrir” dediği halka giderek millî kültürü öğrenmedir. Millî kültür için halka gitmek zorunludur. Çünkü “Memleketimizde hars denilen şey, yalnızca halkta mevcuttur” (1966: 49) Dolayısıyla modern Türk edebiyatı iki aşamadan geçerek olgunluğa erişecektir. Gökalp'e göre, “Millî edebiyatımız, tahrir, tehzib namları verilen iki terbiye devresinden geçtikten sonra, hem millî hem de de Avrupaî bir edebiyat haline gelecektir” (151). Bu iki “çiraklık” aşamasından geçilmeden modern bir edebiyatın yaratılması mümkün değildir.

Ziya Gökalp'in edebiyat programında heceyle yazmanın gerekçesi yeterince açıkken Batıya gitmenin gerekçesi belirsizdir. Niçin Batıya gitmek gerekmektedir? Bu sorunun ne o zaman, ne de sonrasında açık biçimde sorulmadığı söylenebilir.

Ziya Gökalp'in kuramının gücü de bu soruyu görünmez kılmıştır aslında. Burada, Batı edebiyatının model olarak gerekliliği zımnen kabul edilmekte ama düşünce bunun üzerinden değil, halk kültürü vurgusu üzerinden ilerlemektedir. Aynı vurgu Cumhuriyet döneminde devam edecek, “muasır medeniyetler seviyesine ulaşmak hatta onun üstüne çıkmak” başat arzu olarak kışkırtılırken halk kültürü sürekli öne çıkarılacaktır. Elbette edebiyat programı da bu yönde ilerleyecek, Batı edebiyatının model olması geri itilirken şiirde heceyi kullanmak millî ve modern edebiyatın tek ölçütü haline getirilecektir.

Ziya Gökalp, tahrir için halka gitmek gerektiğini belirlerken tehzib için romantik yazarlar ve klasiklerle sınırlı bir “okuma listesi” belirtmekle yetinir. “Edebiyatımızın ikinci nevi modelleri de Homer’le Virgil’den başlayan bütün klasiklerdir. Yeni başlayan bir millî edebiyat için güzel örnekler klasik edebiyatın bedialarıdır” (150). Tahrir için halk kültürü öğrenilecek ve halkın ölçüsü olan heceyle yazılacak ve tehzib için de Romantikler ve klasikler okunacaktır. Batı edebiyatının “ikinci nevi” sayılmasından dolayı, Türkçe şiir asıl olarak tahrir yani halk kültürüne gitme üzerinden belirlenir. 1911 sonrasında yazmaya başlayan şairlerin neredeyse hepsi hece veznini kullanır. Sonrasında “Beş Hececiler” olarak adlandırılacak şairlerin anılarında, yazmaya aruzla başladıkları ama Ziya Gökalp’le tanıştıktan sonra Heceyle yazmanın onlar için bir zorunluluk olduğu belirtilir (Ortaç, 1966: 23; Koryürek, 1951: XXI). Aynı şairler millî vezinle yazmayı bir “dava” olarak düşünürler (Bu durum 1950’li yıllara kadar devam eder, Garip ve İkinci Yeni deneyiminden sonra, yaşayan Beş Hececi şairlerden Faruk Nafiz ve Orhan Seyfi Orhon [ya da Behçet Kemal Çağlar] aruzla yazmayı artık ihanet olarak görmeyip, aruza dönerler).

Edebiyatın bir çıraklık evresinden geçtikten sonra gerçek değerine ulaşacağı düşüncesi, “şimdi”nin değerini azaltan bir nitelik taşır. Şimdi yalnızca bir inşa süreci olarak anlamlıdır, asıl şiire gelecekte ulaşılacaktır. Başka bir deyişle şimdi beklentinin öncesi olarak önemlidir. Böyle bir yaklaşımın “şimdi”yi en önemli “zaman” kabul eden modernist estetiğe ve felsefeye (Foucault, 2000: 166) uzak olduğu çok açıktır. Dolayısıyla “şimdi”yi temsil edebilecek bir edebiyatın ne olduğu gereksiz bir soruya dönüşür.

Ziya Gökalp’in sisteminde bir beklenti olarak yer alan modern edebiyat düşüncesi, Türkiye koşullarına bağlı olarak dil ve gelenekten sıyrılma ekseninde şekillenir. Edebiyat tarihlerinde “Millî edebiyat” olarak adlandırılan bu programda, dilin sadeleşmesi temel amaçtır. Elbette bu durumda edebiyatın neyi temsil ettiği değil, hangi sözcüklerle yapıldığı sorunu öne çıkar. Millî kimliği ve modern özneyi inşa etmek, öncelikle kişinin kendisini ait hissedeceği, başka bir deyişle kişinin ait olacağı hayalî cemaati (*imagined community*) yaratmak için önce dilsel bir cemaat yaratılmak istenir. Özellikle Ömer Seyfettin’in “Yeni Lisan” (1989: 20-32) yazısıyla programı belirlenen hareket, “yarı münevver İstanbul hanımefendilerinin konuştuğu dili” esas kabul eder. Yeni Lisan, halk kültürünü toplumun tamamında yaygınlaştırmak için, temsil üzerine değil, sözcük seçimine yoğunlaşır. Halk dilinin millî dil olabilmesinde en etkili araç, şiirde heceyi kullanmaktır. Hece, aruzun aksine Türkçe konuşmaya olanak veren araç olarak görülür. O dönemdeki tartışmalarda sıkça gündeme gelen “Anadolu”, “Karadeniz” ve “Seni Seviyorum” sözcük ve ifadelerinin aruzun hiçbir veznine uymaması, aruzdan ve terkipli Osmanlı dilinden vazgeçmek gerektiğinin önemli argümanıdır. Osmanlı dilinden vazgeçme isteği, en başta Osmanlı’nın millî bir yapıya sahip olmaması olarak gösterilir. Bu beklenti tarihsel açıdan açık biçimde yanlıştır ama bu yanlış, argümanların geçersiz

kılınmasını sağlamamış, aksine bu argümanlar genel kabul görmüştür. Cumhuriyet'in ilk on yılında Osmanlı'nın gayri millî niteliği sürekli gündeme gelecek ve bu nitelik Cumhuriyet'in kendini başlangıç noktası saymasında etkili olacaktır.

Edebiyatın temsil etme “yeti”si değil de, yalnızca kullandığı “sade” dil etrafında düşünülmesi, bir kültürel biçim olarak edebiyatın yalnızca kamusal işlevine indirgenmesi anlamı taşır. Bunun sonucunda edebiyatın karmaşık temsil biçimlerini ve anlaşılabilirlik talebi nedeniyle de karmaşık metaforları kullanmasına izin verilmez. Böylece şiiri düzyazıdan ayıran en önemli araç vezin ve kafiye olur. Şiirin özerk bir yapıya sahip olması, kamusal işlevi ve Osmanlı kültürünün “yoz ürünü” sayılan “divan edebiyatı”nın bir baskı aracına dönüştürülmesiyle imkânsız hale getirilir. Şiirin düzyazılaşıma eğilimine girmesiyle sonuçlanan bu sürece gelen itirazlar (Cenap Şahabettin, Ahmet Haşim, Yahya Kemal), şiirin vezin ve kafiyeden ya da “mana”dan ibaret olmadığı, şiirin öncelikle bunlardan bağımsız olarak “ahenk”i sağlaması gerektiği noktasında birleşecektir.

“Kemale ermiş” şiirin henüz yazılmasına olanak olmaması ve bunun ancak belirlenen aşamalardan geçtikten sonra gerçekleşeceğinin beklenmesi, modern kültürü temsil edecek bir şiirin gelecekte yazılacağını varsayar. Oysa belirlenen programa bağlı kalınarak modern kültürü temsil edebilen bir edebiyata varılamadığı 1930'lu yıllarda görülmeye başlanır. Modernizm beklentisinin yerini modernist bir tarza bırakması da, ancak bu eleştiriyle mümkün hale gelmiştir. Heceyle yazılan şiirlerdeki duyarlılık, o güne ait olmaktan öte, hece ölçüsünün “kullanıldığı” halk kültürünün örgütlenme biçiminin ürünüdür ve modern duyarlılığa yanıt veremez. Bu noktada, Türkiye'deki modernist eğilimli ya da modernist şiir prosedürlerinin, Türkiye'deki edebiyat kurumunun belirlediği modernizm beklentisinin programına karşı çıkması bir rastlantı değildir. Ancak 1937 yılına gelinceye kadar, yani Garip

şiiirine kadar, modernizm beklentisine karşı çıkanlar edebiyat kurumunu dönüştürmeyi başaramazlar ve Hececi şiir egemen eğilim olarak kalır. 1911 ile 1937 arasında şiir yazmaya başlayanlar genel olarak heceyi tercih ederler.

Modernizm beklentisine karşı çıkanlar, her ne kadar farklı iddiaları olsa da, Türkiye'ye özgü koşullar nedeniyle, edebiyat kurumunun hassasiyetlerine bazı noktalarda bağlı kalırlar. Millî edebiyatla aynı dönemde bir "öteki teklif" olarak ortaya çıkan Nev Yunanîlik'te, Yahya Kemal'in sadeleşmeye bağlı kalan şiirinde, Nâzım Hikmet'in her ne kadar farklı bir gerekçeyle olsa da halk kültürünü yüceltmesinde, modernizm beklentisinin inşa ettiği edebiyat kurumunun izlerini sürmek mümkündür.

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### ÖTEKİ TEKLİFLER VE “MODERN GELENEK”

Tanzimat döneminde başlayan ve Millî edebiyatla sistemli hale getirilip İnkılap edebiyatı tarafından miras alınan edebiyat kurumunun inşası sürecinde, modern bir edebiyat yaratabilmek için farklı bir anlayışla hareket edilmesi gerektiğini söyleyen başka teklifler de vardır. Tanzimat sonrasında “gelenekçi kanat” olarak adlandırılan ve “şiirdeki tavrını Batılılaşma karşısındaki konuma göre belirleyen” (Özgül, 2006b: 78) “Encümen-i Şuara” genel eğilime karşıt bir tutum sergiler ama ne döneminde ne de sonrasında geniş bir etki alanı yaratamaz. Encümen-i Şuara’nın bu dönemde etkili olamaması Osmanlı/Türkiye modernleşmesinin eğiliminin ne yönde olduğuna işaret eder. Ondokuzuncu yüzyılın başında Türk edebiyatında pek çok yenilik hareketi vardır. İçlerinde Fecr-i Ati’nin de olduğu bu hareketlerden hiç birisi kalıcı bir etki bırakmayı başaramaz. Bu dönemde pek çok yenilik iddiasının olması, geleneksel edebiyatın yerini artık başka bir edebiyata bırakmakta olduğunun açık kanıtıdır. Üç tarz-ı siyasetin (Osmanlıcılık, İslamcılık, Türkçülük) tartışıldığı bu ortamda Ziya Gökalp’in sistemleştirdiği Türkçülük baskın konuma gelir. Bu dönem boyunca yazan şairlerden birinin şiirine, örneğin Ali Ekrem Bolayır’ın şiirine bakıldığında (Parlatır, 1987), şiir dilinin

terkiplerden arındırılarak nasıl sadeleştirildiğine, bu sadeleşmenin temsil edilen dünyayı nasıl yalınlaştırdığına tanık olmak mümkündür.

Türkçülük akımının 1911'den sonra Yeni Lisan hareketiyle birlikte baskın hale gelmesi ve Cumhuriyet tarafından bu ilkelerin devralınması sırasında Türkçülük'ün belirlediği edebî prosedürlerin tam karşıtı olan başka teklifler de yapılır. Ancak bu teklifler, gelenekçilerin “modernleşirmeci”ler karşısında tutunamaması gibi, millî edebiyat karşısında başarısız olurlar. 1912 ile 1914 arasında Nev Yunanîlik, 1926 sonrasında “avangard” olarak adlandırılan hareket edebiyat kurumunun dönüşmesine yol açabilecek bir etki bırakamaz.

Türkçülük'ün belirlediği edebî prosedürle yeni bir edebiyatın kurulamayacağına inanan Ahmet Haşim ve Yahya Kemal, edebiyat kurumunu dönüştüremeyen ama etkili olan şairler olarak farklı bir edebî prosedüre bağlı kalırlar. Türkçülük'ün şiir için birincil şart olarak belirlediği hece vezniyle ilk şiirlerini yazan ama sonradan “avangard” bir şiire, ardından da serbest vezinli şiire geçen Nâzım Hikmet de, Haşim ve Yahya Kemal gibi “modernizmin beklentisi”nin dışında farklı bir yolu tercih eder. Ahmet Haşim, Yahya Kemal ve Nâzım Hikmet, her ne kadar edebiyat kurumu karşısında yer alsalar da, Türkçe şiirin sonraki eğilimlerini belirlemekte etkili olan şairler olarak öne çıkarlar. Bugüne kadar Türkçe şiirde modernizm konusunda yapılan çalışmalarda bu üç şairin adının öne çıkması, bu şairleri “modern gelenek”in öncüleri olarak değerlendirmeye olanak verir.

#### **A. Temsil Krizini Tek Yönlü Çözenler**

Türk edebiyatında modernliğin işaretlerinden birinin çift yönlü temsil krizi olduğu önceki bölümde belirtilmişti. Bu temsil krizi çoğu zaman iç içe geçmiş gibi görünse de onun ayrıştırılabildiği durumlardan biri Nev Yunanîlik'tir. Nev

Yunanîlik’le birlikte düşünölebilecek diğer bir hareket de, yaklaşık on yıl sonra ortaya çıkar ve Batıdaki avangard hareketlerden derin bir etki taşıdığı için “avangard” olarak adlandırılır. Bu iki hareket de, Türkiye modernleşmesinin yarattığı çift yönlü temsil krizinden yalnızca ya da öncelikle birini çözmeyi denerler. Türkiye’nin yaşadığı modernlik deneyimi, geleneksel edebiyat örüntülerinin parçalanmasını beraberinde getirdiğı için ortaya bir kriz çıkarırken; Batı edebiyatının kendi temsil krizine getirdiğı çözümlerin bilinmesi “yerli” edebiyatta gecikmişlik duygusunu yaratarak başka bir krize neden olmaktadır. Sentezi esas alan modeller, bu gecikmişlik duygusunu bastırmayı amaçlarken, bunun aksine gecikmişliği öne çıkaran prosedürler de olmuştur. Ziya Gökalp, Türk edebiyatının olgunluğa erişmesi için bir çıraklık evresi geçirmesi gerektiğini belirtirken bir yandan halk edebiyatının öğrenilmesini, diğer yandan da Romantik eserler ve Yunan klasiklerini okuyarak modern bir edebiyat yaratılacağını dile getirmiştir. Nev Yunanîlik ise, Ziya Gökalp’le “çıraklık evresi” düşüncesini paylaşır ancak Ziya Gökalp’te olmayan ya da yeterince öne çıkarılmayan “gecikmişliği” çok daha şiddetli hisseder. Ziya Gökalp’in (1966: 150) “edebiyatımızın ikinci nevi modelleri” olarak gördüğü klasikler, Nev Yunanîlik için temsil krizini çözenin ikincil değil, birincil modelidir.

## **1. Nev Yunanîlik**

Nev Yunanîlik hareketi, kısaca “modern bir kültür ve edebiyat kurmak için Yunan klasiklerinden başlamak” önerisi olarak özetlenebilir. Nev Yunanîlik, Yahya Kemal’in Paris dönüşü geliştirdiğı uygarlık projesinin edebiyata uygulanması denemesidir. Şair bu harekette yalnız değildir; modern edebiyatın modeli olarak Fransız edebiyatına inanan Yakup Kadri de Yahya Kemal’le bu konuda hemfikirdir.



Ancak Yakup Kadri (1990: 116), *Gençlik ve Edebiyat Hatıraları*'nda bu hareketin daha çok Yahya Kemal'in kişisel fikirlerinden ibaret olduğunu ve kendisinin bu fikirlerle "prensip itibariyle mutabık kal[dığını]" yazar. Gerçekten de Nev Yunanîlik hareketi, Yakup Kadri'nin katkısına rağmen tek kişilik bir harekettir.

Yahya Kemal'in Fransa'dan döndükten sonra böyle bir öneriyi ileri sürmesi bir rastlantı değildir. Türkiye'de, modernleşmesinin başlamasından sonra, yurtdışından dönen yazarlar, Batı—daha çok Fransız—edebiyatını model alan bir edebiyat yaratmanın yolunu aramışlardır. Ancak o zamana kadar yapılan tekliflerin hiç birisi Nev Yunanîlik gibi, Batı kültürünün temeli sayılan Yunan klasiklerini çevirerek işe başlamak gerektiğini söylememiştir. Batı kültürüyle kurulan ilişkiye bağlı olarak, 1912'den önce de Yunan klasiklerinin çevrilmesi gündeme gelmiş, bu konuda tartışmalar yapılmıştır<sup>22</sup>. Ancak Cemil Meriç'in (1992: 13) belirttiği gibi ilk yıllardaki "hürmetkâr tecessüs", 1912 yılında "çılgın bir aşk"a dönüşmüştür.

Yahya Kemal'in Nev Yunanîlik önerisi, yalnızca Türkiye'nin modern Batı kültürüyle kurduğu ilişkinin bir sonucu olmaktan öte, 19. yüzyıl sonunda Fransa'daki akımların etkisini de taşır. Yunan Bağımsızlık Savaşı sırasında, Batının desteğini almak isteyen Yunanlılar, Gregory Jusdanis'in (1998: 10) belirttiği gibi, başarılı bir stratejiyle Avrupa kültürünün temelini Yunan klasikleri olduğunu kabul ettirmiştir. Fransa'daki Neoklasik akımı, Yunan klasiklerinin Batı kültürünün temeli olduğu düşüncesinden hareket eder. Yahya Kemal'in Paris'te bulunduğu yıllarda bu hareketin etkisi hâlâ sürmektedir<sup>23</sup>.

---

<sup>22</sup> Bu tartışmaları ve metinleri aktaran bir çalışma için Bkz. Ramazan Kaplan. 1998. *Klasik Tartışması: Başlangıç Dönemi*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.

<sup>23</sup> Yahya Kemal'in düşünceleri ile Roman Okulu arasındaki ilişkiyi ele alan bir çalışma için Bkz. Laurent Mignon. 2005. "Yahya Kemal and Jean Moréas: From Imitation to Appropriation". *Neither Shiraz nor Paris*. Istanbul: The Isis Press. 69-76.

1912 yılında, Paris'ten dönen Yahya Kemal, Yakup Kadri'nin desteğini alarak ve beklediği bazı desteklerden yoksun olarak (Tevfik Fikret, Cenap Şahabettin) *Peyam* gazetesinde Nev Yunanîlik anlayışının temel argümanlarını, Süleyman Sadi takma adıyla anlatmaya başlar<sup>24</sup>. Yusuf Akçura'nın *Türk Yurdu*'nda yayımlanan açık mektubunda belirttiği gibi, bu argümanlar ve “bedî (estetik) nazariyeler” yeterince açık değildir (alıntılayan Toker, 1982: 158). Ancak yine de Nev Yunanîlik'in modern bir edebiyat yaratmak için iki temel iddiasının olduğu söylenebilir: “Bahr-i Sefîd Havzası” kültürü ve Beyaz Lisan.

Yahya Kemal (1990: 174), 1914 yılında Mehmet Tevfik Paşa'nın *Esâtîr-i Yûnâniyan* (Yunan Mitolojisi) kitabının yayımlanmasını “Bir Kitâb-ı Esâtîr” başlıklı yazısında sevinçle karşılar “Yunan esâtîri her kavmindir, medenî insanların edebî kitabıdır” der. Aynı yazıda bu medeniyete ulaşmak için “Asyalılık”tan kopmaya da dikkat çekilir: “Seksen sene evvel, dokuz asırdan beri dimağımızı keskin bir buhûr kokusuyla bunaltan Asyalılık'tan hicret eden biz, Şark Türkleri, Bahr-i Sefîd sahilinde çömelmiş, müncî şairin gemisini bekliyoruz. Onun için bize artık Şark'ta da intibah devrini uyandıracak her hâdise bir sevinç ürpermesi veriyor” (172). Yahya Kemal'in bu intibah (uyanış) devrine dair sevinç ürpermesi, “Türk Rönesans”ı ya da “Türk Hümanizma”sı adıyla Mavi Anadolu edebiyatında, yaklaşık çeyrek asır sonra yankı bulacaktır.

Nev Yunanîlik de, Ziya Gökalp'in sentezindeki gibi yerli olanı tanımlar. Ancak bu yerlilik doğrudan kültürdeki bir keşfe dayanmaz, Anadolu coğrafyası sayesinde icat edilir. Yunan klasiklerinin doğduğu coğrafyanın Anadolu olmasına dayanılarak, o kültürün mirasçıları olarak “yerlilik” devreye sokulur. O yıllarda yeterince açıklığa kavuşturulamayan bu iddiayı 1949 yılında Yahya Kemal, Hasan

---

<sup>24</sup> Nev Yunanîlik konusunda ayrıntılı bir çalışma için Bkz. Şevket Toker. 1982. “Edebiyatımızda Nev-Yunanîlik Akımı”. *Türk Dili ve Araştırmaları Dergisi*. 1: 135-63.

Âli Yücel'in yaptığı söyleşide açık biçimde dile getirir. "Coğrafyaca, kısmen de medeniyetçe Yunanlıların varisi" olduğumuzu ileri süren Yahya Kemal, 1850-1869 yıllarından sonra Fransızlara tabi olduğumuzu söyler ve ekler: "Bütün Fransızların ve onlarla beraber Avrupalıların menbaı olan Yunanlılara dönmeliyiz ki, tam mânasiyle bir edebiyatımız olabilsin. Binaenaleyh şiir ve fikir telâkkimizi değiştirmek, onların telâkkisini almak lâzımdır. Dövimiz olarak Eflatun'un şu sözünü almıştık: "Biz medenîler, Akdeniz etrafında bir havuzun kenarlarındaki kurbağalar gibiyiz" (Yücel, 1989: 256)

Nev Yunanîlik'in Yunan klasiklerine giderken coğrafi olanağı iddialarının temelini yerleştirmeleri, Türkiye modernleşmesinin "yerli" kalma talebine yanıt verir. Namık Kemal ve Ziya Paşa, sonrasında Ziya Gökalp, Batılı olurken kendi köklerini model olarak almak için halk edebiyatına nasıl gidiyorsa, Nev Yunanîlik de yine "kendi" köklerine gitmeyi ihmal etmez. Böylece Batı taklidi olma suçlamasını, coğrafi olanaktan yararlanarak bertaraf etmek ister. Bu coğrafi olanağı yalnızca Nev Yunanîlik kullanmayacak, Türk Tarih Tezi de Mavi Anadolu da, Batı medeniyetinin bir üyesi olduğunu kanıtlamak için benzer bir yolu tercih edecektir. Kendisini Batı medeniyetine dahil etmek isteyen Türk Tarih Tezi, Yunanlıların atasının Türkler olduğunu kanıtlamak için Orta Asya'dan yapılan göçlerin Mezopotamya'ya ulaştığını buradan Anadolu'ya ve Yunanistan'a vardığını söyleyecektir<sup>25</sup>. Güneş Dil Teorisi'nde ise, Yunancadaki bazı sözcüklerin kökünün Orta Asya dillerinde olduğu kanıtlanmaya çalışarak yine aynı yol kullanılacaktır<sup>26</sup>. Benzer biçimde Mavi Anadolu

---

<sup>25</sup> Bu konuyu ayrıntılı biçimde ele alan yetkin bir çalışma için Bkz. Büşra Ersanlı Behar. 1989. *İktidar ve Tarih*. İstanbul: AfaYayımları.

<sup>26</sup> Güneş Dil Teorisi konusunda yapılmış çok sayıda çalışma var. Dışardan bir bakışı göstermesi noktasında anlamlı olan bir çalışma için Bkz. Geoffrey Lewis. 2001. *Trajik Başarı*. Çev. Mehmet Fatih Uslu. İstanbul: Gelenek Yayınları.

yazarları, Antik kültürün Anadolu’da doğduğunu ileri sürerek kendilerini doğrudan Batı kültürüne dahil etmek isteyecektir.

Yahya Kemal, yukarıda anılan, “Bir Kitâb-ı Esâtir” yazısında, Mehmet Tevfik’in Yunan mitolojisiyle ilgili kitabından duyduğu sevinç ürpermesini dile getirdikten sonra, bu kitabı kullandığı dil nedeniyle eleştirir: “Yazık ki pek sâf bir Türkçe ile yazılmış değil, böyle bir kitap Yunânî sanat gibi, tumturaktan tamâmıyla ârî, en nefis bir lisân-ı şiiir olan Türkçemizin beyaz üslûbiyle yazılmalıydı” (174). Yahya Kemal’in bu eleştirisi, Nev Yunanîlik’in “Bahr-i Sefîd Havzası” iddiasının yanındaki diğer önemli iddiadır. Yahya Kemal, 1949 yılında Nev Yunanîlik’i yeniden değerlendirirken, dil konusundaki iddiaların yine Doğu etkisinden kurtulma isteğinden kaynaklandığını belirtir: “Estetikte, bilhassa lisan estetiğinde süslü ve boyalı Acem bediiyatından sobre ve beyaz olan lisana döneceğiz. Acemin teşbihli ve istiareli sanatından Yunanın sağlam ve oturaklı cümlesine geçeceğiz” (Yücel, 1989: 256). Dil konusundaki bu tavrıyla Nev Yunanîlik’in özgün olduğunu söylemek zordur. Şinasi’den Ziya Gökalp’a kadar, Servet-i Fünun şairleri hariç, tüm şairler dilin sadeleşmesini modern bir edebiyat için zorunlu saymaktadır. Dolayısıyla Yahya Kemal’in bu tercihi, dönemin kültürel belirlenimlerinden kaynaklanır. Şairin bu tercihi, sonraki yıllarda da değişmeyecek ve Türkçe şiiir dilinin sonrasını da etkileyecek ilk örnekleri o verecektir.

Nev Yunanîlik, Türkiye modernleşmesinde sürekli karşımıza çıkan bir önerinin öncüsü olsa da, şimdiye kadar yeterince ilgi görmediği söylenebilir. Bunun en önemli nedeni bu hareketin kısa sürmesi ve Türk edebiyatını etkileyen yapıtlar vermemiş olmasıdır. Ancak şunu da belirtmek gerekir ki, özellikle Yahya Kemal’in sonraki düşünceleri ve Türk edebiyatına etkisi, başka bir deyişle Yahya Kemal imgesi düşünüldüğünde Nev Yunanîlik’in ilgi görmemesinin nedenlerinden birinin

de bu olduğu söylenmelidir. Örneğin Yahya Kemal'in sonrasında muhafazakâr çevreler tarafından sahiplenen imgesine bağlı kalan biri olarak Nihat Sami Banarlı *Resimli Türk Edebiyatı Tarihi*'nde Nev Yunanîlik'ten söz etmez. Benzer biçimde Tanpınar, Yahya Kemal'i modern Türk edebiyatında özel bir yere yerleştirirken bu dönemi "acelece ve kıvamsız terkip" (2001b: 53) olarak hızlıca geçmeyi tercih eder.

Nev Yunanîlik'in kısa sürmesinin nedenlerinden biri iddialarının yeterince derli toplu olmaması, diğeri ve önemlisi ise ortaya çıktığı dönemdir. Nev Yunanîlik'le benzer iddiaları paylaşan Mavi Anadolu'nun uzun yıllar etkisini sürdürdüğü düşünülürse, bu hareketin etkisiz kalmasını yalnızca iddialarındaki aceleciliğe bağlamak doğru olmaz. Nev Yunanîlik, hem tarihsel gelişmelere bağlı olarak<sup>27</sup> hem de Ziya Gökalp'in dönemine denk gelmesi nedeniyle bu denli etkisiz kalmıştır. Ziya Gökalp, Nev Yunanîlik iddiasının ortaya atıldığı yıllarda özellikle Türk Ocağı çevresinde etkilidir ve kendisine geniş bir izleyici kitlesi yaratmıştır. Gökalp'in modern olmak için medeniyete gitmek ama kendi kalmak için de harsa sahip çıkmak tezi kabul görmeye başlamıştır. Yukarıda ele alındığı gibi sonradan Cumhuriyet'in sahipleneceği bu sentez, işlevsel yanı nedeniyle yaygınlık kazanmasına rağmen, modern kültürün temsili olacak bir edebiyatı da engellemektedir. Ziya Paşa ve Namık Kemal'den başlayan modern olma iddiası, her zaman yerli kalma isteğini da beraberinde getirmiştir. Bu istek, Batılılaşmadan duyulan rahatsızlığı bastırmaya dönüktür. Oysa Nev Yunanîlik'in Anadolu coğrafyasında olma şansını kullanarak kurduğu yerlilik iddiası, Batılılaşma karşısında duyulan korkuyu bastırmaktan daha öte kışkırtan bir niteliktedir. Bu

---

<sup>27</sup> Nev Yunanîlik'in ortaya çıktığı dönemde Balkan Savaşları olmaktadır. Bu nedenle Yunan adı bir hayli olumsuz çağırışına sahiptir. Bu nedenle de Nev Yunanîlik'e Yunan hayranlığı suçlaması yapılır. Ömer Seyfettin bu konuda "Boykotaj Düşmanı" öyküsünü yazarak, onlarla alay eder (Toker, 1982: 160-61).

nedenle de, Ziya Gökalp'in "Batılılaşma" korkusunu bastırmakta işlevsel olan "hars-medeniyet" ayrımı/sentezi karşısında Nev Yunanîlik'in geçerli olma olanağı yoktur.

Modernleşen kültürü anlamak ve buna yanıt olabilecek bir edebiyat yaratma yolundaki teklifler açısından bakıldığında Nev Yunanîlik'in aykırı konumu, Batı kültürünü belli bir tarihsel çizgi üzerinde düşünerek bu çizgiye ulaşmak için en başa gitme isteğidir. Yahya Kemal'in ifadesiyle, "Nazariye şu[dur]: Modern edebiyatımız, gerçi Avrupa'ya dönmüştü. Fakat bu model, Fransızların son şiiri ve son nesri idi. Bu kafi olmazdı. Bütün Avrupa'yı anlamak için ancak Yunanlılardan başlamak lazımdı" (Yücel, 1989: 256).

Nev Yunanîlik'in sorunu bu kadar doğrudan çözüme götürme isteği, edebiyat kurumunun belirlediği prosedürlerin sonuca varamadığını düşünmekten ileri gelir. Nev Yunanîlik de, Türkiye modernleşmesinin genel eğilimine bağlı kalarak yeni bir edebiyat inşa etmek için eskiden kurtulmak gerektiğine inanır, ancak Osmanlı geleneğinden kurtulma, Batı edebiyatına yönelme ve halk edebiyatının keşfi yoluyla ortaya konulanların da sonuca varmadığı düşünülür. Buna rağmen Nev Yunanîlik teklifi geçerli olamazken, onların yetersiz bulduğu teklif, Ziya Gökalp tarafından sistemleştirilir ve baskın hale gelir. Şiir özelinde Yahya Kemal, sonradan Ziya Gökalp'in sistemine bazı noktalarda yakınlaşsa bile tam anlamıyla bu sisteme sahip çıkmaz. Hars-medeniyet sentezinin modern şiir için yeterli olmadığı öngörüsü (bunu Ahmet Haşim de paylaşacaktır), aşağıda ele alınacağı gibi onu Türkçe şiirde farklı bir yere götürür.

Nev Yunanîlik'in modern bir edebiyat yaratmak için Yunan klasiklerinden işe başlamak gerektiği düşüncesi, 1940'lı yıllarda "Mavi Anadolu", "Türk Hümanizması" ya da "Türk Rönesansı" adı altında yeniden gündeme gelecek ve bu sefer, Nev Yunanîlik'ten farklı olarak, kültür politikalarında belirleyici olacak denli

etkili olacaktır. Nev Yunanîlik'in başarısız kalmasına rağmen, Mavi Anadolu'nun bir etki alanı yaratabilmesi—ki bu etki de çok uzun sürmemiştir—tamamen dönemin koşullarından kaynaklanır. Nev Yunanîlik'in ortaya çıktığı 1912'de millî kimlik inşa halindedir ve öteki “tarz-ı siyaset”in arasındaki seçeneklerden biridir. Oysa 1940'lı yıllara gelindiğinde millî kimliğin inşası gerçekleşmiş, bir anlamda halka doğru ilkesi bir sonuca ulaşmıştır. Dahası ve önemlisi, 1912 yılında entelektüellerin temel kaygısı devletin bekâsı sorunudur. Bu sorun 1923'de çözülmüş, bu çözüme yönelik tepkiler de ilk yıllarda bastırılmış, rejim sorunu ortadan kalkmıştır. Bu nedenle de Mavi Anadolu, kültür üzerine düşünmek konusunda Nev Yunanîlikten daha avantajlı bir konumdadır.

Nev Yunanîlik ve Mavi Anadolu'nun yeni bir edebiyat yaratmak konusundaki teklifleri, temelde Batı kültürünün varlığından kaynaklanan bir krize işaret eder. Yunan klasiklerine gitme önerisi, Batı kültürü ile aradaki mesafeyi kapatmak arzusunun dışı vurumudur. Ama bu mesafe kabul edildiği anda, gecikmişlik duygusu da açık biçimde kendisini duyuracaktır. Nev Yunanîlik ve Mavi Anadolu, Türkiye'de modern bir edebiyatın olmadığı ve bunun ancak o kültürün temelleri kavrandığında mümkün olabileceğinin ifadesidir. Mavi Anadolu'nun Nev Yunanîlik'ten farklılaştığı önemli bir nokta ise özellikle Sabahattin Eyüboğlu yoluyla halk kültürünün öne çıkarılmasıdır. Her ne kadar Eyüboğlu (1981: 75), “ Yeni Türk San'atkârı yahut Frenkten Türke Dönüş” (1938) yazısında “Divan edebiyatımız, tıpkı halk edebiyatı gibi bizim eski varlığımız, taheşşuurumuz, kaybolmuş cennetimizdir” ve “Tanzimattan evvelki bütün sanat eserlerimiz hep aynı kültür çevresi içindedirler” (77) demiş olsa da, özellikle 1940'lı yıllarda halk edebiyatına özel bir önem verir. Bu nedenle de Mavi Anadolu, Nev Yunanîlik'ten farklı olarak Türkiye'deki egemen

anlayışa daha yakın durur. Mavi Anadolu'nun bu niteliği, bir anlamda "halkçılığı", onun kabul görmesinde etkili olmuştur.

Nev Yunanîlik'in ve Mavi Anadolu'nun, temsil krizini tek yönlü çözmeye çalışmasının edebiyat kurumunda köklü bir dönüşüme yol açmamış olması, sorunun nasıl kavranması gerektiği konusunda önemli bir ipucu verir. Yunan klasiklerine, yani Batı kültürünün temeli sayılan kaynaklara gidilerek modern bir edebiyat yaratmanın mümkün olmadığı görülmüş olması, sorunun Batı kültürüyle kurulan ilişkide değil, başka bir yerde aranması gerektiğine işaret eder. Temsil krizdedir ama bu kriz, Batının temelleri kavranıp bir Türk Rönesansı yaratılarak değil, temsil krizinin iki yanını birden gören Garip ve İkinci Yeni gibi, modern kültürü temsil etmeye yönelik anlayışlarla çözümlenecektir.

## **2. 1920'lerin "Avangard" Çıkışı**

Nev Yunanîlik'in modern edebiyatı Batı kültürünün temeline giderek kurma anlayışının benzerini, 1920'li yıllarda Ercüment Behzad Lav ile Nâzım Hikmet'in "avangard" şiirlerinde görmek mümkündür. 1920'lerin "avangard çıkışı", modern kültürün temsili olabilecek bir edebiyat kurmak için doğrudan Batı kültürüne eklemlenme yolunu dener. 1920'li yıllardaki bu çıkışın "avangard" olarak adlandırılmasının en önemli nedeni, Nâzım Hikmet'in Rus Fütürizmi'nden, Ercüment Behzad'ın Gerçeküstücülük ve Alman Dışavurumculuğu'ndan, daha sonra da Mümtaz Zeki Taşkın'ın Dadaizm'den doğrudan etkiler taşımalarıdır. Aslında bu etkiler onların "avangard" bir hareket olarak adlandırılmasına olanak vermez, tersine avangard adlandırmasının önündeki engeldir. Çünkü avangard, temel olarak sanat kurumuna karşı, onu ortadan kaldırmaya yönelik bir harekettir. Dil bağlamında bunun öncelikli olarak gerçekleşeceği yer de, o dilin içindeki sanat/edebiyat



kurumudur. Oysa 1920'lerin "avangard" çıkışı Türkiye'deki edebiyat kurumuna karşı bir savaşa girişmekten daha öte, döneminin Batılı avangard hareketlerinin izdüşümü olarak kalır.

1920'lerin "Avangard" çıkışı ile Nev Yunanîlik hareketini temsil krizi karşısındaki tavırları dolayısıyla aynı düzlemde düşünmek olanaklıdır. Nev Yunanîlik, Batı kültürüne dahil olmanın yolunun onun temelini içselleştirmekte yattığına inanırken, 1920'lerin "avangard" çıkışı da doğrudan Batı kültürüne eklenmek amacını taşır. Nev Yunanîlik, Ziya Gökalp'le sistemli hale gelen hars-medeniyet ayrımına dayalı edebiyatın medeniyet vurgusunu öne çıkarıp "hars"ı "Doğulu" içeriği nedeniyle dışarıda bırakırken, "avangard" çıkış da "hars"la bağlar kurmadan doğrudan medenî bir şiir yazmayı arzular. Böylece "avangard" çıkış da Nev Yunanîlik'in Batılaşma endişesini bastırmak yerine görünür kılan ve bu nedenle rahatsızlık yaratan niteliğiyle aynı noktada buluşur. Hem Nev Yunanîlik'in hem de "avangard" çıkışın edebiyat kurumunda bir dönüşüme yol açamaması da bu nitelikten kaynaklanır.

Nev-Yunanilik ile "avangard" çıkış arasındaki bu benzerliğe rağmen, onların Batı kültürüyle kurdukları ilişkideki zamansal mesafeye bakıldığında farklı bir nokta dikkati çeker. Nev Yunanîlik ve sonrasındaki benzer teklifler (Türk Tarih Tezi, Mavi Anadolu) Türkiye kültürünün Batı kültüründen zamansal olarak geri olduğunu kabul ederek bu zamansal mesafeyi kapatmak için Batı kültürünün ilk kaynaklarına gitmek ister. Bu nedenle de Nev Yunanîlik ve sonrasındaki benzer tekliflerde gecikmişlik duygusu açık olarak görülebilir. Oysa "avangard" çıkış, böyle bir gecikmişlik duygusunu "bastırmış", doğrudan çağdaşları olan Batılı yazarlar gibi yazma yolunu tutmuştur. Yahya Kemal'in fikirlerini belirleyen Jean Moréas, Yahya Kemal'in çağdaşı değil, bir kuşak öncesidir. Oysa Nâzım Hikmet'in bu dönemdeki modeli olan

Mayakovski, onun çağdaşıdır. Bu rastlantı olmaktan öte, Türkiye modernleşmesinin bir sonucudur. Cumhuriyet öncesi dönemde, temel mesele devletin bekâsıdır. Oysa Cumhuriyet’le, bir asrı aşkın süredir Türkiyeli entelektüelin temel sorunu olan “rejim” ve devletin bekâsı sorunu çözülmüş, bağımsızlık savaşı verilerek Batılı siyasal kurumlara ve normlara uygun bir devlet kurulmuştur. Artık devletin bekâsı sorunu kalmadığı gibi, genç Cumhuriyet kendini Batı kültürünün parçası da saymaktadır. Tanzimat sonrası yazarlar temsil sorununu çözmeden önce kültürdeki dönüşümü zorunlu sayarken “avangard” çıkış kültürdeki bir dönüşüme gerek duymadan doğrudan Batı şiirinin temsil sorununa getirdiği çözümleri Türkçe edebiyata uygulamaktadır.

1920’lerin avangard çıkışının edebiyat kurumunu dönüştürememesinin en önemli nedenlerinden biri, temsil sorununu yeterince iyi görememesidir. Türkiye’de çoğu zaman yanlış bir anlayışla şiir, öz ve biçim olarak ayrılmakta, öz ve biçim olarak adlandırılan öğelerin temsilin parçaları olarak ayrılmaz bir bütün olduğu görülememektedir. 1920’lerin “avangard” şiiri, bu temsil sorununu gözden geçirir. Ercüment Behzad, yazılarında ve söyleşilerinde ısrarla İkinci Yeni’nin yaptığı biçim denemelerini ilk kez kendisinin yaptığını söylerken haklıdır. Ancak bu durum, onun ısrarına rağmen olumlu değil, aksine olumsuz bir nitelik taşır. Ercüment Behzad’ın yaptığı denemeler, temsil sorununu dönüştürmemiş, kendi anlayışına uygun olarak “biçimsel” denemeler olarak kalmıştır. Bu çıkışın amacı, Türkiye’nin modernleşmesinin sonucunda oluşan yeni kültürü temsil edebilecek bir şiir yazmak değil, Batı şiirinin kendi içindeki gelişimine bağlı olarak ortaya çıkan temsil biçimlerini kullanmaktır. Bunu Ercüment Behzad Lav’ın ifadelerinde bulmak mümkündür. Ercüment Behzad Lav (1951: 4), *Yeditepe* dergisinin “İlk Adım” başlıklı anketine cevap verirken, “ilk şiirimi 1926 yılında bizzat çıkardığım ‘Servet-i

Fünun Uyanış' dergisinde, benimle beraber Sürrealizm üzerine çalışan şair Hayri Muhittin'le birlikte yayımladım" der. Lav'ın "Sürrealizm üzerine çalışmak" ifadesi, bu "avangard" şiirle asıl olarak Batı edebiyatının yarattığı temsil krizine yanıt vermek istendiğini açıkça gösterir. Ercüment Behzad'ın sonraki şiirlerine bakıldığında, Batı şiirinin yarattığı krizin geriye çekildiği, şairin genel eğilime uyarak halk edebiyatından yararlanma yolunu tuttuğu görülebilir. Bu durum, Lav'ın bu "avangard" şiirlerle çift yönlü temsil krizini çözmediği, yalnızca bu krizlerden biriyle ilgilendiğini söylemeye olanak sağlar.

## **B. "Modern Gelenek"**

Türkiye'deki modern şiir tartışmalarında sıkça gündeme gelen şairler Ahmet Haşim, Yahya Kemal ve Nâzım Hikmet'tir. Bu şairlerin modern olup olmadıkları sorgulanagelmiş, bu konuda birbirinin tersi olan birçok argüman ileri sürülmüştür. Osmanlı divan şiirinin açık biçimde olumsuzlandığı dönemlerde bu şairler, geleneksel şiirden etkiler taşımaları nedeniyle bazı olumsuz eleştirilerin hedefi olurlar. Yahya Kemal, memleketçi anlayışıyla edebiyat kurumunun genel eğilimine belli noktalarda yakın dururken Ahmet Haşim, "Şiir Hakkında Bazı Mülâhazalar" başlıklı yazısında "öz şiir"i savunması nedeniyle kültürel ortamın uzağına düşer. Onların ardından Nâzım Hikmet de dünya görüşü nedeniyle kültürel ortamın dışında tutulur. Aslında Nâzım Hikmet'in şiiri, ilk avangard çıkışı dışarıda bırakılınca, resmi sentez anlayışıyla pek çok noktada buluşur. Ancak onun bu sentezi, "resmî" biçimde değil de sosyalist dünya görüşüyle yapması rahatsızlık yaratır. Türkçe şiir üzerine düşünmeyi ve estetik beğeniyi şekillendiren bu şairler, Türk şiirinde modernizm konusunda ayrıntılarıyla ele alınmalıdır. Bu şairler hakkında bütünüyle kuşatıcı bir inceleme yapmak tezin amacını aştığı için, tezin bu bölümünde bu üç şairin özellikle

Türkiye’deki edebiyat kurumu karşısındaki konumları ve bu konumun onların şiirini nasıl etkilediğinin üzerinde durulacak; bu sayede Türkiye’deki edebiyat kurumu ve modernist duyarlılık arasındaki ilişki sorgulanacaktır.

## 1. Yahya Kemal

Türkiye’de edebiyat kurumu, “divan edebiyatı”nın reddi, halk edebiyatının keşfi ve estetik özerklik karşıtlığı ekseninde şekillenirken, Yahya Kemal bu edebiyat kurumunun karşısında yer alır. Yahya Kemal, divan edebiyatını reddetmeyip aksine ona sahip çıkararak aruzla yazmaya devam ederken halk edebiyatının keşfi anlayışına bağlı kalmayarak hece ölçüsünü de (“Ok” şiiri hariç) kullanmaz. Estetik özerklik konusundaki tavrının ise, dikkatle tartışılması gerekir. Bugüne kadar Yahya Kemal’in modern/ist olduğunu söyleyenler bir anlamda onun özerk estetiğe bağlı kaldığını ileri sürmüşlerdir.

Yahya Kemal, her ne kadar Paris dönüşü Nev Yunanîlik hareketini başlatmışsa da bu hareketten kısa zamanda vazgeçmiş, dönemin egemen anlayışıyla bazı noktalarda buluşarak memleketçi bir edebiyata yönelmiştir. Yahya Kemal’in bu yönelişinde Ziya Gökalp’in sisteminin yaygınlaşmasının etkili olduğu söylenebilir. Bu nedenle Ahmet Hamdi Tanpınar, Yahya Kemal’in şiirini incelikli biçimde ele aldığı kitapta Ziya Gökalp’le Yahya Kemal arasındaki farkı gösterebilmek için uzun açıklamalar yapma ihtiyacı duyar. Bazı noktalarda köklü biçimde dönüştürülmüş olsa da Ziya Gökalp’in sistemini Yahya Kemal’de bulmak mümkündür. Tanpınar (2001b: 38), “Dışardan bakılınca Ziya Gökalp’in fikirlerini tadil etmekle kalan sistemin sahibi gibiydi” derken bu duruma işaret eder ve ekler: “Hakikatte ise, hareket noktası olan tarih fikriyle ondan ayrılıyordu”. Gerçekten de Yahya Kemal, tarih anlayışı noktasında Ziya Gökalp’ten ayrılır. Ziya Gökalp Türk kültürü için Orta Asya’ya

gitmeyi teklif ederken, Yahya Kemal Osmanlı geleneğine sahip çıkar. Her ikisi de, harsa sahip olmak ve medeniyete dahil olmak konusunda birleşse de, Yahya Kemal “hars”ı, Osmanlı kültürüyle devamlılık içinde kavrar. Benzer biçimde, Yahya Kemal halkın anlayacağı dille yazma konusunda genel eğilime uysa da, Ziya Gökalp’in sisteminden halk edebiyatının keşfi ve dolayısıyla vezin meselesi noktasında ayrılır. Ziya Gökalp sistematığına göre, medenî bir edebiyat kozmopolit Osmanlı kültürünün reddi ve halk edebiyatından yararlanma sayesinde yaratılacaktır. Oysa Yahya Kemal, ne Osmanlı mirasını reddeder ne de halk edebiyatından yararlanma yolunu tercih eder. Yukarıda Ziya Gökalp’in sentezine dayanan edebiyatın modern bir şiir yazmanın önünde bir engel oluşturduğu belirtilmişti. Buradan bakılınca, Yahya Kemal’in bu sistemin karşısında durması ve onun “modern gelenek”in öncüsü kabul edilmesi bir rastlantı değildir.

Ahmet Hamdi Tanpınar (2001b: 21), Tanzimat sonrası edebiyatı Yahya Kemal’den önce ve sonra olarak ayırırken onu “Tanzimat’tan beri yaşanan medeniyet değişmesi denen büyük krizin” çözüm anı olarak da görür; Tanpınar’a göre Yahya Kemal, “kendinden evvelkilerin hiçbirini hatırlatm[az]”. Tanpınar’ın çözümlemesi kişisel bir ton taşısaya da, Yahya Kemal’in kurduğu şiir dilinin hem önceki şairlerden hem de çağdaşlarından (örneğin Ahmet Haşim) farklı olduğu doğrudur. Ancak bu dil tercihi, modernist edebiyatın belirleyici niteliklerinden biri olan “edebiyatı bir dil sorunu” olarak görme anlamına gelmez; daha çok dildeki sadeleşme amacı taşır. Yahya Kemal’in edebiyatı bir dil sorunu olarak kavrayıp kavramadığı, onun vezin konusundaki tavrında açığa çıkmaktadır. Yahya Kemal, hececi şiirinin egemen bir konuma geldiği yıllarda şiir için birincil olanın estetik değer olduğunu ve hangi vezinle yazıldığının önemli olmadığını belirten yazılar yazar (1990: 109-127). “Ok” şiiri dışında tüm şiirlerinde aruzu kullanan Yahya

Kemal, vezinsiz olan ve böylece bireysel dil kullanımının daha öne çıktığı bir yapı üzerine düşünmez. Çağdaşı olan Ahmet Haşim, serbest müstezat denemeleriyle şiiri ölçüden kurtarıp tamamen dilin egemenliğine bırakmaya uğraşırken, Yahya Kemal vezin konusunda (yazılarında veznin önemli olmadığını vurgulamasına rağmen) bu tür bir denemeye girişmez.

Hasan Bülent Kahraman (1997: 40), Türkiye modernleşmesi açısından Yahya Kemal'i yorumladığı *Yahya Kemal Rimbaud'yu Okudu mu* adlı kitabında Yahya Kemal'in modern bir şair olduğunu ancak modernist olmayı "başaramadığını" ileri sürer. Modern ve modernist arasındaki ayrım işlevsel olsa da, Yahya Kemal'i anlamak noktasında bazı sorunlara yol açar. Öncelikle modern ve modernist arasındaki ayrımın eleştiride nasıl bir işlev yüklendiğine bakmak gerekir. Modern, yalnızca belli bir dönemin edebiyat kavrayışını anlatmaktan daha öte, bir dönemi önceden ayırmak için kullanılır. Sözcüğün ilk kullanımının M.S. 4. yüzyılda Hıristiyan kültürü geçmişin Pagan kültüründen ayırmak için kullanıldığı anımsanırsa (Calinescu, 1987: 13; Habermas 1994: 34), "modern" in bir tarzdan daha öte bir döneme verilen ad olduğu görülebilir. Oysa edebiyattaki belli bir duyarlılığa işaret etmek istediğimizde ayırıcı nitelik olarak "modernist" terimine ihtiyaç vardır. Başka bir deyişle modern bir dönemdeki edebiyat "türüne" referans yaparken modernist belli bir tarza gönderme yapar. Türk edebiyatı Tanzimat'tan başlayarak modern olduğuna göre, Yahya Kemal'in tarzını sorgularken onun modern mi yoksa modernist mi olduğundan daha öte, modernist duyarlılığı nasıl yansıttığını sorgulamak gerekir. Yahya Kemal, modernist bir duyarlılık için gerekli olan dilin bireysel kullanımını öne çıkarmış mıdır? Böyle bir sorgulamada, Yahya Kemal'in şiirinde temsil edilen dünyanın seküler olması onu modernist kabul etmek için yeterli

sayılmamalıdır. Yahya Kemal'in modernist olduğunu söylemek için öncelikle dili nasıl kullandığına bakmak gerekir.

Yahya Kemal'in dili kullanmasına bakarak onun "modern" olduğunu dile getiren Hilmi Yavuz'a göre (2005: 164), Yahya Kemal şiiri tıpkı T. S. Eliot'un nesnel bağlaşıklık (*objective correlative*) kavramı gibi formüle etmiş ve bunu "duyuşun deyişe dönüşmesi" olarak ifade etmiştir. Hilmi Yavuz'un Yahya Kemal ve Eliot karşılaştırmasına dayanan ilk yazısı "İki Modernist Şair: Yahya Kemal ve T. S. Eliot" (*Zaman*, 11 Aralık 2001) başlığını taşıırken bu yazıyı daha sonra "İki Modern Şair: Yahya Kemal ve T. S. Eliot" (*Zaman*, 2 Temmuz 2003) olarak değiştirilmiştir. Yavuz'un yazılarındaki bu "terimsel" değişime rağmen modern ve modernist ayrımını ele aldığı bir yazısı yoktur. Yavuz (2005: 196) modern şiiri, "geçmişteki semiyotik pratik"i "temellük etme" üzerinden tanımlar. Ancak Hilmi Yavuz, Yahya Kemal ve Eliot karşılaştırması yaptığı yazıda Yahya Kemal'i "geçmişteki semiyotik pratik"i temellük ettiği için değil, "duyuşu deyişe dönüştürmesi" nedeniyle modern kabul etmektedir. Yavuz'un bu konudaki yazılarında açık bir ayrıma varmak mümkün olmasa da Yahya Kemal'in "duyuşun deyişe dönüşmesi" sözünün onu modern saymak için yetip yetmeyeceğini sorgulamak gerekir.

Modernist şiirin ayrılcı niteliği, dili bir malzeme olarak görmesidir. Hatta Williams Carlos Williams, dilin bir makine olduğunu söyleyerek (alıntılayan Harvey, 1999: 46) temsili yalnızca dile indirgemıştır. Şiirin bir dil problemi olarak kavranmasının yarattığı en önemli sonuç, şairin dili, ortak/gündelik dilin dışında başka biçimde kullanmasıdır. Bu sayede şair, dünyayı uzlaşım sal gerçeklik ve dille anlatmak yerine, kendi imgelemindeki haliyle temsil etmenin yolunu açar. Bunun sonucunda şiir dili, gündelik dilin dışında özerk bir niteliğe kavuşur. Bu dil özgöndergesel ve kendi kendine yeterlik iddiasındadır ve bu iddia, dilsel sapmalarda

açıkça görülebilir. Bu bakış açısıyla Yahya Kemal'in "duyuşun deyişe dönüşmesi" formülü nerede durmaktadır?

Duyuşun deyişe dönüşmesi, şiir için modernist duyarlılıkla gündeme gelmiş ayırıcı nitelik değildir. Dilin varlığı zaten bunu gerektirir. Şair, bir duyguyu dile getirmek istediğinde bu, o duygunun dille dışavurumu yani duyuşun deyişe dönüşmesidir. Modernist duyarlılık ise, duyuşun şairin imgelemindeki biçimiyle gündelik dilin dışında başka bir dille ifadesidir. Yahya Kemal, duyuşu deyiş haline getirirken kendinin dünyayı kavrama biçimiyle özerk bir dil inşa etmiş midir, yoksa gündelik dili duyuşun dile getirilmesi için yeterli mi saymıştır?

Bu sorunun yanıtı çok açıktır: Yahya Kemal'in şiirinde, özerkliğe karşılık gelecek bir duyarlılıktan söz etmek mümkün değildir. Yahya Kemal'in Türkçe şiirdeki ayırıcı yanı, gündelik dili aruzla kullanmaktaki ustalığıdır. Ancak şunu da hemen belirtmek gerekir ki, gündelik dilin ya da o zamanki deyişle "konuşulan Türkçenin" şiirde kullanılmasında Mehmet Âkif ve Tevfik Fikret önemli bir aşama kaydetmiştir. Her ne kadar bu iki şairin dili, Yahya Kemal'deki gibi terkiplerden arınmış olmasa da, aruzun konuşma diline uyarlanmasında öncü, bu iki şairdir. Bunun yanında Yahya Kemal'in bu tavrı özgün olmaktan öte dönemin genel eğilimine uygundur. Ziya Gökalp'in sistemleştirdiği edebî prosedürde halkın konuştuğu dille yazma temel amaçtır. Yahya Kemal de aruzu konuşulan Türkçeye uygularken bu temel amaca bağlı kalır. Başka bir deyişle, halk edebiyatının keşfi anlayışa aykırı davranışa da, halk edebiyatının tecih edilmesinin temel nedeni olan halkın konuştuğu dille yazma amacına uygun davranır.

Yahya Kemal'in özerk estetiğe sahip çıktığının düşünülmesinin en önemli nedeni ise ahengi öne çıkararak tavrıdır. Yahya Kemal (1990: 120), "Vezinler" yazılarında şiir için önemli olanın vezin olmadığını, yalnızca vezinle sağlanan



ahengin mihaniki (mekanik) olduğunu belirtir. Buna rağmen, “Ok” hariç, hiçbir şiirinde aruzla yazmaktan vazgeçmez. Ahmet Haşim, kişisel bir ahenk bulmak için serbest müstezat denemelerine girişirken Yahya Kemal aruzun kalıplarını konuşma diline uydurarak ahengi bulmayı dener. Bu mihaniki ahengi vezin kullanmadan yakalamayı başaran şair, Yahya Kemal değil, Nâzım Hikmet olacaktır. Yahya Kemal’de ahenk, vezin ve kafiye sayesinde sağlanmaktadır. Bu nedenle de dilin bireysel kullanımı ve dünyayı kendi imgelemi açısından temsil etmeyi Yahya Kemal’in şiirinde bulmak zordur. Modern ve modernist ayrımına dayananlar bu kavramları yeterince açık izah etmedikleri için, bir tarza karşılık gelecek biçimde Yahya Kemal’i modern kabul ederler. Oysa bir tarz söz konusu olduğunda modernist olmaya işaret edilir ve bu anlamda Yahya Kemal’i “modernist” anlamında “modern” kabul etmek için çekinceler koymak gerekir.

## **2. Ahmet Haşim**

Türkçe şiirde modernizm bağlamında Yahya Kemal’le birlikte anılan Ahmet Haşim, tavrı açısından modernist duyarlılığa daha yakın durmasına rağmen modernizm sorgulamasında Yahya Kemal’e oranla daha az ele alınmıştır. Çoğu zaman birlikte anılan bu iki şair hakkındaki çalışmalara topluca bakıldığında, Ahmet Haşim hakkındaki eleştirel birikimin Yahya Kemal’le ilgili çalışmalara oranla sönük kaldığı görülür. Yine birlikte anılan iki şair olan Tevfik Fikret ve Cenap Şahabettin hakkındaki çalışmalarda da benzer bir farkın olması çarpıcıdır. Tevfik Fikret özellikle “toplumcu” görülen bir anlayışa sahip çıkmasından dolayı, Cenap Şahabettin gibi “sanat için sanat” anlayışına ve bir anlamda “estetik özerklik”e bağlı kalmaya çalışan bir şaire oranla daha çok ilgi görmüştür. Aslında bu iki örnek bile Türkiye’deki edebiyat kurumunu şekillendiren baskın anlayışın neye dayandığını

göstermeye yeterlidir. Yahya Kemal, Tanzimat'ın kamusalılık yaratma uğruna inşa ettiği edebiyat kurumuyla “memleket edebiyatı” yaklaşımıyla buluşurken, Ahmet Haşim şiirde “mana”nın değerinin olmadığını söyleyerek egemen söylemin beklentilerine sırt çevirir. Haşim'in bu tavrı, sürekli olumsuzlanmasına ve “piyasa”daki eleştirinin değil, akademik eleştirinin konusu olarak kalmasına yol açmıştır<sup>28</sup>.

Millî edebiyat anlayışının etkinlik kazandığı bir dönemde şiir yazmaya başlayan bir şair olmasına rağmen Ahmet Haşim'in, şiir dilinde sadeleşme konusundaki tavrı olumsuzdur ve çağdaşlarının bile eleştirdiği hayli eski bir dille yazmayı tercih eder. Heceyle şiir yazmanın yeni bir şiir yaratmanın koşulu sayıldığı günlerde, açıkça heceyle yazmaya karşı çıkar. Orhan Okay'ın (2004: 105) belirttiği gibi, “Meşrutiyet sonrası şiir[de] [...] Mehmet Akif'in ‘Sözüm odun gibi olsun, hakikat olsun tek’ mısraında formülleşen fikir [...] hemen hemen yaygın şiir anlayışdır”. Oysa Haşim (1983: 202), “Şiir Hakkında Bazı Mülâhazalar”da Türkiye'deki edebiyat kurumunun temel belirleyenlerinden olan “şiirde anlaşılabilirlik”a karşı çıkarak “Her şeyden evvel şunu itiraf edelim ki şiirde manâdan ne kast edildiğini bilmiyoruz” der. Böylece Haşim, faydacı edebiyat kurumuna bir tür “estetik özerklik” anlayışını savunarak karşı çıkar. Haşim'in bu karşı çıkışı, edebiyat kurumunda bir dönüşüme yol açmaz ve şair, şiir ve kuramıyla aykırı bir konumda kalır. Dolayısıyla “Ahmet Haşim'in eseri hiç bir zaman Yahya Kemal'inki kadar geniş kütlerde akis bulma[z]” (Tanpınar, 1998: 111).

Güven Turan, Ahmet Haşim'i modernist şiir bağlamında ele aldığı “Ahmet Haşim: Modernist” yazısında “İşin belki traji-komik yanı, onu müzeye kapatmamıza

---

<sup>28</sup> Kuşkusuz bu akademik ilgide, Türkiye'deki akademinin örgütlenme biçiminin de büyük payı vardır. Türkolojinin kurucusu sayılan Köprülü değil ama Türkoloji “geleneğini” kuran Ahmet Hamdi Tanpınar ve onun ardından Mehmet Kaplan, müphem bir güzellik anlayışını öne çıkararak edebiyatı tarihsel ve dolayısıyla siyasal bağlantılarından bağımsız olarak ele almışlardır. Bu nedenle de Haşim, siyasal anlamda “zararsız” bir şair olarak akademik eleştirinin gözde konularından biri olmuştur.

neden, ilk (ve tek mi?) Modernist şairimiz oluşudur” (1992: 30) derken şairin Türkçe şiirdeki ayrıksı konumuna işaret eder. Haşim, bir yandan edebiyat tarihlerinin vazgeçilmez şairiyken, diğer yandan şiirindeki dili ve şiir kuramıyla sürekli eleştiriye uğrar ve Türkçe şiirin “gelişimi”nde yüksek bir paya sahip olduğu kabul edilmez. Örneğin Memet Fuat (2001: 13), geniş bir yaygınlık kazanan *Çağdaş Tür Şiiri Antolojisi*’nde Ahmet Haşim’e yer verir ama antolojiye yazdığı önsözde onun “çağdaş olmadığını” belirtir. Oysa Türkiye’deki modernist tarz, faydacı edebiyat kurumunun şekillendirdiği anlayıştan değil, aksine Haşim’in “estetik özerklik”i savunan “kuram”ına yakındır.

Ahmet Haşim’in şiir dili, şiirindeki duyarlık ve şiir kuramı açısından aykırı konumu, onun egemen anlayışın karşısındaki tavrını açığa vurur. Dilde terkiplerden arınmış Türkçe bir şiirin zorunluluğunun, yeni şiirin heceyle kurulmasının gerekliliğinin egemen olduğu bir dönemde Arapça ve Farsça terkiplerden vazgeçmemesi ve heceye farklı bakışıyla dönemin baskın anlayışından ayrılır. Haşim’e göre (1972: 262) hece, Türk köylüsünün ölçüsü iken aruz vezni “Türk köylüsünden büsbütün başka bir şey olan, şehirlerimizin veznidir”. Haşim’in heceyi ve aruzu böyle değerlendirmesi, halk edebiyatının keşfi anlayışına aykırı olduğu gibi, bir ikiliğe dayanmasına rağmen, egemen anlayışın dayandığı “kozmpolit” ile “millî” ayrımının da karşısındadır. Haşim’in hece konusundaki bu tavrı, “medenî” edebiyatın egemen anlayıştan doğmayacağına işaret etmesi nedeniyle önemlidir. Yukarıda belirtildiği gibi, hece yalnızca millî bir edebiyat yaratmanın değil, aynı zamanda modern bir edebiyat yaratmanın da aracı olarak görülmüş ancak bu anlayışla modern kültürü temsil edebilecek bir şiire varılamamıştır. Haşim, Hece projesi henüz iflas etmemişken, projenin başarısız olacağını görebilmiştir. Modern kültürü biçimlendiren kent algısı iken, hece ölçüsünü “Türk köylüsünün vezni” kabul

etmek, bu aracın modern bir şiirde işe yaramayacağını fark etmeyi sağlamıştır. Hece ölçüsü karşısındaki farklı konumuna ve aruzla yazmasına rağmen, Haşim de Tanzimat sonrası tüm yazarlar gibi, Osmanlı divan şiirinin devamı olacak bir şiiri değil, ondan kopacak bir şiiri arzular. Bu nedenle de Haşim'in hece karşısında aruzu savunan bir konumu yoktur (o dönemde Hece karşısında aruzu ısrarla savunan Cenap Şahabettin'tir). Haşim'in şiirde ölçü konusundaki tavrı asıl olarak onun serbest müstezatlı şiirlerinde görülebilir. Serbest müstezat geleneğinin içinde var olan bir ölçüdür ama onun Haşim'deki anlamı geleneğinin devamı olmaktan daha öte serbest vezne geçişin bir aracı olmasıdır. Haşim, 1920'lerin avangard çıkışında olduğu gibi doğrudan serbest vezinle yazacak cesarete sahip değildir ama aruzun yerleşik vezinlerinin kendi duyarlılığını anlatmakta yeterli olamayacağını farkındadır. Bu noktada Haşim'in modernist şiirin serbest vezinden doğacağını sezdiğini ama bunu deneme cesaretini gösteremediğini söylemek yanlış olmaz. Haşim, bunu sezmesine rağmen niçin serbest vezni kullanmayı tercih etmemiştir? Bunun yanıtını onun şiir kuramında bulmak mümkündür.

Ahmet Haşim, şiir kuramını “Şiir Hakkında Bazı Mülâhazalar” başlıklı yazısında tutarlı biçimde ortaya koyar. Bu yazı, ilk kez 1921 yılında “Şiirde Manâ” başlığıyla *Dergâh* dergisinde, 1926'da da bazı değişikliklerle<sup>29</sup> *Piyâle* kitabının önsözü olarak yayımlanmıştır. Haşim'in bu yazısı daha çok Henri Brémond'un “saf şiir” kuramı etkisinde görülmüş, Brémond'un kuramının bir uygulaması kabul edilmiştir. Haşim yazısında doğrudan Brémond'a gönderme yaptığı için bu etki zaten açıktır. Ancak Haşim'in niçin başkalarını değil de Brémond'u tercih ettiği sorgulanmamıştır. Türkçe edebiyatın Fransız kültürü etkisine açık olduğu yıllarda Fransa'dan gelecek başka etkiler de mümkünken niçin Haşim, Brémond'u tercih

---

<sup>29</sup> Bu iki metnin karşılaştırmalı biçimde bulunduğu bir kaynak için Bkz. Orhan Okay. *Poetika Dersleri*. Ankara: Hece Yayınları, 2004.

etmiştir? Fransa’da yüzyılın başında Henri Bergson, büyük bir etki yaratır ve Brémond’un şiir kuramında Bergson etkisi söz konusudur. Haşim’in de içinde yer aldığı *Dergâh* dergisi çevresinde ise Henri Bergson felsefesi etkilidir. Buna rağmen, Haşim’in “Şiirde Manâ”yı yazdığı yıllarda Fransa’da avangard hareketler etkili olmaya başlamıştır. Burada kolaycı bir çözümle Haşim’in (ve diğer *Dergâh* dergisi çevresinin) bu hareketi anlayabilecek entelektüel donanımdan yoksun olduğunu söylemek doğru olmaz. Elbette Haşim’den Fransalı çağdaşlarıyla aynı tepkileri paylaşmasını beklemek büyük bir hata olur. Ayrıca böyle bir tepkiyi paylaşması, 1920’lerin “avangard çıkışı”nda görüldüğü gibi, temsil sorununu çözmekte büyük bir soruna yol açar. Haşim’in şiir kuramını şekillendiren Brémond’un etkisinden daha çok, onun Türkiye’deki egemen edebiyat kurumuna karşıt konumudur aslında. “Şiir Hakkında Bazı Mülâhazalar”da “Her şeyden evvel şunu itiraf edelim ki şiirde manâdan ne kast edildiğini bilmiyoruz” denirken amaç Brémond’un kuramını geçerli kılmaktan öte, Türkiye’deki egemen şiir prosedürünü geçersiz kılmaktır. Tanzimat yazarlarından başlayarak şiirin halkın anlayacağı bir düzeyde olmasının istenmesinden dolayı şiirin anlaşılır olması da başlıca taleptir. Haşim ise bunun karşısına şiir dilinin düzyazı dilinden (gündelik dilden) farklılığını ortaya koyar. Onun bu kuramı şiir dilinin özerkliğini savunması noktasında modernist tarzın açık bir savunusu gibi görünür. Bu yüzden Haşim İkinci Yeni’nin öncüsü olarak kabul edilir (Oktay, 1993: 242; Berk, 1993: 57). Oysa Haşim’in şiir kuramındaki özerk şiir dili talebinin, İkinci Yeni’nin şiir dilinden ciddi biçimde farklıdır.

“Şiir Hakkında Bazı Mülâhazalar”da, “Şairin lisânı nesir gibi anlaşılmak için değil, fakat duyulmak üzere vücüd bulmuş musîki ile söz arasında, sözden ziyâde musîkiye yakın mutavassıt bir lisândır” denir (1983: 200). Bu söz, çoğu zaman Haşim’in şiiri müzik olarak kabul ettiği biçiminde yorumlanmıştır. Oysa Haşim’in

ifadesinden çıkan sonucun şiirin müzik olduğu değil, bir ara dil olduğudur. Haşim'in bu ara dil formülasyonu İkinci Yeni'nin özerk şiir diliyle karşılaştırılmasına neden olmasına rağmen, İkinci Yeni'nin şiir dili Haşim'in formülünden farklıdır. İkinci Yeni'nin şiir dili, bir "ara dil" değil, dilin içindeki başka bir dil, yani dilin içinde farklı kuralları olan *özerk* bir dildir. Haşim, serbest müstезatla yazmasına rağmen serbest vezni denemeye cesaret etmemesi gibi, şiir dilinin özerk bir yapısı olduğunu, dil içindeki başka bir dil olduğunu söylemeyi de düşünmemiş, bunun yerine şiir dilini bir "ara-dil" olarak formüle ederek tam bir özerklik talebinde bulunmamıştır. Bu nedenle de Haşim'in ara-dil formülünü, İkinci Yeni'nin özerk şiir diliyle karşılaştırmak bir noktadan sonra yanlıştır.

Ahmet Haşim'in yukarıdaki çekincelerle birlikte düşünülmesi gereken özerk estetik anlayışının, Türkiye'deki edebiyat kurumunun beklentilerini askıya almakla olanaklı hale gelmesi, Türkiye'deki edebiyat kurumunun modernist bir duyarlılığın önündeki engeli dönüştüğünü açık biçimde gösterir. Türkiye edebiyat kurumunun estetik özerklik karşıtı tutumu, modernist duyarlılığın ortaya çıkmasına izin vermezken, bu kuruma açık biçimde karşı olanların özerk bir şiir dili üzerine düşünmesi rastlantı değildir. Ahmet Haşim de, halk edebiyatının keşfi ve "divan edebiyatı"nın reddi sürecine dahil olmadan, bu süreci baskın eğilimin dışında farklı biçimde değerlendirerek modernist duyarlılığa sahip çıkabilmiştir. Bunun sonucunda Ahmet Haşim'in sert eleştirilerle karşılanması ve en başta dili nedeniyle bazı antolojilerde yer bulamaması (örneğin Orhan Burian'ın *Kurtuluş'tan Sonrakiler* antolojisinde) estetik özerkliğin kültürdeki konumuna işaret eder. Antoloji dışında kalarak bir anlamda kanonik olma niteliği elinden alınan Haşim, buna rağmen belli bir dönemde şiir üzerine düşünmekte referans alınan başlıca şairlerden biri olur. Bu durum, Türkiye'deki modernizm beklentisinin şiir dili ve temsil üzerine

düşünmemesi ama modernist duyarlılığın temelinde bunun üzerinden kendini inşa etmesi nedeniyle olağandır. Benzer biçimde tezin son bölümünde görüleceği gibi, 1950 sonrasında İkinci Yeni tüm sert eleştirilere rağmen şiiri düşünmeyi köklü biçimde dönüştürecektir.

### 3. Nâzım Hikmet

Yahya Kemal ve Ahmet Haşım'ın edebiyat kurumu karşısında tavır almalarına rağmen Nâzım Hikmet, egemen anlayışla pek çok noktada buluşur. Buna rağmen, Nâzım Hikmet'in egemen anlayışla buluşma noktaları olsa bile, gerekçeleri farklıdır ve farklı gerekçeler “modernizm beklentisi” dışında farklı bir modernist duyarlılığa işaret eder.

Nâzım Hikmet hakkında yapılan çalışmaların sayısına bakıldığında, Türkiye’de hiçbir şaire nasip olmamış bir ilgiyi görmek mümkündür. Ancak Nâzım Hikmet şiirine duyulan bu ilgi, kendi döneminde değil daha çok 1965 sonrasında, kitaplarının serbestçe Türkçe’de yayımlanmasından sonra artmıştır. Bu nedenle Nâzım Hikmet şiirinin etkisini asıl olarak 1965 sonrasında aramak gerekir. 1965’de toplumsal hareketliliğin arttığı bir dönemde Nâzım Hikmet şiiri hem sosyalist bir dünyayı savunması hem de şiir dilindeki tercihi nedeniyle büyük bir etki alanı yaratmış, 1960’lı ve 70’li yılların şairleri İkinci Yeni şiirini “burjuva sanatı”na ait sayarak Nâzım Hikmet şiirden hareket eden bir şiire yönelmişlerdir. Bu nedenle de 1960’ların şairleri ile (Ataol Behramoğlu, Nihat Behram, Özkan Mert vd.) 1970’lerin şairlerinin (Ahmet Telli, Ahmet Ada, Veysel Çolak, Ali Cengizkan vd.) model şair olarak Nâzım Hikmet’i seçtiklerini söylemek yanlış olmaz.

Nâzım Hikmet, dönemin genel eğilimine uygun olarak ilk şiirlerini, 1919’da hece vezniyle dergilerde yayımlar. Kurtuluş Savaşı’na katılmak için Anadolu’ya

oradan da Rusya'ya geçen Nâzım Hikmet, orada Mayakovski başta olmak üzere dönemin Fütürist şairleriyle tanışır. İlk serbest “vezinli” şiirlerini orada yazan Nâzım Hikmet, bu yeni tarza geçişini dünyayı kavramadaki değişimle doğrudan ilişkilendirir. Anadolu'ya geçerek “halkla, hele köylüyle yakından teması” ve Sovyetlerdeki gelişmeleri öğrenmesiyle “şiirle yeni şeylerin, şimdiye dek söylenmemiş şeylerin ifade edilmesi gerektiğini sez[er]” (2003: 187). Nazım Hikmet'in “Moskova'da hece vezniyle ve bu veznin çeşitli hece kombinezonlarıyla açılığa dair bir şiir yazmak istedim[,] olmadı” (188) sözleri bu yeni şiirin nasıl bir temsil krizinden kaynaklandığına işaret eder. Nâzım Hikmet, dünyayı kavrama biçimiyle var olan şiirsel prosedürleri kullanmasının mümkün olmadığına inandığı için farklı bir tarz denemeye yönelir. Aynen romanın değiştiğini çünkü insanın doğasının değiştiğini söyleyen Virginia Woolf gibi, Nâzım Hikmet de dünyayı kavrama biçiminin değiştiğini, eski biçimlerin bu yeni kavrayışı anlatmaya yetmeyeceğini duyarak yeni bir şiir anlayışını ortaya koyar. Bu anlayış, şiirdeki vezin tartışmasının uzağında “serbest vezinli” ve şiirin o güne kadar kabul görmüş konularının dışına çıkan niteliktedir. Bunun yanı sıra, şiirinin yapısı o güne kadar örneği olmayan (modern) türsel ihlallerle doludur.

Nâzım Hikmet bir yandan Türkiye'deki edebiyat kurumunun inşa ettiği değerlerle uyurken, diğer yandan farklı bir tavra sahip çıkar. Nâzım Hikmet'in bu konumunu onun ses getiren “Putları Yıkıyoruz” (1996: 13-20) yazılarında görmek mümkündür. Türk edebiyatındaki en ses getiren karşı çıkışlardan biri olan Nâzım Hikmet'in yazılarının başlığı “Putları Yıkıyoruz”, 1920'li yıllarda Cumhuriyet'in Osmanlı geleneğini yıkmak için kullandığı sloganın adı ise “Putları Kırılım”dır (Ahmad, 1994: 117). Böylece Nâzım Hikmet, Abdülhak Hamid ve Mehmet Emin Yurdakul'u yıkılacak put diye ilan ettiği yazılarda, dönemin genel düşünce



hareketiyle isim düzeyinde aynı yerde durur. Nâzım Hikmet'in bu yazılara tepkiler nedeniyle devam edememesi ise, yine onun şiiriyle koşutluk gösterir. Bu yazıları devam ettirememesi gibi, Nâzım Hikmet'in 1938'de işlemediği bir suçtan dolayı hapishaneye atılması, onun Türkiye'deki yazı yaşamına son verir.

Nâzım Hikmet, edebiyat kurumuyla en başta halkın anlayacağı dili kullanma amacıyla buluşur. Her ne kadar Nâzım Hikmet halkın anlayacağı bir şiirin peşinde olsa da, halk edebiyatının keşfi sürecinden farklı olarak onun eğiliminin nedeni dünya görüşüdür. Nâzım Hikmet, Hececi şairlerden farklı olarak köylüyü anlatarak halkın anlayacağı bir şiir yazmak yerine, iletisi açık olan ve karmaşık metafor kullanmayan bir dili tercih eder. Her ne kadar amaç aynı olsa da, takip edilen yol tamamen farklıdır. Takip edilen yolun farklılığına rağmen, Nâzım Hikmet'in şiiri edebiyat kurumunun "anlaşılabilirlik" beklentisine yanıt verir. Bu sayede de, 1965 sonrasında geniş bir etki alanı yaratır. Türkiye özerk bir şiir diline sahip çıkan hiçbir şiir, doğası gereği, kitleleşememiştir. Nâzım Hikmet'in gördüğü ilginin nedeni onun özerk şiir dilinden uzak durması kadar sosyalist olmasıdır. Bu etkiyi Ebubekir Eroğlu (1993: 37), Nâzım'ın dünya ölçeğinde tanınan tek Türk şairi olmasına bağlar. Kuşkusuz Nâzım Hikmet'in uluslararası ünü, ilgi çekici bir şair olmasında etkili olmuştur ancak şairin ulusal gururu okşayan bu niteliği, onun etkisini anlamakta önemli bir yere sahip değildir. Bu noktada Türkçe şiirin özerklik karşıtı tavrını paylaşması nedeniyle Nâzım Hikmet'in bu denli geniş bir etki alanı yarattığını belirtmek gerekir.

Nâzım Hikmet'in halk deyişlerini kullanmasının yanı sıra, halk kültürünü yücelttiğini de görmek mümkündür. Nâzım'ın bu yönelişinde sosyalist dünya görüşü kadar dönemin düşünsel yapısını şekillendirenlerin telkinleri de etkili olmuştur. *Kadro* dergisinin önemli isimlerinden Şevket Süreyya Aydemir, halk şiirinden

yararlanması için Nâzım Hikmet'e telkinde bulunur (Memet Fuat, 2001: 14). Benzer bir telkinin 1940'lı yıllarda Sabahattin Eyüboğlu tarafından Orhan Veli'ye yapıldığı da (Anday, 1984: 47) düşünülürse Türkiyeli entektüelin şairden ne beklediği daha açık görülebilir. Ancak Nâzım Hikmet'in yalnızca bu telkinle değil, dünya görüşü nedeniyle halk şiirine yöneldiği açıktır.

Nâzım Hikmet'in Türkçe şiirdeki yaptığı asıl devrim "serbest vezni" kullanmasıdır. Gerçi serbest vezinli ilk şiirler Ercümen Behzad Lav tarafından yazılmış ama Lav'ın şiiri geniş bir etki yaratamamıştır. Nâzım Hikmet'in serbest vezinli şiiri, Yahya Kemal'in belirttiği gibi vezinle sağlanan "mihanikî ahenk"e gerek kalmadan da ahenk sağlanabileceğini göstermiştir. Ancak Nâzım Hikmet'in şiirinde vezin ve kafiye, bütünüyle ortadan kaldırılıp ahenk yalnızca sözcük seçimine bağlanmamıştır; hâlâ kafiye ve "kırık vezin" şiirin yapısında etkilidir. Bu nedenle Nâzım Hikmet'in şiirine serbest şiirden daha öte "serbest vezinli" şiir demek daha doğrudur. Başka bir deyişle vezin ve kafiye düşüncesinin tamamen ortadan kaldırıldığını ve şiirsel yapının bütünüyle dilin bireysel kullanımına bırakıldığını söylemek zordur. Nâzım'ın edebiyat kurumunun karşısındaki ikircikli tutumu vezin ve ahenk konusunda da devam eder. Edebiyat kurumu şiiri vezin üzerinden düşünürken, Nâzım Hikmet bunu yıkar ama veznin ve kafiyenin sağladığı ahenkten de bütünüyle vazgeçemez.

Nâzım Hikmet'in şiirinin genellikle görmezden gelinen önemli bir özelliği ise türsel ihlale fazlaca yer vermesidir. Onun başyapıtı olarak kabul edilen 1936 tarihli *Simavne Kadioğlu Şeyh Bedreddin Destanı* ve ölümünden sonra yayımlanan *Memleketimden İnsan Manzaraları*, bu türsel ihlalin büyük bir ustalığa döndüğü yapıtlardır. Aslında Nâzım Hikmet 1932 tarihli *Benerci Kendini Niçin Öldürdü?*'de roman ile şiir arasında bir türü dener. Bu ara tür, Nâzım Hikmet'in karmaşık

metafordan arınmış şiiri için en uygun tür olduğu kadar, estetik özerklik karşıtlığı çevresinde beliren düzyazılaşıma eğiliminden de etkiler taşır.

Nâzım Hikmet, halkın anlayacağı şiir ekseninde Türkiye’de 1850’lerden beri belirleyici olan talebe karşılık gelecek bir şiir tarzını benimsemesine rağmen, siyasal görüşleri nedeniyle döneminin edebiyat ortamından uzaklaştırılmak istenir. Oysa Nâzım Hikmet, beklenen bir sentezin başarıya ulaştığı bir şiir olarak “modernizm beklentisi”nin sahip çıkabileceği bir şair olabilirdi. Bu olmamıştır ancak Nâzım Hikmet’ten sonra Garip şiiri, siyasal görüşü nedeniyle rahatsızlık yaratmayacak şekilde beklenen sentezi (bir biçimde) gerçekleştirmiş bir şiir olarak kısa zamanda genel kabul görecektir ve aynı zamanda “modernizm beklentisi”ni askıya alarak çekincesiz olarak modernliğin şiirini yazacaktır.

## DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

### BEKLENEN ŞİİR: GARİP

Garip şiirinin bir yenilik hareketi olarak Türkçe şiirdeki ayırıcı niteliği, yalnızca belli tarzdaki bir şiire karşı olmakla yetinmeyip şiire dair ortaya atılmış tüm prosedürlere karşı olmasıdır. Bu, Garip şiirinin manifestosu sayılan *Garip* kitabının önsözündeki ifadeyle, “eskiye ait olan her şeyin, her şeyden evvel de şairânenin aleyhinde bulunmaktır” (Kanık, 2003: 22). “Şairâne” sözünden ne anladıklarını “manifesto”yla dile getiren Garip şairleri, çoğu zaman bu önsözdeki “kuram” yeterli sayılarak ele alınmıştır. Ancak asıl olarak sorulması gereken soru, Garip’in niçin “şairâne” olana ya da başka bir deyişle sanat kurumuna karşı olmayı talep ettiği. Bu sorudan yola çıkıldığında hem Garip’in Türkiye modernleşmesiyle kurduğu ilişkiyi hem de Garip tarzının “avangard” sorgulamaya olanak veren özelliğini açığa çıkarmak mümkündür.

İlk örnekleri 1937 yılında *Varlık* dergisinde yayımlanan ama asıl olarak *İnsan* dergisinde 1938’de çıkan Orhan Veli’nin “Kitabe-i Seng-i Mezar” şiirinden sonra tartışılmaya başlanan Garip şiiri, aslında çok uzun sürmemiş, 1945 yılından başlayarak Garip tarzı, halk edebiyatından açık etkiler taşıyan başka bir şiire dönüşerek, ilk çıkışındaki aykırı niteliğini kaybetmiştir. Garip’in “şiir kurumu” karşısındaki tavrından halk şiirinden yararlanmayı tercih ederek ayrılması Türkiye açısından “tipik”tir. Garip, halk şiirinden yararlanarak, Tanzimat sonrası edebiyat

kurumunun temel niteliği olan halk edebiyatının keşfi anlayışıyla buluşur. Garip şairlerinin 1945 yılından başlayarak Garip tarzından sapmasına rağmen, bu tarzın Orhan Veli'nin ölümüne, Oktay Rifat'ın *Perçemli Sokak*'ına (1956), Melih Cevdet Anday'ın *Kolları Bağlı Odysseus* (1962) kitabına kadar devam ettiği genel olarak kabul edilir. Oysa daha en başta bu üç şairin, Garip tarzıyla kurduğu ilişkide farklılıklar gözlemlenebilir. Behçet Necatigil'in (1983: 263) ifadesiyle, Garip "Orhan Veli'nin şiiri ve ısrarıdır". Oktay Rifat, ilk şiirlerinden başlayarak halk edebiyatından derin izler taşır ve dolayısıyla "halk edebiyatının keşfi" sürecinden etkilenmiştir<sup>30</sup>. Sonrasında da halk edebiyatından yararlanma anlayışı, Rifat'ın şiirinin temel belirleyeni haline gelir. Melih Cevdet Anday ise, ilk şiirlerinin bazılarında Garip'e aykırı gelebilecek bir metafizik arayış içindedir (örneğin "Ellerimiz" şiiri). 1946 yılından sonra ise toplumcu şiir anlayışıyla buluşan bir şiir yazmayı tercih eden Anday, Garip tarzından vazgeçer. Orhan Veli ise *Garip* kitabının 1945'deki ikinci baskısı için yazdığı "Garip İçin" başlıklı önsözde yaptığı hataları anlatır ve ardından 1946 tarihli *Destan Gibi* kitabından sonra Garip tarzının ilk çıkışıyla arasına mesafe koyar. Tüm değişimlere rağmen Garip şairleri, şiir dili açısından Garip'ten sonraki şiirlerinde farklı bir tercih ortaya koymadıkları için bu şiirler Garip'in devamı olarak görülmüştür. Gerçekten de Oktay Rifat'ın *Perçemli Sokak* ve Melih Cevdet'in *Kolları Bağlı Odysseus* kitaplarından sonraki şiirleri, özerk bir şiir diliyle yazılmıştır ve dolayısıyla Garip tarzından radikal biçimde farklıdır.

Behçet Necatigil'in "Garip, Orhan Veli'nin şiiri ve ısrarıdır" saptaması, Garip dendiğinde asıl olarak Orhan Veli'ye işaret edildiğini açık biçimde gösterir. Bu açık

---

<sup>30</sup> Bkz. Orhan Koçak.1999. "Uzun Denklem: Oktay Rifat'ın Şiirinde Folklor ve Modernizm". *Defter* 36 (Bahar): 131-71. Ayrıca bu konunun Cahit Külebi bağlamında ele alındığı önemli bir çalışma için bkz. Orhan Koçak. 1998. "Şiirin İzlek Haritasında Değişmeler / Gelenekten ve Folklorlardan Yararlanma Tartışmaları". *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*. Haz. Şükrü Erbaş. Ankara: Edebiyatçılar Derneği Yayınları. 280-96.

ifadenin yanı sıra bazı kullanımlar da Garip'in Orhan Veli ile özdeş sayıldığına işaret eder. Sezai Karakoç (1997: 26), Garip şiirinden söz ederken “Orhan Veli Akımı”, Muzaffer İlhan Erdost (1997: 38) ise “Orhan Veli Üçlüsü” der. Özellikle “Orhan Veli üçlüsü” ifadesinin, Türkçe yanlışlığı içermesine rağmen rahatça kullanılması Garip'in nasıl düşünüldüğünü açığa vurur. Gerçekten de Garip şiiri, çoğu zaman Orhan Veli şiiriyle özdeştir.

Garip tarzının ilk örneklerinin yayımlandığı 1937 yılında Türkiye'deki edebiyat kurumunun genel eğilimleri, farklı bakış açılarına göre, değişik ayrımlarla ele alınır. Hakan Sazyek (1996: 7), Garip şiirinin ortaya çıktığı yıllarda “şiir anlayışı ve zevki[nin], büyük ölçüde, yüzyılın ilk on yılında oluşmuş hececî şiirin egemenliği altında” olduğunu, “önceki dönemin şiir anlayışı[nın], vezinsizliğe, hayal ve söyleyiş özgürlüğüne dayalı farklı çıkışların varlığı yanında, yaygınlığını koruduğunu” belirtirken, Orhan Okay (2004: 59) da Garip'in “Ahmet Haşim'in şiir teorisinin değerini koruduğu, hececilerin de alabildiğine saltanat sürdüğü dönemde” ortaya çıktığını dile getirir. Sazyek ve Okay gibi akademisyelerin Hece şiiri vurgusuna, Ahmet Oktay ve Asım Bezirci gibi sosyalist eleştirmenler, Nâzım Hikmet etkisini de eklerler. Ahmet Oktay'a göre (1993: 869-870), bu dönemde üç eğilim ayrıştırılabilir: Saf şiirciler, Kemalist halkçılar ve Serbest nazımcı toplumcular. Asım Bezirci (1993: 34-35) ise, “Orhan Veli'den önceki şiir eğilimleri[ni]—kaba çizgileriyle—şöyle özet[ler]”: Hececiler, Halkçılar, Öz şiirciler, Serbestçiler.

1937 yılında Hececî şiirin etkili olmasına rağmen, Garip şiirinin poetikası, Batı avangard hareketlerinden taşıdığı etkilerle birlikte, asıl olarak Ahmet Haşim ve Nâzım Hikmet karşıtlığı üzerinden şekillenir. Haşim, estetik özerklik yakını tutumuyla, Nâzım Hikmet ise faydacı edebiyat anlayışını, genel ifadeyle, “propaganda”ya vardırarak tarzıyla Garip tarafından olumsuzlanır. Haşim karşıtlığı

özellikle şiirlerdeki parodi yoluyla, Nâzım Hikmet karşıtlığı ise Orhan Veli'nin yazılarında görülür. Bu açık karşıtlıklara rağmen, Garip'in Hececi şiire, ne şiirlerde ne de yazılarda karşıt bir konumu vardır. Bunun nedeni, Hececi şiirle ortak bir noktada buluşmak değil, aksine Hececi şiiri “edebiyat dışı” saymaktır. Ancak bu “edebiyat dışı” sayma tavrı, tüm Hececi şiire değil, ilk kuşak Hececi şairlere karşıdır. Hececi şiir ifadesi geniş anlamda iki farklı kuşağı kapsar. İlki, 1911 sonrası dönemde yazmaya başlayan ve “Hececin Beş Şairi” olarak adlandırılan birinci kuşaktır. İkinci Hececi kuşağı ise, İnkılap edebiyatı içinde yer alan 1930'lu yıllarda heceyle yazanlardır (Behçet Kemal Çağlar, Ahmet Kutsi Tecer, farklılıklarıyla birlikte Fazıl Hüsnü Dağlarca, Ahmet Muhip Dranas vd). Garip şairlerinin asıl olarak “edebiyat dışı saydıkları” da bu birinci kuşak Hececi şairlerdir. Garip şiirine karşı en sert tepkiyi verenler de, ilk kuşak Hececi şairlerden olan Yusuf Ziya Ortaç ve Orhan Seyfi Orhon olmuştur (Sazyek, 1996: 247-276). Orhan Veli (2003: 158), birinci kuşak Hececilerin şair sayılmayacağını bir eleştiriye verdiği yanıtta açık biçimde ifade eder: “Kalıbı kıran şair yalnız bugünün şairi değilmiş; onu daha evvel Ahmet Haşim, Haşim'den sonra da Hececiler kırmışmış. Haşim kalıbı kırmıştır ama müstezatlarıyla değil, şiiriyle kırmıştır. Hececilere gelince; ne diye günahına girer, o zavallılar hiçbir şey kırmamışlar. Olsa olsa, şiir meselesine burunlarını sokmakla pot kırmışlardır, o kadar”. Garip'in Hececi şiir karşısındaki bu tavrı, Orhan Veli'nin sözleriyle sınırlı kalmamış, Garip tarzının varlığı Hece tartışmasının sona ermesine de yol açmıştır. Aşağıda ele alınacağı gibi, Tanzimat'ta başlayan Hece tartışmalarının sonuncusu, Garip şiirinin etkili olduğu 1944 yılında gerçekleşmiştir. Bu nedenle Garip şiirinin, asıl olarak Ahmet Haşim ve Nâzım Hikmet şiirlerine karşı aldıkları konumla belirlendiği, bu konumun ise Hececi şiiri “geçersiz” kıldığını söylemek yanlış olmaz.

Garip şiirinin dönemin eleştirmenleri tarafından övgüyle karşılanmasından dolayı bu tarzın bir Cumhuriyet şiiri olduğu söylenmiş, hatta Attilâ İlhan, Garip'in "İnönü diktası"nın toplumcu şiiri engellemek için çıkardığı bir şiir olduğunu iddia etmiştir. İlhan'a göre (1983: 9), "40 yıllarında, edebiyat çevresinde, ikisi iktidardan yana, ikisi iktidara karşı, dört ayrı grup vardı. İktidar dediğim faşizan İnönü (CHP) diktası. Bunlar birinci kademedede Ataç, Sabahattin Eyuboğlu, Yaşar Nabi aracılığıyla, Garip üçlüsünü, Orhan Veli, Oktay Rifat ve Melih Cevdet'i tutuyorlardı". İlhan'ın tartışmalarda sıkça gündeme gelen bu iddiasına rağmen Garip, yalnızca Cumhuriyet döneminin değil Türkiye modernleşmesinin beklenen şiiridir aslında. Garip şiirinin "anlaşılabilirlik", "eskinin karşıtı olmak" gibi nitelikleri, yalnızca bir dönemin iktidarına değil, Türkiye modernleşmesinin beklentilerine doğrudan yanıt verir. Dolayısıyla Garip'in kısa zamanda yaygın bir şiir haline gelmesinin nedeni, yalnızca dönemin etkin eleştirmenlerinin desteği değil, Garip şiirinin Türkiye'deki modern edebiyat beklentisiyle aynı ufukta buluşmasıdır.

Garip, hem şiir dili açısından hem de dünya algısı açısından aykırı bir konumda olmasına rağmen, kısa zamanda yaygınlık kazanmış bir şiirdir. O güne kadar Türkçe şiir geleneğinde hiçbir kökü olmayan bir şiir olmasından dolayı, aslında bu şiir Türkiye'de "edebîlik ölçüsü"ne sahip olmayan bir dili ve dünyayı edebiyata dahil etmiştir. Garip'in Türkçe şiir açısından en büyük başarısı olan bu nitelik, Garip'in şairâne karşısındaki tavrından kaynaklanır. Bu nedenle de Garip'i anlamak için sorulması gereken ilk soru, onun niçin şairâneye karşı olduğudur.



## A. Şairâneye Karşı Olmak

Garip'in niçin şairâneye karşı olduğu sorusu, çoğu zaman indirgemeci bir tutumla Fransız şiirinden doğrudan etkilenmesine bağlanarak yanıtlanır. Bu konuda gerekçe de hazırdır: Garip şairlerinin yazılarında açıkça görülebileceği gibi, bu şiirin hareket noktalarından biri de Sürrealizmdir. Ancak önceki bölümde 1920'lerin "avangard" çıkışı sorgulanırken belirtildiği gibi, Batı şiirindeki bir hareketin doğrudan Türkçe şiire "yansıtılması" ya da Ercümen Behzad'ın (1951: 4) ifadesiyle "Sürrealizme çalışmak", Türkçedeki temsil sorununu çözmeye dönük bir girişim olmadığı için başarısız olmuştur. Yenilik iddiasındaki bir şiirin, başka bir kültürün kendi kültüründeki temsil krizine yanıt olarak ortaya çıkan bir tarzı doğrudan Türkçeye uygulaması olanaksızdır ve aynı zamanda çifte temsil krizini tek yönlü çözmek anlamı taşır. Bir yenilik hareketinin hedefine ulaşabilmesi için, kendi kültüründe ortaya çıkan temsil krizine yanıt oluşturmayı başarması gerekir. Şiirin organik bütünlüğünün vezin ve kafiye olarak görüldüğü, temsilin ancak bu araçlarla mümkün olduğunun düşünüldüğü bir kültürel ortamda, bu organik yapıt anlayışına karşıt bir tavır geliştiremeyen "avangard" bir deneme başarısız olmaktadır. Bu nedenle Garip'in Sürrealizm etkisiyle şiirini inşa ettiğini söylemek, onun çıkışını anlamakta yeterli değildir. Garip'in kafiye ve vezin karşısındaki konumu, Sürrealizmin etkisinin değil, Türkiye'deki edebiyat kurumunun belirleyici şiir prosedürlerini dönüştürme isteğinin sonucudur.

Garip şiirinin şairâne karşısındaki tavrı, temel olarak üç şairin birlikte yayımladığı *Garip* kitabının önsözündeki ifadelerle dayanılarak belirlenmiştir. Orhan Veli'nin adıyla yayımlanan ama Melih Cevdet Anday ve Oktay Rifat'ın şiirlerinin de yer aldığı 1941 tarihli *Garip* kitabındaki şiirler, bu önsöz olmasa bile, Türkçe şiir geleneğine karşıt bir tavrı ortaya koyarlar. Garip yalnızca kendinden önceki kuşağın

şiiir prosedürlerine değil, Türkçe şiiir geleneğinin bütününe karşı bir şiiirdir. Bu şiiirin Osmanlı divan şiiiriyle herhangi bir bağlantısı olmadığı gibi, halk şiiiriyle de açık bir bağlantısı yoktur. Gerçi aşıağıda ele alınacağı gibi, halk edebiyatıyla bağı olmasa da halk edebiyatından beklenen anlaşılır olma beklentisine yanıt verdiği için halk edebiyatının keşfi anlayışına uygundur ama bu durum şiiirin niteliğinden daha öte, onun yorumlanmasıyla ilgilidir.

Hem Osmanlı divan şiiirinde, hem halk şiiirinde, hem de Tanzimat sonrası şiiirde baskın anlayış, şiiirin kafiye ve vezne bağlı olmasıdır. Nâzım Hikmet'in serbest vezinli şiiirinde bile, veznin atılmasına rağmen kafiye arayışından vazgeçilmemiştir. Kafiye ve/ya veznin edebîlik ölçütü olarak kabul edilmesi, yapıtın bunlarla örülen organik bir bütün olması gerektiği anlayışını beraberinde getirir. Bu organik bütünlüğün varlığı, hangi metinlerin şiiir sayılacağını belirler. Edebî/estetik beğeniye belirleyen de bu organik bütünlüktür. Garip'e kadar var olan şiiir prosedürleri, genellikle, bu organik bütünlük anlayışından hareket eder. Garip ise organik sanat yapıtının karşısındadır. Garip, metinsel stratejisi açısından yalnızca vezin ve kafiyeyle değil, şiiire ilişkin organik bütünlük anlayışına dayanan bütün prosedürlere karşıdır. Garip'in ilk örnekleri 15 Eylül 1937'de *Varlık*'ta yayımlandığında şaşkınlık yaratmasının nedeni, o güne kadar Türkçe şiiirde benzeri olmayan bir şiiirle karşı karşıya olunmasıdır. Bu ilk örnekler ve sonraki şiiirler, organik sanat yapıtı prosedürüne dayanmadıkları için şiiir olup olmadığı kuşkusunu yaratmıştır. Ahmet Hamdi Tanpınar (1998: 84), 1940 yılında gençlerin "şiiirden, hem de gittikçe genişleyen bir zaviye ile uzaklaştıklarını gizlemek de mümkün değil" derken, bu kuşkuyu dile getirir.

Garip'in şairâneye karşıtlığını daha çok vezin ve kafiye vurgusuyla yapması, Türkiye'deki edebiyat kurumuna doğrudan yanıt verme isteğinin sonucudur. Garip,

yıkmak istediği şiirin temel belirleyenlerinin kafiye ve vezin olduğunun farkında olarak, en başta bunlara saldırır. Ancak Garip'in yalnızca vezin ve kafiye karşıtlığından ibaret olmadığına altını çizmek gerekir. Murat Belge'nin (2001: 71) belirttiği gibi, "Orhan Veli'nin makalelerinde şairin 'vezin' ve 'kafiye' karşıtı tutumu oldukça sık karşımıza çıkar. Ama Orhan Veli'nin yeniden anladığını bununla sınırlı tutarsak biz Orhan Veli'nin düşüncesine de, şiirde yapmayı başardıklarına da hiç nüfuz edemeyiz". Garip şiiri yalnızca vezin ve kafiye karşıtlığından ibaret değildir ama dönemin egemen anlayışını belirleyen, Nâzım Hikmet'in serbest şiirlerine rağmen, şiirin kafiye ve vezinden oluşan organik bir bütün olduğu anlayışı olmasından dolayı temel saldırı noktası vezin ve kafiye olarak belirir.

Garip'in organik yapıt karşısındaki tavrının, daha çok vezin ve kafiye vurgusu taşıması, onların çıkışının Batı şiirinden etki taşımasından daha öteye kendi kültüründe bir dönüşüm yaratma isteğiyle hareket ettiklerini gösterir. Bu nedenle Garip'i Türkçe edebiyattaki temsil krizine verilen tepki olarak düşünmek gerekir. Garip, Batı şiirinden öğrenilmiş bir takım ilkelere bağlanarak yeni bir temsil biçimi önermek yerine, Türkçedeki temsil krizini çözmeye yönelir.

## **1. Temsil Krizi**

Garip şiirinin ilk örnekleri 15 Eylül 1937 tarihli *Varlık* dergisinde yayımlanırken, onlara ayrılan sayfanın başında şu not yer alır: "Aşağıda dört şiirini okuyacağınız Orhan Veli, şimdiye kadar yazılarını neşretmemiş olmasına rağmen olgun bir sanat sahibidir". Orhan Veli'nin Garip tarzında olmayan önceki şiirleri, hep "olgun bir sanat sahibi"nin yapıtları olarak değerlendirilmiştir. Ahmet Oktay'ın (1993: 869) deyişiyle "İlk yayımlanan şiirlerinde belli bir ustalık tutturduğu görülmektedir Orhan Veli'nin". Gerçekten de Orhan Veli'nin eski biçimli şiirleri,

şiiresel ifade açısından başarılıdır. Ancak bu başarı hep Orhan Veli'nin kişiliğinde aranmış, bunun dönemin karakteristiğinden derin izler taşıyabileceği düşünülmemiştir. Oysa Orhan Veli'nin Garip tarzında olmayan şiirlerinin yayımlandığı yıllarda şiiresel ifade açısından başarılı sayılacak genel bir üsluptan söz etmek mümkündür. Yahya Kemal'in Türkçeyi aruzla kullanmadaki başarısı, Hececi şiirin yaklaşık yirmi yıllık bir sürecin sonucunda yerleşik bir dil meydana getirmesi şiiresel ifadede artık ortalama bir başarıyı tutturmaya olanak sağlamıştır. Başka bir deyişle, yaklaşık 20 yıldır inşası süren bir dil belli bir olgunluğa erişmiştir. Orhan Veli'yle yaklaşık aynı yıllarda yazan Fazıl Hüsnü Dağlarca'nın Ahmet Muhip Dranas'ın, Cahit Sıtkı Tarancı'nın vd. şiirlerinde de böyle bir şiiresel ifade olgunluğundan söz etmek mümkündür. Benzer biçimde, Melih Cevdet Anday'ın ilk şiirlerinde, örneğin "Ukde"de, belli bir olgunluğu gözlemlemek mümkündür. Bu nedenle, Orhan Veli'nin ilk şiirlerindeki olgunluğunu, yalnızca onun yeteneğine bağlamak doğru değildir. Orhan Veli'ye özgü sayılan bu yetenek, bir oranda dönemin genel niteliğidir aslında. Aynı nitelik, Garip'in niçin şairâne olan her şeye karşı olduğunu anlamaya da olanak sağlar. Artık yerleşik bir şiiresel ifade biçiminin ortaya çıkması, yaşanan dünyanın temsili olmaktan öte, salt belli bir şiir görgüsüyle şiir yazmaya olanak vermektedir. Başka bir deyişle şiir, dünyayı temsil etmek yerine, belli bir şiir prosedürünün uygulanmasıyla da yazılabilmektedir. Garip'in arayışı da buradan hareket etmektedir.

Melih Cevdet Anday, 1988 yılında yapılan bir söyleşide "Garip hareketi bir tesadüftür" (12) demesine rağmen, temsil krizi açısından bakıldığında Garip'i bir tesadüf olarak görmek mümkün değildir. Yalnızca dönemin genel karakteristiğinin bir temsil krizine yol açması değil, Türkiye modernleşmesinin temel beklentileri açısından bakıldığında da Garip'in bir tesadüf olmadığı görülecektir. Aksine Garip,

tesadüfen ortaya çıkan bir şiir değil, beklenen bir şiirdir. Ancak modernist şiirin Hececi şairler tarafından değil, buna karşı olan şairler tarafından yazılması gibi, bu kez de eskiyi yıkmaya yönelik beklenti, halk edebiyatının keşfi yoluyla değil, “avangard” bir şiirden gelecektir.

## 2. Beklenen Şiir

Bir yandan Avrupâî (medenî) bir edebiyat yaratma, öte yandan da özünü kaybetmeme ekseninde şekillenen edebiyat kurumunda, hedefe eskinin reddi ve halk edebiyatının keşfi yoluyla varılmak istenir ve özellikle 1911’den sonra nasıl bir edebiyat yaratılması gerektiğine dair açık “reçeteler”in varlığına rağmen, arzulanmış edebiyatın inşa edildiği söylenemez. Örneğin 1926 yılında Mehmet Fuat Köprülü (1992: 130), hâlâ arzulanmış bir edebiyat yaratılmadığından yakınmaktadır: “derin bir teessürle itiraf etmek icap eder ki, henüz ‘büyük inkılâp’ımızın ruhunu ve mâhiyetini samimiyetle duyan ve duyuran ciddi bir sanat eserine nâil olmadık”. 1930’lu yıllardaki İnkılap edebiyatı coşkusunda da, Osmanlı geleneğinden tamamen kopmuş ve halkın büyük çoğunluğunun anlayacağı bir edebiyat yaratılması yönündeki arzu dile getirilir. Hem millî edebiyat anlayışının hem de İnkılap edebiyatının Türkiye’nin modern kültürünü temsil edecek bir şiir beklentisini Hececi şiirde aramalarına rağmen, Hececi şiirin hem “modern” hem de halkın “benimseyebileceği” bir düzeyde olmadığına dair bazı rahatsızlıklar bu dönemde dile getirilirken, Osmanlı şiirine karşı da özellikle dilin sadeleşmesi noktasında keskin eleştiriler yöneltilir. Örneğin Yahya Kemal, Osmanlı divan şiirinin parçası olarak

görülen aruzu kullanması nedeniyle, çeşitli vesilelerle olumsuz eleştirinin konusu olur<sup>31</sup>.

Tanzimat'tan başlayarak modern şiirin, Osmanlı geleneğini olumsuzlayan ve halkın anlayacağı bir dili kullanan bir şiirden çıkacağı beklentisine—her ne kadar kendi amacı farklı olsa da— Garip, doğrudan yanıt verir. Garip şiirinde, Osmanlı divan şiirinden herhangi bir iz bulmak mümkün değildir. Aksine, Garip yalnızca Osmanlı divan şiirinden değil, halk edebiyatının da dahil olduğu tüm Türkçe şiir geleneğinden tam bir kopuştur. Diğer yandan Garip'in dilsel tercihinin estetik özerklik karşıtı konumu, başka bir deyişle özerk bir şiir diliyle değil de gündelik dille kurulması, halk edebiyatıyla bir bağlantısı olmasa da, halk edebiyatının öne çıkarılmasına neden olan “halkın anlayacağı edebiyat” talebine yanıt verir.

Garip şiirinin, dönemin İnkılap edebiyatının önemli bir savunucu olan *Varlık*'ta yayımlanması, dönemin en etkili eleştirmeni sayılan Nurullah Ataç'ın ve onunla birlikte Sabahattin Eyüboğlu'nun bu şiiri övgüyle karşılaması, Garip şiirinin, onların beklentilerine yanıt vermesinin bir sonucudur. Ataç ve döneminin bazı entelektüelleri, yukarıda belirtildiği gibi Osmanlı divan şiirini estetik olarak beğendiklerini belirtse de, bu şiirin “gençler için zararlı” sayılması gerektiğini de sözlerine eklerler. Osmanlı şiirin olumsuzlanmasının en önemli nedeni, dilinin gençler açısından zararlı olmasıdır; bu şiirin yerine dili anlaşılır olan halk şiiri tercih edilmelidir. Halk şiirinin tercih edilmesinin nedeni, yapısından daha önce dilidir. Garip, halk şiirinin yapısını (Oktay Rifat'taki bazı örneklerin dışında) kullanmadığı gibi, onun dilini de kullanmaz ama halk şiirinin kaynak olarak kabul edilmesindeki beklentiye yani halkın anlayacağı bir dil beklentisine doğrudan karşılık verir. Bu dilin “sanatlara” karşı olmasında, Osmanlı divan şiirinin sanatlardan oluşan bir şiir

---

<sup>31</sup> Bu konudaki örneklerden biri *Kaynak* dergisinin “Tanrı Şair” başlıklı soruşturmasıdır: “Yahya Kemal'e Dair Anket”. *Kaynak* 26 (1 Şubat 1950). Dört sayı süren bu soruşturmaya katılan genç şairlerin büyük çoğunluğu Yahya Kemal hakkında olumsuz ifadeler kullanırlar.

olarak “homojenleştirilmesi” de etkilidir. Garip, dilsel tercihi ile hem Osmanlı divan şiiri olumsuzlanmasına hem de halk edebiyatının keşfiyle sonuçlanan yalın dil amacına ulaşmış olur. Bu nedenle de Türkiye modernleşmesinin edebiyat, daha özelden şiir “hayali”ni gerçekleştirmiş olur.

Garip’in modernleşmenin beklenti ufkuyla bulunduğu bir başka nokta da, toplum yararına sanat anlayışıdır. Namık Kemal, Tevfik Fikret, Mehmet Akif, Ziya Gökalp çizgisinde edebiyatın işlevi, topluma bir “anlatı”yı öğretme noktasında tanımlanır. Aynı anlayışın son halkası Nâzım Hikmet’tir. Ancak Nâzım Hikmet, diğerlerinin aksine Türkiye modernleşmesinin uzak durduğu sosyalizmi anlatmayı tercih etmesi nedeniyle, edebiyat kurumu dışına itilmeye çalışılır. Nâzım Hikmet’in bu konumu, faydacı edebiyat kurumunun Türkiye’deki sınırının nerede bitirilmek istendiğine işaret eder. Garip, bu sınırın farkında olarak Nâzım Hikmet tarzında bir faydacılığa karşı çıkar ama toplum yararına edebiyat yapma düşüncesinden hareket eder. Zaten dilsel tercihinin kaynağı da bu anlayıştır. Garip şiirinin iki sınırının bir ucunda “özerk estetik” savunusuyla Ahmet Haşim, öteki ucunda ise faydacı edebiyat anlayışıyla Nâzım Hikmet yer alır.

Garip’in, döneminin beklenti ufkuyla uyuşan bir diğer niteliği de, uygarlık projesine bir biçimde dahil olma arzusudur. Garip şairleri, kendileriyle yapılan ilk söyleşide şunları söyler: “Biz senelerden beri zevkimize, seviyemize, irademize hükmetmiş; onları tayin etmiş, onlara şekil vermiş olan edebiyatların bize öğretmiş olduğu her şeyi atmak mecburiyetindeyiz. O ruhu atmak, o sevgiyi kaybetmek, o zevki unutmak mecburiyetindeyiz. Sade güzel telakkimiz değil, bütün telakkilerimiz değişmeli” (Kanık, 2003: 339). Bu sözleri Cumhuriyet’in yenilenme çağrısına bağlamak mümkündür. Eski telakkilerden kurtulmak amacıyla edebiyatın “Türk Teceddüd Edebiyatı”/“Edebi Yeniliğimiz: Tanzimat’tan Beri” (İsmail Habib Sevük)

adlı kitaplarla okutulduğu, “divan şiiri”nin lise müfredatından kaldırıldığı bir kültürel ortamda Garip’in bu sözleri, Cumhuriyet ideolojinden derin izler taşır. Nurullah Ataç’ın “çağdaşlamacı” zihni düşünüldüğünde, Garip’in “o zevki unutmak mecburiyetindeyiz” sözü, Ataç’ın bu şiiri övmesi için yeterli sebeptir aslında. Bu nedenle de, Attilâ İlhan’ın iddialarının aksine, Nurullah Ataç’ın bu şiire destek vermesinden daha öte Garip’in Ataç’a destek olmasının daha doğru olduğunu söylemek yanlış olmaz. Tuğrul Tanyol’un (1991: 9) belirttiği gibi, Garip, “ilk gerçek Cumhuriyet şiiriydi. Cumhuriyet ideolojisinin popülist yanını Garip şairlerinin benimsemiş oldukları açıkça görülebilir”.

Garip’in Cumhuriyet’le kurduğu ilişkinin ideolojik bir yanının olmasına rağmen, onun sanat kurumu karşısındaki konumunun Cumhuriyet’in belirleyebileceği ufkun ötesine geçtiğini de belirtmek gerekir. Cumhuriyet, “divan edebiyatı”ni olumsuzlamak ve halkın anlayacağı bir edebiyat inşa etmek noktasında bir yön belirlemiş olsa ve Garip şairleri de bilinçli ya da bilinçsiz olarak yazılarıyla bu yönde ilerlese bile, Garip şiiri metinsel stratejisi açısından bu belirlenmiş yönün ötesine geçmeyi başarır. Garip şairleri, yazılarında Nâzım Hikmet ile Ahmet Haşim’in sınırlarını çektiği bir estetik alan tanımlamaya çalışırken, şiire içkin avangard stratejisiyle paradigmatik bir değişim yaratır. Haşim ve Hikmet sınırı, onların Türkiye modernleşmesi açısından konumlarını belirlemenin yanı sıra Türkiye’deki temsil kriziyle bağlantı kurmalarına olanak verirken, metinsel strateji olarak avangard niteliği Türkiye modernleşmesinin belirleyebildiği ufkun ötesine geçmesini sağlar.



### 3. Ahmet Haşim ile Nâzım Hikmet Arasında

Garip şiirini ele alırken, onun metinsel stratejisi ile Garip şairlerinin şiir üzerine yazıları tutarlı bir bütün sayıldığında bir çelişki ortaya çıkacaktır. Garip şairleri, düzyazılarında estetik bir alan tanımlamaya uğraşırken, şiirlerinde “estetik-dışı” bir konuma işaret ederler. Başka bir deyişle, yazarların niyetlerini ortaya koydukları yazılarla, şiirleri arasında uyuşma söz konusu değildir. Ayrıca, yalnızca düzyazılarda bile tutarsızlıklara rastlamak mümkündür. Garip’in 1937 ile 1950 arasında hep aynı amacı taşıyan bir şiir olmamasından dolayı, 1945’ten sonraki yazılara bakarak Garip şiirini anlamaya çalışmak yanlış sonuçlara yol açar. Özellikle Orhan Veli, 1945’ten sonra Garip tarzının ayırıcı niteliğinden vazgeçip edebiyat kurumunun genel beklentileriyle söylemsel olarak uyuşur. Orhan Veli’nin bu değişimi, “estetik dışı” bir şiirden, estetik özerkliğe doğru bir kaymaya işaret eder. Bu nedenle Garip şiiri ile onun üstüne yazılan yazıları uyum içinde düşünmek, bu şiiri yorumlamakta yanlış sonuçlara yol açabilir. Garip, ancak şiirlerdeki metinsel stratejiyi bakmakla tam anlamıyla anlaşılabilir. Bunun yanında, düzyazılarda karşımıza çıkan “estetik alan” tanımlama kaygısı, metinsel stratejiden bağımsız olarak Türkiye modernleşmesinin estetik yanını, yani onun modernizmle kurduğu ilişkiyi anlamakta önemlidir.

Garip’in önsözünde her ne kadar “eskiye ait olan he şeyin, her şeyden evvel de şairânenin aleyhinde bulunmak lazım” denilse ve şiirlerde bunun karşılığını bulmak olanaklı olsa bile, isim vermeden daha çok iki şairin eleştirisine ağırlık verildiği görülür: Ahmet Haşim ve Nâzım Hikmet. Bu iki şairden Ahmet Haşim, estetik özerkliğe yakın poetikasıyla olumsuzlanırken; Nazım Hikmet, şiirinde bir sınıfın savunmasını yaptığı için eleştirilir.

Ahmet Haşim, “Bir Günün Sonunda Arzu” şiirini 1921 yılında *Dergâh* dergisinde yayımladığında, bu şiirdeki anlamın muğlaklığı eleştirilmiş, şair de bunlara yanıt vermek için “Şiirde Manâ” başlıklı yazısını yazmıştı. Daha sonra “Şiir Hakkında Bazı Mülâhazalar” başlığıyla *Piyâle*’nin önsözü olan bu yazıda Haşim, “Şiirde manayla neyin kastedildiğini bilmiyoruz” der. Haşim’e verilen bu tepki, önceki bölümde ele alındığı gibi, Türkiye modernleşmesinin estetik özerklik karşıtlığından kaynaklanmaktadır. Faydacı edebiyat kurumunun belirleyici olduğu kültürel ortamda, Haşim’in tavrının “divan edebiyatı”nın niteliklerine bağlanabilmesi, onun edebiyat kurumunun sınırına itilmesine neden olmuştur. Başka bir deyişle Haşim’in şiir hakkındaki görüşleri, o yıllardaki tartışmalarda “divan edebiyatı”nın “icat edilmiş” niteliklerine uygun bulunduğu için edebiyat kurumunun dışında tutulmak istenir (ve bunda büyük oranda başarılı olduğunu da söylemek yanlış olmaz).

Garip’in Haşim’e yanıt verirken kullandığı şiir hakkındaki görüşleri Türkiye modernleşmesinin genel eğilimiyle uyum içindedir. Haşim’in şiiri, sözden ziyade şiire yakın bir ara lisan olarak tanımlaması ve bu sayede anlamı arkaya itmesine rağmen, Orhan Veli (2003: 16) şiirin anlamdan ibaret olduğunu dile getirir:

Şiir bütün hususiyeti edasında olan bir söz sanatıdır. Yani tamamıyla manadan ibarettir. Mana insanın beş duyusuna değil, kafasına hitap eder. Binaaleyh doğrudan doğruya insan ruhiyatına hitabeden ve bütün kıymeti manasında olan hakiki şiir unsurunun musiki gibi, bilmem ne gibi tâlî hokkabazlıklar yüzünden dikkatimizden kaçacağını da hatırdan çıkarmamalı.

Garip’in aklı bu denli öne çıkararak şiirin asıl kıymetinin anlamda olduğunu söylemesi, anlamın öne çıkarıldığı ve bu yüzden de özerk bir şiir diline izin

vermeyen anlayışla aynı noktada buluşur. Haşim'in anlam karşıtlığı da, Garip'in anlam taraftarlığı da, şiirin hep bu ekseninde düşünülmesine neden olacak, İkinci Yeni gibi özerk şiir diliyle kurulan bir şiir de öncelikli olarak “anlam” üzerinden tartışılacaktır. Tezin sonraki bölümünde ele alınacağı gibi, Oktay Rifat, *Perçemli Sokak* kitabının önsözünde İkinci Yeni dönemindeki tartışmalara topluca yanıt vermek isterken, yanlış biçimde, özerk şiir dilinin imgeyle kurulduğunu ve onda anlam aranmaması gerektiğini ifade edecektir.

Garip'in Ahmet Haşim'in savunduğu anlamda “özerk şiir dili” anlayışına karşı çıkışı yalnızca Garip'in önsözündeki ifadelerle sınırlı kalmaz, Orhan Veli'nin şiirlerinde Haşim'in şiirinin “parodi”sine sıkça yer verilir. Garip'in Haşim karşısındaki bu konumu, 1944 sonrasında da devam eder ve Orhan Veli Türkçe edebiyatı uzun yıllar uğraştıran “Sanat sanat için midir, toplum için midir?” tartışmasına yanıt verirken estetik alanın özerk konumunu kabul etse bile, özerk şiir diline karşı çıkar. Buna rağmen, “sanatın toplum için” olduğu anlayışına bağlı kalan Orhan Veli, sanatın toplum yararına kullanılmasına Nâzım Hikmet şiiri üzerinden bir sınır çeker; bu sınır, Cumhuriyet modernleşmesinin tanımladığı anlamda “politik şiir” anlayışıyla da buluşur.

Garip tarzındaki ilk şiirlerin yayımlanmasından bir süre sonra *Ulus* gazetesinde Yaşar Nabi Nayır, Garip şairlerine iki soru yöneltir. Garip'le ilgili şiir dışındaki ilk metin olan bu söyleşide (o zamanki kullanımla “anket”), “Sanat hiçbir zaman itikatların tellallığını yapmak işiyle tavzif edilemez [görevlendirilemez]” (Kanık, 2003: 339) denir. Aynı düşünce Garip'in önsözünde de daha açık biçimde tekrar edilir: “Mesele bir sınıfın ihtiyaçlarının müdafaasını yapmak olmayıp sadece zevkini aramak, bulmak, sanatta onu hâkim kılmaktır” (2003: 13). Nâzım Hikmet'in şiirini doğrudan siyasal ileti için kullanması, faydacı edebiyat kurumunun en uç

noktasıdır. Ancak Nâzım Hikmet'ten önce Namık Kemal, vatan ve hürriyet; Tevfik Fikret, ahlak ve bilim; Mehmet Akif, İslam; Ziya Gökalp ise “millî hars” için şiiirlerini araç olarak kullanmışlardır. Garip şairlerinin *Ulus* gazetesindeki ifadeleriyle “itikatların tellallığına” soyunmasına karşı olunduğunda bunların tümüne karşı çıkmaları gerekir. Gerçi Orhan Veli (2003: 63), daha sonra Necip Fazıl için “bir zamanlar iyi kötü bir şairdi. Ne diye yolunu şaşırdı da böyle siyasi davalara kalkıştı” diyerek, şiiiri politikadan genel olarak ayırmış gibi görünür. Ancak Necip Fazıl'ın “kalkıştığı” siyaset de, Nâzım Hikmet'in politik tercihi gibi “ortalama”nın dışında kalan bir tercihtir. Bu nedenle de Garip şairlerinin, edebiyatın faydacı kullanımından daha öteye belli siyasal tercihler açısından doğru bulmadığını söylemek yanlış olmaz. Necip Fazıl “İslamî”, Nâzım Hikmet ise sosyalist dünya görüşünü benimseyerek şiiirlerini kurduklarında bu şiiirler “estetik alan”ın sınırına sürülür. Faydacı edebiyat anlayışı, Cumhuriyet'in inşa ettiği siyasal alanın içinde kaldıkça kabul edilebilir bir nitelik taşır; bu alanın dışına çıkıldığında ise estetik alanın sınırını zorlar.

Garip şairleri, daha başlangıçta şiiir dilinin gündelik dilden farklı olduğunu ifade etse de, anlamı öne alan yaklaşımları nedeniyle, şiiir dilinin gündelik dilden farklılığı pek vurgulanmaz ama 1945 sonrasında şiiir dilinin gündelik dilden farklı olduğuna daha yoğun işaret edilmeye başlanır. Garip'in bu değişiminde, kendi şiiirini özeleştiriyeye tutmanın büyük payı vardır. “Genç Şairden Beklenen” yazısında Orhan Veli (2003: 195-96), şiiir yazmaya başladıkları dönemde yapmak istediklerini anlattıktan sonra, Garip şiiirinin geldiği noktadan duyduğu rahatsızlığı dile getirir: “Bu yeni şiiir yavaş yavaş tutulunca yayılıp birçok kimse tarafından da tutulunca iş değişti. Genç okur yazarlar, hatta bu işle uğraşanlar, sandılar ki şiiir yalnız küçük olayların, yalnız alelade bir dille anlatılmasından meydana gelir. Böyle böyle bu basitlik, bu aleladelik şiiirin tarifi, bir şartı oldu” Orhan Veli'nin Garip şiiirinin

sonraki durumundan duyduğu rahatsızlık, bu şiirin ilk hedefinin gerçekleştiğini gösterir. Şiir dili olarak tanımlanan bir dilin tamamen ortadan kalkması, Garip'in ilk hedeflerinden biri olmasına rağmen, Orhan Veli, sonrasında bu durumdan rahatsızlık duymakta, bunun sonucunda da şiir dilini olanaklı kılacak bir "estetik alan" tanımlama ihtiyacı duymaktadır. Bu, Garip'in hedefini gerçekleştirdiğini göstermesi bir yana, Garip'in radikal biçimde geleneksel şiirden kopmasının Garip şairlerinde bile tepkiye yol açtığını gösterir. Başka bir deyişle, Garip'in metinsel stratejisi olan geleneksel organik sanat yapıtı anlayışından kopuşun gerçekleşmesinden, Garip şairleri bile rahatsızlık duymaktadır.

Metinsel stratejisi açısından Garip'in gelenek ya da Türkiye'deki edebiyat kurumu karşısındaki tavrı, metne içkin olarak avangard bir nitelik taşısa bile, Garip şairleri dahil, bu ayırıcı nitelik yeterince görülememektedir. Orhan Veli, edebiyat kurumunun sınırları içinde kalmak için estetik alan tanımlamaya çalışmaktadır. Orhan Veli'nin bu estetik alan tanımlama arzusu, şiirin avangard niteliğinin dönemin koşulları içinde yeterince anlaşılamadığını açık biçimde gösterir. Garip hakkındaki eleştirel birikime bakıldığında da, Garip'in avangard niteliğinin döneminde yalnızca Sürrealizmle ilişkisi noktasında söz konusu edildiğini, ancak son yıllarda onun avangard niteliğinin sorgulamaya açıldığı görülür.

## **B. Tarihsel Avangard ve Garip**

Garip'in çıkış noktasında Sürrealizm etkisinin Orhan Veli tarafından ifade edilmesi, o dönemde Garip şiirini Sürrealizmin avangard niteliğiyle özdeş sayma eğilimini ortaya çıkarmıştır. Gerçekten de hem şiirlerde hem de yazılarda bu etkiyi görmek mümkündür. Ancak daha geniş bir çerçeveden Garip ve avangard ilişkisine baktığımızda, Garip'in avangard niteliği yalnızca Sürrealizm etkisiyle açıklanamaz.

Peter Bürger'in "tarihsel avangard" kavramı, ufuk açıcı bir kuram sunarak, Garip'in metnine içkin olarak açığa çıkan avangard stratejiyi görmeye olanak verir. Garip'teki sürrealist etkisinin niteliğini saptamak ve Garip'in tarihsel avangard bir hareket olup olmadığını sorgulamak, onun Türkiye'deki edebiyat kurumu içindeki yerini ve Türkiye modernleşmesinin estetik yanını anlamakta yardımcı olacaktır.

## 1. Sürrealizm Etkisi ve Temsil Sorunu

Garip'in çıkış noktasında Sürrealizm etkisi hem Şiirlerde hem Garip Şairlerinin metinlerinde açıkça görülür. Örneğın Orhan Veli'nin "Sabah" Şiiri ("Elimi çok dallı bir ağaç gibi / Tutarım gökyüzüne / Ve seyrederim bulutları / Bir deve gürültüleri içinde koşar, koşar koşarken / Güneş doğamadan evvel varmak için / Ufka...") Sürrealizmin "nesnelere Şaşırtıcı ve kurgusal bir anlam yüklemek" (Duplessis, 1991: 34) tavrıyla uyum içindedir. Oktay Rifat (1992: 80), Garip Şiirinin ilk çıkışında Sürrealizmle 1937'de tanışmalarının etkisini anlatır: "Bizim evde balkonda amcamın gelini, bize *Manifeste du Surr alisme*'ı satır satır okuyor, Türkçeye eviriyor. Bizim Fransızcamız bu kitabı anlayacak kadar kuvvetli değil. [...] Yengem tercüme ediyor etmesine ya, yazarın ne demek istediğini pek kavrayamıyor. 'ötesini siz anlayıverin, çocuklar' diyor. Bizse her cümlede uçuyoruz". Oktay Rifat, bu sevincin varlığına ve "Bu kitaptan Orhan'ın birçok Şeyler öğrendiği ink r edilemez" demesine rağmen, bu etkinin sanıldığı kadar geniş olmadığını da ekler: "Ama onun "S rr alisme"le ilgisi hemen hemen yok gibidir. Belki bir Şiir" (80) (Oktay Rifat'ın "belki bir Şiir" olarak örnek verdiği Şiir ise yukarıdaki "Sabah" Şiiridir). Ancak Orhan Veli'deki Sürrealizm etkisinin bu bir Şiirle sınırlı olmadığını özellikle "ocuk dünyası"nın anlatıldığı Şiirlerde de böyle bir etkiden söz edilebilir. Garip Şiirinde "ocuk dünyasının" Sürrealist etkinin yanı sıra

başka anlamları olduğunu da belirtmek gerek. Sürrealizmin nesnelere “mantık düzeni” dışında bir araya getirmesinin Garip’te ancak “çocuk dünyası”nın anlatılmasıyla mümkün olması, Türkiye modernleşmesinin akılcılığının ne oranda güçlü olduğuna işaret eder. “Akıl-dışı” bir evrenin ancak çocuğun dünyasında olanaklı görülmesi, “şeylerin düzeni”ni yıkmak konusunda Türkiyeli şairin atak davranmadığının önemli göstergelerinden biridir.

Garip tarzındaki ilk şiirlerin yayımlanmasından sonra *Ulus* gazetesinde yayımlanan söyleşide de, Sürrealizme özel bir gönderme yapılır. Bu söyleşideki ikinci soruya yanıt verilirken “Avrupa’da yanmaya başlayalı yirmi sene olan alev, memleketimize yeni yeni sirayet ediyor. Bugüne kadar hiçbir şekilde şiir yoktu” (Kanık, 2003: 338-39) denir. Avrupa’da yanmaya başlayalı yirmi yıl olan alevin, avangard hareketler söylemek yanlış olmaz. *Garip*’in önsözünde ise Sürrealizm’e doğrudan gönderme yapılır: “Bu hususta bizim arzumıza en çok yaklaşan sanat cereyanı *surréalisme* cereyanıdır” (Kanık, 2003: 19). Her ne kadar “arzumıza en çok yaklaşan sanat cereyanı” Sürrealizm dense de, bir açıklama yapma ihtiyacı duyularak bu cümlenin sonuna şu dipnot eklenir: “Sürrealizme birkaç defa böyle sevgi ile bahsetmemizden olsa gerek, ya *surréalisme*’i yahut da bizim şiirimizi okumamış bazı insanlar, hakkımızda yazılar yazarken, bizi bu isimle isimlendirdi. Halbuki *suréalisme*’le, burada bahsettiğim iştirâkler dışında hiçbir alakamız olmadığı gibi herhangi bir edebi mektebe de bağlı değiliz” (19).

Orhan Veli’nin bu uyarısı, Garip’in ayırıcı niteliğini anlamakta çok önemli bir ipucu sunar. 1920’li yılların avangard çıkışında, Ercümen Behzad Lav’ın ifadesiyle “Sürrealizme çalışmak” söz konusuysen, Garip’in Sürrealizm bağlantısı onu yalnızca bir kaynak olarak kullanmasıdır. Bu nedenle de, sürrealist “teknik”leri doğrudan Türkçe şiirde kullanarak temsile yeni bir boyut getirmez, bunun yerine Sürrealizmi

bir kaynak olarak kullanıp, kendilerinin işaret ettiği “temsil krizi”ni çözmeye çalışır. Garip’in bu tavrıyla, yani Batılı kaynakları kendi kültürüne yanıt verdiği oranda kullanmayla, İkinci Yeni şiirinde de karşılaşılır. İkinci Yeni de Garip gibi, Batılı şiiri bilir ama onların kendi kültürlerindeki sorunları çözmeye yönelik önerilerini, onlara “çalışarak” doğrudan kullanmaz. Türkiyeli şairin Batı kültürüyle kurduğu ilişkiyi bu düzeye çekebilmesinin ardından, modernist tarzdan söz edilebilmesi bir rastlantı değildir. Garip’in Sürrealizmle bağı Batı edebiyatı karşısındaki konumuna işaret ederken, onun vezin ve kafiye başta olmak üzere Türkçedeki bütün şiirsel prosedürlere karşı olması ise tümüyle Türkiye’deki temsil krizinin sonucudur. Dolayısıyla Garip bu çifte temsil krizinin iki yönüne de aynı anda cevap verir. Bir yandan Batı edebiyatının kendi temsil krizine verdiği çözümlerin ayrımındayken, diğer yandan asıl olarak Türkiye’de temsilin kendi içsel sürecindeki krize yanıt verir. Böylece Batıyla eşit bir ilişki kurularak, gelecekte beklenen bir şiir yazmak yerine doğrudan o ânın yani şimdi’nin şiirini yazar. Garip’in şimdi’nin ya da ânın şiirini yazması, modernist bir duyarlılığa karşılık gelir. Garip’in metinsel stratejisi, onun avangard olarak yalnızca tek bir harekete bağlanamayacağına, asıl olarak avangardın ayırıcı niteliğine dönük bir çabayı gösterdiğine işaret eder. Garip’in metne içkin ayırıcı avangard niteliği sanat kurumu ve estetizm karşısındaki tavrında görülebilir.

## **2. Garip Şiiri ve Tarihsel Avangard**

Bir terim olarak avangardın, pek çok terim gibi Avrupa kültürünü anlamak için geliştirilmiş olması nedeniyle, Türkiye kültürüne doğrudan karşılığını aramanın sorunlar yaratması kaçınılmazdır. Bu sorunların en önemlisi, herhangi bir tarihsel avangard hareket ile, örneğin Sürrealizm ya da Dada ile Garip’i karşılaştırmak ve bunun sonucunda Garip’in ne oranda Sürrealist ya da Dadaist olduğunu saptamak



olabilir. Böyle bir durumda Garip'in özgül ve özgün niteliği kaybolur ve bu şiir, Batı şiirinin bir taklidi olmaktan öteye geçemez. Bu nedenle avangard kavramını kullanırken, bu konuda yapılmış çalışmalarını ufuk açıcı kaynaklar olarak almak ve Garip'in özgünlüğünü açıklamakta işe yaradığı oranda kullanmak gerekir. Avangard konusunda temel eleştirel metinlerden birisi sayılan Peter Bürger'in *Avangard Kuramı*'ndan, Garip'i herhangi bir tarihsel avangard hareketle karşılaştırmaya olanak verdiği için değil, tersine böyle bir karşılaştırmaya gerek kalmadan da Garip'in ayırıcı niteliğini saptamaya olanak sağladığı için yararlanmak mümkündür. Bu durumda, Bürger'in avangard kuramı, mutlak olarak bağlanılan kuramsal çerçeve olmaktan daha öte, ufuk açıcı kavramları kullanmaya olanak sağlayan kuramsal bir yaklaşım olma anlamı taşır.

Avangard konusunda çok sayıda çalışmanın varlığına rağmen Peter Bürger'in kuramının eleştirel farkı, avangardist metinleri temelde harekete geçiren düşünceyi belirlemesidir. Peter Bürger'e göre (2004: 55) tarihsel avangardın ayırıcı yanı, "aralarında muazzam farklar olmasına rağmen, hepsinin, daha önceki sanatın tekil sanatsal prosedürlerini değil, o sanatı toptan reddetmeleri, böylece gelenekten radikal bir kopuş gerçekleştirmeleridir". Avangardist sanat temelde, "burjuva toplumunda sanatın statüsüne yönelik bir saldırıdır". Burjuva toplumunda yaşam ve sanat pratiğini "karşıtlık içerisinde tanımla[yan]" sanat kurumu vardır (103).

Garip'in "şairâne" karşısında olma arzusunu, sanat kurumuna karşı çıkmak olarak yorumlarsak, Garip'in tarihsel avangard bir hareket olduğu sonucuna varılabilir. Her ne kadar Garip, temelde Ahmet Haşim ve Nâzım Hikmet karşıtlığıyla şekillense bile, metinsel stratejisinin bunu aşarak gelenek karşısında toptan bir reddiye olduğu söylenebilir. Eser Gürson'un deyişiyle (2001: 51), "Garip hareketi şiirin esnek bünyesinde girilen yeni bir denemeden çok, bu bünyeye bir başkaldırı

olayıdır”. Garip’in ilk örneklerinin okurda şaşkınlık yaratması bir yana, ilk örneklerin şiir olup olmadığına dair kuşkuların dile getirilmesi, Garip’in Türkiye’de şiir adına kabul edilmiş bütün şiir prosedürlerinin dışına çıktığının kanıtıdır.

Avangard hareketler yalnızca özerk bir alan olarak sanat kurumunun varlığına karşı çıkmakla kalmaz. Bunun yanında, dünyayı kavrama biçimini de dönüştürür. Garip’in de benzer biçimde yalnızca şiirsel prosedürleri yıkmakla yetinmeyip, dünyayı kavrama biçimini de dönüştürdüğünü söylemek mümkündür. Ancak bu dönüşümün Batı’daki kadar keskin olmadığını belirtmek gerekir. Ahmet Oktay (2001: 15), Garip’in “bütün bir kültür kurumuna isyan” olduğunu dile getirirken, Garip’in bu yanına ışık düşürür. Garip, yalnızca şiir adına o güne kadar kabul görmüş tüm uzlaşım sal değerlere karşı olmakla kalmaz, Türkiye modernleşmesinin Batı kültürüyle kurduğu ilişkide de öncü bir tavır sergiler. Murat Belge (2001: 73), Türkiye’de “Orhan Veli nirengi noktasını, Türkiye’de şiirin buluş çağını tamamlayıp ‘reşid’ olmasının simgesi olarak ele almak mümkündür” derken, Garip’in önceki şiir hareketlerinden farkına dikkat çeker. Önceki şiir hareketlerinde modern şiir ya da daha doğru bir deyişle, “Batılı şiir” yazmak bir beklenti olarak belirirken, Garip bu beklentiyi somutlaştırır. Garip’in bu ayırıcı yanı, onun dünyayı kavramakta önceki kuşaklardan farklı bir niteliğe sahip olduğunu göstermesi bir yana, Garip’in çifte temsil krizini iki yönlü çözdüğüne işaret eder.

Geleneksel edebiyatta şiir, genel olarak, vezin ve kafiye ile olanaklı görülürken Garip, geleneğin yüzyıllardır süren organik anlayışına karşı çıkararak şiirin, dünyayı şiir adına herhangi bir kayda bağlı kalmadan da temsil edebileceğini göstermiştir. Garip, yalnızca vezin ve kafiyeyle karşı olmakla sınırlı kalmayarak, şiirinde anlatılan dünyanın da genişlemesini sağlamıştır. Cemal Süreya’nın metaforik ifadesiyle (2004: 114), Garip, “şiire kasket giydir[miş], sivilleştir[miştir]”. Oysa o

güne kadar Türkiye’deki edebiyat kurumu, hem şiirin yapısal hem de tematik sınırlarını çizerek şiirin evrenini belirlemiş, Garip ise, sanat kurumu karşısında bu evrene karşı çıkmasıyla, edebiyat kurumunu köklü biçimde dönüştürmüştür.

Bu dönüşümün sonucunda Garip’in belli bir şairâneliği yıkarak, yerine başka bir şairânelik getirdiği dile getirilmiştir. Behçet Necatigil (1983: 262), Garip’in farklı ve yeni bir şairânelik getirdiğini düşünenlerdir: “Yazmanın sohbetten, yarenlikten farksızlaştığı bu şiir biçimi, “şâirâne”yi yok etmiyor, sadece değiştiriyor, eskisinin yerine yumuşak bir ironi ve hüznle karışık yeni bir şairânelik getiriyordu”. Oysa Garip’in yeni bir şairânelik getirdiğini söylemek mümkün değildir. Garip, şiir prosedürlerinin tamamına karşı çıkarken bunun karşısında yeni bir şiirsel prosedür önermez. Aşağıda ele alınacağı gibi, onun şiirsel ifade açısından başarılı bulunmamasının bir nedeni de, onun yeni bir “şiirsellik” ya da estetik duyarlılığa yanıt verecek bir metin üretmemesidir.

Garip’in şairâne adı altında sanat kurumuna karşı çıkması, Tanzimat’tan beri süregelen ve her kuşağı bir biçimde etkileyen tartışmaların önemli bir kısmının sona ermesini sağlamıştır. Hececi şiir, Osmanlı divan şiiri ve halk edebiyatı konusundaki süregelen tartışmaların sonlanması sayesinde İkinci Yeni şiiri, Garip’in başlattığı estetik özerklik ve geleneğin konumu gibi modernist tartışmalar sayesinde kendisini kurabilmiştir.

### **3. Sonlanan Tartışmalar**

Melih Cevdet Anday (1984: 196), *Akan Zaman Duran Zaman* adlı anı kitabında, “Bütün gençliğim, eski yazınımızda iyi bir ozan aramakla geçmiştir; etkileneceğim, yararlanacağım, geleneğini yakalayacağım bir ozan” der. Anday’ın bu sözleri, daha en başta Garip’in kendisini gelenekten ayırdığının kanıtıdır. Garip’in bu

tavrı, gelenekten gelen tartışmalardan uzak kalmalarını ve onları geçersiz kılmalarını sağlamıştır.

Garip şiirinin yaygınlık kazandığı 1944 yılında, Hececi şiire ilişkin son tartışmanın yapılması (Kolcu, 1993: 284) bir rastlantı değildir. Önceki bölümde ele alındığı gibi, 1933 yılında *Varlık* dergisinin İnkılap edebiyatı için Heceyi kullanmanın gerektiğine işaret eden bir soruşturma yapmasına, başka bir deyişle Hecenin hâlâ egemen olmasına rağmen, 1944 yılında *Çınaraltı* dergisinde başlayan Hececi şiirin gerekliliğine ilişkin tartışma hiçbir ses getirmeden kapanmış ve bu tarihten sonra da Hececi şiir üzerine uzun bir tartışma olmamıştır. Bu 11 yıllık süreçte Garip şiirinin ortaya çıkması ve avangard niteliği sayesinde gelenekten radikal bir kopuşu gerçekleştirmesi, modern şiirin vezin, kafiye vs. olmadan da yazılabileceğini kanıtlamıştır. Hececi şiir tartışmasının genel olarak 1944’de kapanmasında, Orhan Veli’nin ilk kuşak Hececi şairleri “edebiyat dışı” sayması da etkilidir. Yukarıda belirtildiği gibi Orhan Veli, hececi şairlerin “şiir meselesine karışmakla pot kırdıklarını” dile getirmektedir.

Hececi şiir, halk edebiyatının keşfinin aracı olarak Tanzimat sonrası edebiyatta büyük bir yer tutarken Garip, bu şiir anlayışını sona erdirir. Ancak halk edebiyatının keşfi, yalnızca heceyi kullanmakla sınırlı değildir ve Oktay Rifat ilk şiirlerinde, Orhan Veli ise *Destan Gibi* (1946) kitabında halk edebiyatından yararlanma yolunu tutar. Kuşkusuz bu destan, Ziya Gökalp, Orhon Seyfi Orhon ve Behçet Kemal Çağlar’ın destan denemelerinden farklıdır. Önceki denemelerde, destanların yapısı yeniden üretilmek istenirken, Orhan Veli destanın yapısını kullanmak yerine onun dönüştürülmüş bir biçimini kullanmayı dener. Orhan Veli’nin halk şiirinden yararlandığı yıllarda Oktay Rifat da şiirindeki halk edebiyatı etkisini yoğunlaştırır. Hem Orhan Veli’nin hem Oktay Rifat’ın halk edebiyatının keşfi

paradigmasıyla buluşması bir rastlantı değildir. Nâzım Hikmet de, ilk şiirlerindeki farklı çıkışın ardından benzer bir süreci izlemiş, sosyalist dünya görüşünden hareket ederek halk edebiyatından yararlanma yolunu tutmuştur. Bu nedenle Tanzimat'ta başlayan halk edebiyatının keşfi sürecinin İkinci Yeni'ye kadar devam ettiğini söylemek yanlış olmayacaktır. Halk edebiyatının keşfi anlayışını yıkan “Folklor Şiire Düşman” yazısıyla Cemal Süreya olacak ve sonraki bölümde ele alınacağı gibi, Cemal Süreya'nın bu yazısı hem yazıldığı yıllarda hem de yazılmasından çeyrek asır sonra bile büyük tepki toplayacaktır.

Garip şairleri her ne kadar halk edebiyatının keşfi sürecine dahil edilebilse de, onların heceyi kullanarak yerli bir edebiyat yapma anlayışına sahip çıktığı söylenemez. Aksine bu anlayışı modern bir kavrayışla yıkmışlardır. Onların halk edebiyatından yararlanması, halk edebiyatıyla yapısal bir benzerlik kurmak değil, metni dönüştürmek, bir anlamda metinlerarasılık “teknik”ini kullanmaktır. Onların bu tavrı bile, dünyayı kavramakta modernist bir zihniyete sahip olduklarının açık kanıtıdır.

Garip pek çok tartışmayı sonlandırmanın yanı sıra edebîlik ölçütünde köklü bir dönüşüme yol açmış, başlangıçta Türkiyeli okuru şaşırtan nitelikleri sonrasında genel kabul görmüştür. Ahmet Hamdi Tanpınar, yukarıda belirtildiği gibi gençlerin gittikçe “genişleyen bir zaviyede şiirden uzaklaştıkları”ndan yakınırken, sonrasında, Garip'in açtığı yolu olağan sayarak serbest şiir denemeleri yapmıştır. Mehmet Kaplan (1983: 40-41), Tanpınar'daki bu değişimi doğrudan Garip şiirine bağlar: “Başarılı eserlerini 1940-1950 arasında veren Orhan Veli nesli hece şiirini mağlup etmiş ve Türk edebiyatına serbest şiiri hâkim kılmıştır. Tanpınar gibi, hece şiirinin en güzel ve mükemmel eserlerini veren usta bir şairin serbest tarzda şiirler yazması bu mağlubiyeti gösteren en kuvvetli delillerden biridir”.

### C. Garip'in Tarihselliği

Garip şiiri hakkındaki eleştirel birikime bakıldığında, ortak bir değerlendirmenin yapıldığı görülür. Garip, Türkçe şiirde gerçekleştirdiği dönüşüm noktasında övülse bile, estetik açıdan başarısız bulunarak eleştirilir. Bunun en tipik örneklerinden biri Cemal Süreya'nın "Orhan Veli'nin Yanlışı" başlıklı yazısıdır. Cemal Süreya (2004: 114), bu yazıda "Orhan Veli'nin kavgasının edebiyatımızın en büyük kavgası" olduğunu ve bu kavganın yurdumuzdaki bütün şiir köklerini büyük büyük ırgalayan bir işlevi oldu[ğunu]" belirtir ama Orhan Veli'nin kendi şiirini kurmak yerine tüm etkinliğini karşı olduğu şiir üzerinden inşa ettiğini, bu yüzden de kendisine özgü bir şiir yaratamadığını dile getirir. Cemal Süreya'ya göre,

"Orhan Veli, bütün kavgasını sürdürürken eski sanata karşı cevaplarını yazılarında değil, hep şiirlerinde vermek istedi; başka türlü söylersek, yeni şiir ne olmalıysa onun değil, eski şiir ne değilse onun çevresinde dolanmaya başladı. [...] Orhan Veli şiirlerinde eski şiirle o kadar uğraştı ki, kendi sanatının estetik yönüyle ilgilenmeye pek vakit bulamadı". (115)

Oysa Garip şiiri, temelde estetik prosedürlere karşı çıkan bir şiirdir ve Türk şiirinde gerçekleştirdiği dönüşüm onun estetik karşıtı tutumundan kaynaklanır. Bir yandan Orhan Veli'nin Türkçe şiirde büyük bir dönüşüm yaptığını söylemek, diğer yandan da bu dönüşümü yapmasına olanak sağlayan niteliği görmezden gelerek onu eleştirmek Garip'in tarihselliğini anlamayı olanaksız hale getirir.

Cemal Süreya, Orhan Veli'yi kendi "estetik"ini kurmaya yeterince zaman ayırmadığı için eleştirirken, onun "güzel" şiirlerine de dikkat çeker: "Dalgacı Mahmut, Kapalı Çarşı gibi özgün ve eski sanattan bağımsız şiirleri de var. Ama çok az. Bence asıl güzel şiirleri böyle şiirleridir" (116). Cemal Süreya'nın bu "güzel şiir"

yorumuna katılan başka eleştirmenler de vardır. Ahmet Oktay (2001: 16) “Hürriyete Doğru gibi zaman zaman güzel şiirler yazmıştır” derken, Behçet Necatigil (1983: 264), “Bazı şiirlerinde parıldayan lirizmine ve hüznü[ne]” dikkat çeker. Benzer bir yaklaşımla, en sert eleştiriye ise Enis Batur (1995: 98) yapmıştır: Garip, “Düzayak, herkesin şiiri olmayı amaçlayan, ne yazık ki bu amaca ulaşan bir üslûpsuzluk imparatorluğu[dur]”. Tüm bu değerlendirmeler, bir “güzel” düşüncesinden hareket etmekte ve Garip şiirinin metinsel stratejisine aykırı bir beklenti geliştirmektedir. Garip, estetizm karşıtı tutumu nedeniyle başarılı bir şiidir ve bu tutumundan sapan şiirlerde—ki bunlar eleştirmenlerin “güzel” olarak örnek gösterdiği şiirlerdir—kendi stratejisi açısından başarısızdır. Garip, organik sanat yapıtı anlayışının karşısında yer alan bir hareket olarak, şiirden beklenen bütün estetik değerlerin karşısındadır. Bu nedenle de Garip’in tarihsel başarısı, güzel şiirler yazmak değil, güzel şiir düşüncesini alt üst etmesidir.

Garip’in “yanlışı” olarak gösterilen estetik düzeyin düşüklüğü ise İkinci Yeni şiiri sonrasında yapılan değerlendirmelerdir. İmgenin İkinci Yeni’yle özdeş sayılması, Garip şiirinde imgenin olmadığı yorumuna yol açmıştır. İkinci Yeni ve Garip, gerçekten de radikal biçimde farklı şiirlerdir ama imge noktasında söylendiği biçimde bir karşıtlıkları yoktur. Oysa Hakan Sazyek (1996: 347), Garip’in “vezinsiz, kafiyesiz, imgesiz, yalın ve kısa şiirler” yazdığını ya da “Onların vezin, kafiye, ahenk gibi teknik öğelerle sözcüğün mecazi anlamını ön plâna çıkaran edebî sanatları ve daha geniş anlamda imgeyi kullanmamasında yalınlık düşüncesinin etkisi” olduğunu söyler. Benzer biçimde Alaattin Karaca (2005: 400), Garip’in imgeyi dışladığını; Mehmet H. Doğan (2001: 94) ise Garip’in imgeyi, “şiirden kovduğunu” dile getirir. Tüm bu yorumlar, temelde İkinci Yeni’nin özerk şiir dilini tek ölçü saymanın ve Garip’i kendi tarihselliği içinde değerlendirmemenin sonucudur.

Memet Fuat (2000b: 60), “Ondaki [Orhan Veli] yeniliği, çarpıcılığı bugünün okurlarına anlatmak oldukça gu. Çünkü bugünün ölçüleriyle ne yeni, ne de çarpıcı! Karşı çıktığı anlayışlar gibi, onun savunduğu anlayış da eskidi, herkesin oldu, artık yadırganmıyor, ilginç gelmiyor” derken haklı bir uyarıda bulunur. Tarihsel koşulları içinde değerlendirilmediğinde, Garip’in estetik seviyesi düşük ya da “imgesiz” bir şiir olduğu yorumu yapılabilir. Oysa Garip, estetik yanından daha öte tarihsel işleviyle önemli bir şiirdir. Garip’in bugün estetik açıdan başarısız bulunması, estetik karşıtı konumunda ne denli başarılı olduğunu gösterir.



## BEŞİNCİ BÖLÜM

### ESTETİK ÖZERKLİĞE DİRENÇ VE İKİNCİ YENİ

İkinci Yeni, Türkiye modernleşmesinin ufku dışında bırakmak istediği özerk anlayışına bağlı kalan ve dolayısıyla, Türkiye modernleşmesinin genel eğilimine aykırı bir şiidir. İkinci Yeni'nin Türkiye'deki edebiyat kurumu karşısındaki tavrı belirlenmediği için Türkiye modernleşmesine tepki olarak ortaya çıkan bir şiir olduğu görülememiştir. İkinci Yeni'nin önceki şiir hareketlerinden ayırıcı niteliği, özerk bir şiir dili inşa etmesidir. İkinci Yeni'nin, özerk şiir dilini inşa edebilmek için öncelikle Türkiye'deki "modernizm beklentisi"ni askıya alması gerekmiştir. İkinci Yeni şiiri, modernizm beklentisinin iki parametresi olan ve bu tezde "divan şiirinin icadı" ile "halk edebiyatının keşfi" olarak kavramsallaştırılan nitelikleri askıya almış ve bu nedenle büyük bir dirençle karşılaşmıştır. Yalnızca İkinci Yeni'ye gösterilen dirence bakarak bile Türkiye'de edebiyat kurumunun nasıl şekillendiğini ve modernizmin konumunu saptayabilmek mümkündür.

İkinci Yeni'nin başlangıç yılı ve kronolojik sınırları<sup>32</sup>, bir akım olup olmadığı, dönemin siyasal iktidarınının "ürünü" sayılıp sayılamayacağı, bir kaçış şiiri

---

<sup>32</sup> İkinci Yeni'nin tarihi hakkında önceden yapılmış çok sayıda çalışma olduğu için burada ayrıca bilgi verilmeyecektir. Bu çalışmalardan bazıları şunlardır: Behçet Necatigil. 1983. "İkinci Yeni Şiiri". *Düzyazılar*. Cilt 1. İstanbul: Cem Yayınları. 266-72.; Asım Bezirci. 2005. "İkinci Yeni'nin Tarihçesi". *İkinci Yeni Olayı*. İstanbul: Evrensel Basım. 61-79. Alaattin Karaca. 2005. "İkinci Yeni Hareketi". *İkinci Yeni'nin Poetikası*. Ankara: Hece Yayınları.. 59-197; Mehmet H. Doğan. 1969. "İkinci Yeni". *Papirüs* 41 (Kasım): 1-14; Cevat Akkanat. 2002. *İkinci Yeni ve Gelenek*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları; Ramazan Kaplan. 1981. "Şiirimizde İkinci Yeni Hareketi". Ankara: Ankara Üniversitesi. Yayımlanmamış doktora tezi.

mi yoksa toplumcu mu olduğu, İkinci Yeni'nin kim tarafından kurulduğu ve Garip'e tepki olarak mı doğduğu bugüne kadar İkinci Yeni tartışmalarında merkezî bir yer tutmuştur. Pek çoğu yüzeysel kalan bu tartışmaların, İkinci Yeni tarzının asıl niteliklerini tartışmayı örttüğünü söylemek yanlış olmaz. Bu tartışmalar, entelektüel enerjinin birtakım ikincil sorunlara adanmasına neden olurken, aynı zamanda eleştirel bir çaba harcandığı yanılsamasını da yaratır. Oysa İkinci Yeni şiirini anlamaya adanmış, bu şiiri tarihsel koşulları içinde değerlendiren ve ayrıcı niteliklerini belirlemeyi hedefleyen kapsamlı bir çalışma hâlâ yapılmamıştır.

İkinci Yeni tarzındaki ilk şiirler 1953 yılında yayımlanmasına rağmen, bu tarza yönelik eleştirel çalışmalar 1956 yılından itibaren yapılmaya başlar. Muzaffer İlhan Erdost'un öncü olduğu bu tartışmalar, kısa zamanda birer kamplaşmaya dönüşmüş ve İkinci Yeni şiiri etrafında üç farklı tavır geliştirilmiştir. Asım Bezirci ve Attilâ İlhan'ın başını çektiği ve genç sosyalist yazarlarla eleştirmenlerin de katıldığı birinci grup, İkinci Yeni şiirini salt biçimcilikle, kaçış edebiyatı olmakla vb. ile suçlarken, Muzaffer İlhan Erdost ve Cemal Süreya ile İlhan Berk başta olmak üzere İkinci Yeni şairleri yazılarıyla bu tarzı savunmuşlardır. Bu iki grubun dışında değerlendirilebilecek iki eleştirmense Hüseyin Cöntürk ve Memet Fuat'tır. Hüseyin Cöntürk, "nesnel eleştiri" olarak adlandırılan anlayışıyla İkinci Yeni şiirini, savunmaktan ya da yermekten ayrı olarak ele alırken, bu şiirin ayrıcı niteliğini özellikle *Çağının Şairi* (1960) kitabında ele alır. Memet Fuat ise, Bezirci ve İlhan gibi sosyalist ya da o dönemdeki adıyla "toplumcu" edebiyatı savunmasına rağmen, özellikle beğeni noktasında öne çıkan tavrıyla estetik özerkliğe yakın durur. Memet Fuat'ın İkinci Yeni şiiri tartışmaları bağlamında "anamlı" "anlamsız" ayrımını, "açık" "kapalı" ayrımına dönüştürmesi (2000a: 28) İkinci Yeni'yi anlayabilmekte önemli bir başlangıç noktasıdır.

1950'lerin sonunda ve 1960'ların başında yapılan tartışmalar İkinci Yeni tarzını anlamakta pek işlevsel olmamış, bu şiiri, geniş bir okur kitlesine açabilecek eleştirel çalışmalar yapılmamıştır. En başta, İkinci Yeni şiirinin önceki şiirsel prosedürlerden ayrıştırılabilecek nitelikleri belirlenmemiş, dolayısıyla onun tarihselliği saptanamamıştır. İkinci Yeni'nin yalnızca Garip şiirine “tepki” olarak ele alınması, tarihselliğin yaklaşık on yıllık bir süreçle sınırlı tutulmasına neden olmuştur. İkinci Yeni şiirinin Garip şiirine bir tepki olduğu hem 1950'li yıllarda hem de sonrasında, İkinci Yeni şairleri ve eleştirmenler tarafından dile getirilmiş ve bu yorum, bir eleştiri klişesine dönüşmüştür. Böylesi bir bakış açısı, yani bir edebiyat hareketinin bir önceki harekete tepki olarak doğduğunu söylemek, yabancı olmadığımız bir yaklaşımdır. Yalnızca Türkiye’de değil, Batıda da böylesi bir anlayış vardır. Türkiye’de Servet-i Fünun’un Tanzimat edebiyatına, Millî edebiyatın Servet-i Fünun’a tepki olduğu dile getirilir. Bunun yanında Fecr-i Ati ya da Yedi Meşaleciler gibi yenilik iddiasında olan ama bu iddiasını gerçekleştiremeyen hareketler de bu tepki silsilesinin birer parçasıdır. Türkçe edebiyat, böyle bir bakış açısıyla bir “eskilerle yenilerin kavgası” olarak da okunabilir. Oysa İkinci Yeni ve Garip arasındaki farklılığı bildik bir önceki-sonraki kuşak kavgası olarak okumak iki şiiri de anlamak bakımından yeterli değildir.

Garip ve İkinci Yeni iki farklı anlayışı temsil ederler. Temelde onları ayıran estetik özerkliğe bakışlarıdır. Garip, “şairane” dediği ve sanat kurumu olarak yorumlanabilecek tüm değerlere karşı çıkan avangard bir şiirken, İkinci Yeni özerk bir şiir dilini kullanır. Türkçe şiirdeki bu iki farklı tarz, radikal biçimde birbirinden farklıdır. Bu noktada ikisinin arasında tepkisel bir ilişki olduğunu söylemek yersiz değildir, ancak böyle bir bakış açısı, İkinci Yeni'nin ortaya çıkışını salt edebiyat içi bir sorun olarak ele almayı zorunlu kılar. Oysa İkinci Yeni, edebiyat içi bir

yenilenme olmaktan öte kültürel krize verilen bir tepkinin adıdır. Daha da önemlisi, Garip şiirine tepki verenler, İkinci Yeni'den önce Garip şairlerinin kendisi olmuştur. Orhan Veli daha 1944'de *Garip*'in ikinci baskısına yazdığı önsözde yanıldığını, Garip şiirinin onun o dönemdeki “cahilliği”nden kaynaklandığını dile getirmiş (2003: 36); Melih Cevdet Anday “Tohum” şiiri ile Garip tarzı şiirleri bırakarak toplumcu bir şiire yönelmiş; Oktay Rifat baştan beri Garip'in ilkelerinden halk şiirinden yararlanarak sapmasına devan ederek halk edebiyatını daha yoğun kullanmaya başlamıştır. O nedenle 1950'li yıllara gelindiğinde 1937'de başlayan Garip şiiri etkisini çoktan yitirmiştir. Dolayısıyla İkinci Yeni'nin tepkisellik üzerinden kendisini inşa edebileceği bir Garip şiiri yoktur. Bu noktada İkinci Yeni'nin doğuşu salt edebiyat içi bir gelişme sayılsa bile, İkinci Yeni, Garip'e duyulan tepkisellikten değil, egemen bir şiir anlayışının olmamasından dolayı bir boşluğun üzerinde doğmuştur demek daha doğrudur.

İkinci Yeni yalnızca Garip şiirine tepki olarak doğmamış, aksine o güne kadar yerleşik kabul edilen değerlere karşı çıkararak kurulmuştur. İkinci Yeni yalnızca Garip'e tepkiyle sınırlandırılmadığında, İkinci Yeni tarzında bir şiirin niçin o güne kadar yazılmadığının, bu şiirin niçin bu denli dirençle karşılandığının yanıtını da bulmak olanaklıdır. Bu saptamayı yapabilmek için, aşağıda, Türkiye'deki edebiyat kurumunun parametreleri ve İkinci Yeni'nin bunu askıya alan nitelikleri ele alınacaktır.

#### **A. İkinci Yeni'nin Maddî Temelleri**

İkinci Yeni gibi özerklik anlayışı etrafında şekillenen, geleneksel anlatım biçimleri yerine bireysel deneyime dayanan ve nihai noktada modernliğe verilen bir tepki olarak ele alınabilecek bir şiir, niçin Türkiye modernleşmesinin daha erken

dönemlerinde, örneğin 1930’lu yıllarda değil de, 1950’li yıllarda ortaya çıkmıştır?  
Eğer İkinci Yeni şiirini, Türkçe şiirde “hoş bir tesadüf” ya da Türkiye modernleşmesinin edebiyata yansımalarının olağan ve kaçınılmaz sonucu saymıyor ve bir olgunun ancak tarihsel ya da maddi koşulları içinde açıklanabileceğine inanıyorsak, bu soruyu yanıtlayabilmek için İkinci Yeni’nin doğduğu yıllarda Türkiye toplumunun yapısına bağlı olarak ortaya çıkan krizleri, şairlerin bunlarla nasıl yüzleştiklerini sorgulamak ve bunların sonucunda nasıl bir edebiyat yarattıklarını ele almak zorundayız.

İkinci Yeni şiirinin yazılmaya başlandığı ilk yıllarda, bu şiirin temellerini anlamaya yönelik girişimlere bakıldığında üç yaklaşımın belirginlik kazandığı söylenebilir. Bunlardan ilki, bu şiirin doğuşunun doğrudan siyasal iktidara (Demokrat Parti yönetimi) bağlayan Attilâ İlhan’ın yorumu; ikincisi, bu şiiri Avrupa modernizminin Türkçe edebiyata doğrudan yansımaları ve dolayısıyla “taklit” sayanların yorumları; sonuncusu da bu şiiri salt “edebiyat içi” bir sorun olarak ele alan ve İkinci Yeni’yi Türkçe şiirin kendi içindeki zorunlu gelişimi sayanların saptamalarıdır. Oysa İkinci Yeni şiiri, bu yorumlardan herhangi birinin tek başına açıklayamayacağı kadar karmaşıktır. İkinci Yeni, ne siyasal iktidarın ürünü, ne Batının taklididir ve ne de Türkiye’deki şiirin olağan evriminin varış noktasıdır. İkinci Yeni tarzı, Türkiye modernleşmesinin 1908 sonrasında başlayıp 1950’lere kadar devam eden ve temelde çatışmadan arınmış özneler inşa etme süreci olan döneminin, Demokrat Parti iktidarıyla bir oranda kesintiye uğraması sonucu ortaya çıkmış, bir başka deyişle, Türkiye modernleşmesinin 1950 sonrasında yön değiştirmesine bağlı olarak kendisine yaşama olanağı bulmuştur. Ancak, söylenenin aksine, bu şiirin döneminin iktidarıyla kurduğu bağlar doğrudan değil, dolaylıdır. Bu nedenle aşağıda, önce İkinci Yeni ile dönemin iktidarı arasındaki ilişki ele alınacak,

ardından 1950'lerde kesintiye uğrayan Cumhuriyet modernleşmesinin bu şiir üzerindeki etkileri saptanmaya çalışılacaktır. Ayrıca, Türkiye modernleşmesine ilişkin Batı taklidi olma suçlaması da bu tartışmada gündeme geleceği için, Batı şiiri ve İkinci Yeni ilişkisi de sorgulanacaktır.

### **1. Politik Bilinçdışı**

Attilâ İlhan, İkinci Yeni'nin doğuşunu, kısmî liberal politikaları dolayısıyla Türkiye toplumuna köklü dönüşümler yaşatan 1950'li yılların siyasal iktidarı Demokrat Parti'nin kültürel uygulamalarına bağlar. İlhan, bu yorumu 1950'li yıllarda değil de, sonraki yıllarda geliştirmiş, İkinci Yeni tarzı şiirlerin yazılmaya başladığı yıllarda bu şiiri biçimci ve soyut olmakla suçlamıştır. İlhan'a göre (2001: 11), İkinci Yeni içeriği “en ürkütücü şey say[makta]”, “sanatı toplumsal işlevinden çekip al[makta]”, “toplumsal gerçekçiliğe karşı açık tavır takın[maktadır]” ve bu yüzden Demokrat Parti'nin Amerikan taraftarı Soğuk Savaş politikaları, Attilâ İlhan'ın dahil olduğu toplumcu şairlerin önünü kesmek için bu şiiri desteklemiştir.

Attila İlhan'ın bu görüşleri, temelde, sosyalist şairlerin 1950'li yıllarda sıkça kovuşturmayla uğraması ve işkence dahil pek çok gayri insanî muamele görmesine, buna rağmen İkinci Yeni şairlerinden hiçbirisinin bu türden bir olayla karşılaşmamasına dayanır. Asım Bezirci'nin de yazılarında sıkça vurguladığı hapisaneyeye girmeme durumu, İkinci Yeni şairlerinin dönemin iktidarı tarafından desteklendiğinin kanıtı olarak gösterilir. Oysa böyle bir destekten söz edebilmek için öncelikle dönemin iktidarının kültür politikalarını belirlemek ve politikalarda, söylendiği türden “biçimcilik”, “soyutluk” vb. gibi niteliklerin desteklendiğine dair kanıtlar bulmak ya da en azından politik bilinçdışı düzeyinde dönemin iktidarı ile

İkinci Yeni tarzı arasında bir koşutluk kurabilmek gerekir. Bunun için önce şu sorudan başlanabilir: Demokrat Parti'nin kültür politikası nasıldı?

Orhan Koçak (2002: 370), Cumhuriyet'in 1920 ile 1970 arasındaki kültür politikalarını ele aldığı yazıda, 1923 ile 1938 arasında kültür politikalarını "biraz basitleştirmek pahasına, din vurgusu kısmen kaldırılmış Ziya Gökalp", 1938-1950 arasında ise genel olarak adlandırıldığı biçimiyle " 'hümanist kültür' dönemi" olarak formüle eder. Koçak'a göre, bu "[i]lk evre daha çok bir tasfiye dönemi olarak görülürse eğer, ikincisinin görece bir restorasyona sahne olduğu söylenebilir" (370). Cumhuriyet döneminin kültür politikalarını 1950'ye kadar böyle bir ayrıma tabi tutmak mümkünse de, 1950'den sonra bu açıklıkta bir kültür politikasını görmek mümkün değildir. "Daha sonraki yönetimlerin bu politikalara müdahalesi, ya 1950'lerde ve 1960'larda olduğu gibi "politikasızlık" (kendiliğinden oluşumlara göz yummak) ya da 1970'lerden sonra olduğu gibi eski formülleri yeni bileşimler içinde ("Türk-İslâm sentezi") sunmakla sınırlı kalacaktır" (370).

Tezin önceki bölümlerinde ele alındığı gibi, 1930'lu yıllarda Cumhuriyet'in ulusal bir kimlik inşa etmek (ya da ulusal bir anlatı oluşturmak) için belirgin kültür politikaları vardır. Dil üzerinden inşa edilen bu politikalar, şiirde hecenin kullanılması ve dilde sadeleşme (yani halkın anlayacağı dil) ekseninde belirlenir. Bu konularda devletin açık desteklerini görmek mümkündür. Osmanlı kültürünün bir parçası sayılan "divan edebiyatı"nın müfredattan kaldırılması, Matbuat Müdürlüğü'nün Hececi şairlerin ağırlıkta olduğu bir antoloji yayımlaması, ders kitaplarında Hececi şiirlerinin Türkçenin en güzel örneği olarak yer verilmesi, Halit Ziya gibi eski kuşak yazarların yapıtlarını sadeleştirilmesi ya da sadeleştirmek zorunda kalması vd. bu dönemde iktidarın, nasıl bir edebiyat istediğine açık biçimde yön verdiğini gösteren birkaç örnek olarak anılabilir. Bu nedenle, bu dönemdeki kültür

politikalarının doğrudan yön verici bir nitelikte olduğunu söylemek yanlış olmaz. Oysa 1950’li yıllarda, bunun tam tersi bir anlayış geçerlidir. 1930’larda kültür politikalarına bakarak açıkça nasıl bir edebiyat istendiğini belirlemek olanaklı iken, aynı bakışla 1950’li yıllarda nasıl bir edebiyat istenmediğini belirlemek mümkündür. 1950’li yıllarda, kültür politikaları toplumsal inşada yer alması istenmeyen unsurların cezalandırılması yoluyla, başka bir deyişle “öteki”nin ortadan kaldırılmak istenmesi biçiminde belirir. Bu yıllarda sosyalist yazarlar cezaevlerine atılır, sosyalist içerik taşıdığı düşünülen yapıtlar toplatılır. Buna rağmen 1950’li yılların “liberal” iktidarının, 1930’lu yıllarda olduğu gibi açık biçimde işaret ettiği bir kültür politikası—daha özelde edebiyat programı—yoktur. Bir başka deyişle, Demokrat Parti nasıl bir edebiyat yapılmaması gerektiğine uygulamalarıyla işaret eder ancak bunun karşısında nasıl bir edebiyat kurulması gerektiğine dair bir politikası yoktur. İkinci Yeni şiirini, Demokrat Parti dönemi ile doğrudan ilişkilendirenler de, İkinci Yeni ile iktidar arasında doğrudan bir bağ olduğunu söylemek yerine iktidarın toplumcu yazarları cezalandırdığını ama İkinci Yeni şairlerinin herhangi bir kovuşturmayla uğramadığını söylerler. Gerçekten de, bu dönemde İktidar, İkinci Yeni şairlerini “zararsız” saymış, onların hiçbir şiiri ya da kitabı, sosyalist gerçekçi yazarların aksine, kovuşturmayla uğramamıştır. Ancak, iktidarın bu tutumunun o yıllarda “biçimcilik”, “soyutluk”, “halktan kopukluk” olarak yorumlanan İkinci Yeni’nin özerklik talepleri ile doğrudan bağlantılı olduğu söylenemez. Tersine, iktidarın negatif yönde beliren—yani, olması istenmeyen cezalandırılması— anlayışı da özerklik nosyonu etrafında değil, edebiyatın işlevselliği noktasında şekillenir. İktidar, edebiyata—özelde şiire—“anlam” açısından yaklaşmakta ve anlamı “sakıncalı” olan şiirleri yasaklamaktadır. Başka bir deyişle, edebiyat, iktidarın uygulamaları açısından bakıldığında, Türkiye modernleşmesinin genel eğilimiyle



uyumlu olarak işlevsellik noktasında değerlendirilmektedir. İkinci Yeni şiirinin ve şairlerinin bu dönemde cezalandırma dışında kalmasının nedeni, onların özerklik talebinin iktidar tarafından desteklenmesi değil, bu şiirin iktidarın ufku dışında kalmasıdır.

İkinci Yeni’de bir olumsuzluk olarak sayılan ve politik olarak belirlendiği söylenen biçimcilik, dünya politikasında da 1950’li yıllarda, sanatsal yaratıcılığın özgürlük talebiyle özdeş sayılmaktadır. Larry Shiner (2004: 398), bu durumu şöyle betimler:

1950’li yıllarda modernizm ve biçimcilik Soğuk Savaş ortamında beklenmedik bir rüzgar yakalıyorlardı. Hitler ve Nazilerin hatırasının hâlâ taze olduğu ve Stalin’in kültür bakanı Andrei Jdanov’un ‘biçimciliği’ bir kere daha açıkça kapitalist bir ‘dekadans’ alameti olarak itham ettiği bir ortamda modernizm ve biçimcilik totalitarizm karşıtlığının bayrağı haline geliyordu.

Dünyada durum bu olsa da, Türkiye’de “biçimcilik”in iktidar tarafından bir özgürlük talebi olarak desteklendiğini söylemek zordur. Çünkü, İkinci Yeni şairleri biçimci ve modernist tarzı temsil eden bir anlayış olarak desteklenmemekte, yalnızca bu harekete karşı kayıtsız kalınmaktadır. Bu nedenle de Demokrat Parti ile İkinci Yeni arasındaki ilişki açık bir destek olmaktan öte, modernist tarzın iktidarın ufku dışında kaldığını hesaba katarak, “politik bilinç dışı” açısından sorgulamaya açıktır.

## **2. Kültürel Değişim**

Modernizmin Batı toplumunda nasıl ortaya çıktığını, bunun kültürel temellerini, yaşanan krizleri ve bunların yarattığı dönüşümleri nisbeten daha kolay saptamak olanaklıdır. Ancak, aynı yöntemi Batı-dışı toplumlar için aynı kolaylıkla

kullanmak mümkün değildir. İkinci Yeni bağlamında, sıkça geliştirilen yaklaşımlardan biri, böyle bir şiirin Batıda çoktan yazılıp bittiğini söylemek; diğeri ise edebiyatın modernleştiğinden söz etmektir. Bu ikinci bakışa göre, Batı edebiyatının geçtiği aşamalar, şaşmaz bir çizginin üstünde Batı-dışı toplumlar tarafından geçilmektedir. Oysa edebiyatın, modernleştiğini söylemek mümkün değildir. Modernleşme olgusu, estetik değil toplumsal bir süreçtir. Modernist edebiyat, aşama aşama varılacak bir süreç değil, ancak belli bir algılama ve deneyim etrafında şekillenen bir tarzdır. İkinci Yeni, Türk modernleşmesinin olağan ve kaçınılmaz bir sonucu olmadığı için modernleşme sürecinin bir sonucu olarak değil, Türkiye toplumuna özgü belli koşulların ürünü olarak ortaya çıkmıştır. Modernizm, dünyayı belli bir kavrama biçimidir ve bu algılama biçimini belirleyen olgulardan biri de “kriz”dir. İkinci Yeni gibi modernist bir şiirin, 1930’lu yıllar gibi Cumhuriyet’in uzun süredir yaşanan krizlere çözüm getirdiğine inanılan yıllarda değil de, 1950’ler gibi toplumsal dönüşümün krizler yarattığı bir dönemde ortaya çıkması bir rastlantı değildir.

1930’lu yıllarda Türkiye toplumunu şekillendiren, kriz düşüncesinden daha öte sorunların saptandığı ve bunlara çözümler bulunduğu yıllardır. Nurdan Gürbilek (2001b: 62), bu yılların toplum tahayyülünü Yakup Kadri’nin *Ankara* romanındaki “şehir ütopyası”<sup>33</sup>ndan yola çıkarak şöyle yorumlar: “[Y]azarın hayal ettiği Ankara’da kamu, özel hayatı tümüyle içine almıştır. [...] Kişisel dertler umumi kaygılar, umumi arzular, umumi ihtiyaçlar içinde sönüp gitmiştir. Mahremiyete gerek yoktur, çünkü Ankara onun kendi evidir; orada ‘her yeni bina onun mülkü, her genç onun evladı’dır’ ”. Yakup Kadri gibi Cumhuriyet modernleşmesinin önemli

---

<sup>33</sup> Her ne kadar *Ankara* romanının önsözünde Yakup Kadri, romanını bir “ütopya” olarak değerlendirirse de, bu romana ütopya demek güçtür. Romanın özellikle üçüncü bölümü için söz konusu olan, bir Cumhuriyet hayalidir ve romanın yazıldığı tarihten daha uzak bir geleceği anlatır. Ancak bu üçüncü bölüm, bir “olmayan yer” hayal etmekten daha öte, yazarın arzuladığı bir “tahmin” niteliği taşır.

figürlerinden birine ait bu hayalde kişisellik kamunun içinde erir: “Bu şehir ütopyasında kamunun dışı yoktur aslında. Kamu hem devlettir, hem iktisadi hayattır, hem de kişisel olandır. Nasıl sivil hayat, iş ya da eğlence hayatı kendi başına yapay ve iğretiye, kişisellik de kendi başına ruhsuz ve soğuktur. Şahsi hayat ihtirastan, arzudan, iştahdan ve tensellikten arındığı, umumun içinde eridiği ölçüde sahicilik kazanır” (62). Yakup Kadri’nin bu hayalleri yalnızca bir romanın “fantastik” dünyası ile ilgili değildir. 1930’lu yıllarda “Resmi İdeolojinin ‘kamu’ kavramı, devletin dışında oluşmuş bir sivil alandan çok, devlet himayesinde, devlet kontrolünde varolmuş bir alanı tarif ed[er]” (63). Devletin dışında sivil bir alanın olmaması, Ünsal Oskay’ın deyişiyle (1990: 32) “tümlüklü bir gelenek içinde dünyaya ve hayata bakma[nın]” baskın olmasına ve krizlerin yaşanmamasına ya da kolayca bastırılmasına neden olur.

1950’li yıllarda ise Türkiye’de modernist bir şiiri “besleyebilecek” bir kriz ortamından söz etmek mümkündür. 1950 yılında Demokrat Parti’nin iktidara gelmesi, o yıllara kadar devletçi politikaların baskı altında tuttuğu liberal uygulamaların hayata geçirilmesine neden olur (Ahmad, 1995: 147-72). Cumhuriyet’in Atatürk döneminde ilkeleri konan ve İsmet İnönü (Millî Şef) döneminde de devam ettirilen toplum tahayyülü, bu dönemde hızlı biçimde değiştirilir. Cumhuriyet’in toplum tahayyülü konusundaki en önemli örneklerden biri Köy Enstitüleri’dir. Aydınlamacı projeye bağlanan Cumhuriyet, toplum tahayyülünü kent üzerinden değil de, köy üzerinden inşa etmiş, 1930’lu yıllarda Halkevleri’ni, onların yeterince etkili olamaması sonucu da 1940’larda Köy Enstitüleri’ni açmıştır. Bu projeler, Cumhuriyet’in modernleşme sorununu krizsiz atlattığına işaret eder, başka bir deyişle Cumhuriyet sorunları belirlemiş ve onları çözmek için gerekli projeleri inşa etmiştir; uğraşacağı krizler değil, projeler vardır. Oysa 1940’ların

sonunda bu projelerin çözüm getirmediği ortaya çıkmıştır. 1950’de DP’nin iktidarı, Atatürk ve Millî Şef İnönü dönemlerindeki “kriz”siz yılların sonu olmuş, DP’nin liberal politikaları özellikle yeni yolların yapılması sayesinde büyük göçlerin gerçekleşmesine, özel sektörün (ve sivil alanın) serpilmesine ve sonuçta “tümlüklü dünya görüşünün” dağılmasına neden olmuştur.

1950’li yıllardan hemen önce “Millî Şef” döneminin sonuna doğru, Cumhuriyet’in 1930’larda hedeflerinden sapmaların başladığını görmek mümkündür. Köy Enstitülerinin kapanması bunun en iyi örneklerinden biridir. Cumhuriyet’in toplum tahayyülünü açıkça ortaya koyan Köy Enstitüleri’nin duyulan rahatsızlıklar sonucu kapatılması, yeni bir dönemin başlangıcıdır. Aynı yıllarda kültürel boyutta da değişimler olacak, örneğin edebiyat kitapları yeniden yazılacaktır. Bu değişim Demokrat Parti döneminde daha da şiddetlenmiş, özellikle ezanın Türkçe okunmasına son verilip Arapça okunmaya başlanması büyük tepkilere yol açmıştır. Kemalist “ülkü”ye bağlı olan aydınlar, bu tür değişimler nedeniyle dönemi “karşı-devrim” olarak yorumlamış ve bu nedenle 27 Mayıs 1960 darbesi de bir “devrim” olarak görülmüştür.

### **3. Avrupa Kültürü ve İkinci Yeni**

İkinci Yeni’nin maddi temelleri içinde ele alınabilecek noktalardan biri de, Avrupa kültürüyle kurulan ilişki ya da Tanzimat’tan başlayarak “Batılılaşma” olarak adlandırılan süreçtir. Batı ile kültürel olarak daha yakın denebilecek bir ilişkinin kurulduğu Tanzimat’tan başlayarak Batılı yazarlar, Türkiyeli yazarların temel referansı olmuştur. Ancak, bu referanslar çoğu zaman Türkiyeli yazarların çağdaşları değil de, önceki kuşak Batılı yazarlardır. İkinci Yeni şairleri de kendi çağdaşlarını referans noktası olarak almamış, bu yaklaşım sonraki yıllarda bazı eleştirmenler

tarafından eleştirilmiştir. Örneğin Hasan Bülent Kahraman'a göre (2000: 126, özgün vurgu) "dadadan türeyen estetiği bilmemesinden" dolayı "bu akım Modernizm'den çağdaş'a geçememiştir". Benzer biçimde Ahmet Oktay (1992: 20) da, İkinci Yeni şairlerinin çağdaşları olan Beat Kuşağı ile ilgilenmediğini, "o şiirin açabileceği biçimsel/içeriksel aşamanın önemi[nin] hiç kavranma[dığını]" belirtir. Ancak İkinci Yeni, kendi çağdaşları ile ilişki kurmamış olsa da o güne kadar Türkiyeli yazarların isimlerini bildiği (örneğin Garip gibi hareketlerin doğrudan referans aldığı Sürrealizm gibi akımları) yazarları önceki kuşaklardan farklı biçimde kavramıştır (Oskay, 1990: 32). Bu kavrayış yalnızca İkinci Yeni şairleri ile sınırlı değildir. Eleştiride Hüseyin Cöntürk'te, öyküde "1950 Kuşağı öykücülerinde" (Leyla Erbil, Bilge Karasu, Vüs'at O Bener, Ferit Edgü vd.) de bu farklı alımlama biçimi açık biçimde görülür.

Her ne kadar İkinci Yeni'ye Batı şiirini taklit ettiği suçlaması yapılsa da, İkinci Yeni bir taklit olmaktan daha öte, Avrupa şiirinin geçtiği deneyimi de bilen özgün bir hareket olmuştur. Buna rağmen bu taklit suçlaması, Adnan Benk gibi alanında yetkin bir eleştirmenden bile gelebilmiştir. Benk (2000: 559), İkinci Yeni'nin "gücünü dadadan almaya özenen son 'kapılanma' denememiz" olduğunu belirtir. Benk'e göre,

[İ]şe kendilerinden, kendi özgürlüklerinden başlayacakları yerde, başka bir toplumun koşullarına karşı gösterilen tepkiyi, ancak o toplumun düzenlerini yıkmak için yontulan araçları, işlenen kuramları aktarmaya kalkıştılar. Uğradıkları bozgun, işe herhangi bir gereksinmeyle girişmemelerinden ileri geldi. Batılı davranışın özünü, ister istemez, soysuzlaştırdılar. (561)

Benk'in bu sert eleştirileri aslında Türkiye'de yenilik karşısında verilen yeni bir tepki değildir, hayli tanındıktır. Türkiye'de Batı şiirinden etki taşıyan her yeni hareket için, Ahmet Midhat'ın "dekadans" eleştirisinden başlayarak, böylesi bir suçlama yapılmıştır. Örneğin Mehmet Fuat Köprülü (1992: 133), 1926 tarihli "İnkilap ve Edebiyat" adlı yazısında dönemin edebiyatını şöyle eleştirir: "Son şiirlerimizin büyük bir kısmı, Avrupa edebiyatlarının soluk ve adi bir taklidinden, oralarda artık kıymetini kaybetmiş cereyanların manasız istitalelerinden [uzantılarından] ibarettir". Aslında bu eleştiriler, Orhan Koçak'ın (1999: 154) belirttiği gibi, "hep 'oraları' referans gösterme gereği duy[maktadır]". Varolanın içindeki özgünlüğü ayırtırmak yerine, model kabul edilenle benzerliği saptamaya çalışarak eleştirdiği Batıyı taklit etme durumuna düşmektedir.

İkinci Yeni'nin ortaya çıkışının nedenlerini belirlerken bu şiirin Avrupa kültürünü kavrama biçimini de saptamak gerekecektir. Ancak bu saptamayı yaparken, İkinci Yeni'yi Avrupa edebiyatını model alarak örgütlenen ve özgünlük taşımayan bir hareket olarak ele almak, daha başlangıçta eleştirel yolları tıkayacaktır. İkinci Yeni ve 1950'li yılların edebiyatı, Avrupa edebiyatı ile ilişkiler kurmuş ama bu ilişki taklit etmeyi aşmış, yerel bir özgünlük geliştirmiştir. Başka bir deyişle, İkinci Yeni taklit etmek yerine yerel kültürle bağlar kuran ve dolayısıyla bu kültürün içinde kalınarak açıklanabilecek bir şiir yazar. Dahası İkinci Yeni, bu kültürü anlatırken geleneksel biçimlere bağlı kalmayarak yeni olanı ortaya koyarken "modern olmak"la da yüzleşir. Bu durum, İkinci Yeni'nin çifte temsil krizini, Garip gibi, iki yönlü çözdüğünü gösterir. Bir yandan modern olma durumuyla yüzleşerek kendi toplumunun modernlik deneyimini temsil eder, diğer yandan Batı şiiriyle daha sıkı bir bağ kurarak Batının varlığının Türkiye kültüründe yarattığı krize yanıt vermeyi dener. Böylece İkinci Yeni de, Garip gibi temsil krizini çift yönlü çözer. Bu

sayede Türkiye'nin modernlik deneyimi temsil edebilecek bir şiir ortaya çıkar. İkinci Yeni şiirinden sonra "çağdaş" sözcüğünün modernin karşılığı olarak kültürde yaygınlık kazanması, bu şiirin önceki şiirden farklı olduğunun ayrımına varıldığına işaret eder. Artık Türkiye'de çağdaş sözcüğünü "hak edecek" bir şiir yazıldığı ve dolayısıyla Batı ayarında bir şiirimiz olduğu düşünülmektedir.

## **B. İkinci Yeni ve Edebiyat Kurumu**

Türkiye'de edebiyat kurumunun özerklik karşıtlığı, halk edebiyatının keşfi ve "divan edebiyatı"nın icadı ekseninde şekillendiğini, İkinci Yeni tartışmalarının başladığı anda açık biçimde görmek mümkündür. İkinci Yeni şairleri (en başta "Folklor Şiire Düşman" yazısıyla Cemal Süreya) modern şiir için halk edebiyatının kaynak kabul edilemeyeceğini söyleyerek, bir asırdır modern edebiyat tartışmalarında temel hareket noktası olan halk edebiyatının keşfi anlayışına doğrudan karşı çıkarlar. Türkiye'deki modern edebiyat arayışının ya da "modernizm beklentisi"nin diğer belirleyici parametresi olan divan edebiyatının icadı ise, İkinci Yeni'nin Osmanlı divan şiirinin millî edebiyat paradigmasında homojenleştirilen nitelikleriyle karşılaştırılması yoluyla kendisini gösterir. Bu nedenle İkinci Yeni'nin, Türkiye'deki edebiyat kurumunun iki temel dayanağına karşı çıkarak kendisini kurduğunu söylemek mümkündür. İkinci Yeni'nin geliştirdiği halk edebiyatının keşfine karşı olmak ve İkinci Yeni'ye yöneltilen "yeni bir divan edebiyatı" eleştirisi ayrıntılı ele alındığında, Türkiye'de modernist tarzın nasıl olanaklı hale gelebildiği görülür. Ayrıca İkinci Yeni'nin edebiyat kurumu karşısındaki bu tavrı, eleştirilerin aksine, onun muhalif bir şiir olduğunu görmeye de olanak sağlar.

## 1. “Folklor Şiire Düşman”

Türkiye’de halk edebiyatından, kültürün ve daha özelde edebiyatın aslı kaynağı olarak faydalanma anlayışı, yalnızca millî bir öz inşa etme uğraşı veren millî edebiyat paradigması açısından değil, farklı biçimlerde olsa da tüm baskın olmuş edebiyat prosedürleri tarafından sahiplenilmiştir. Önceki bölümde ele alındığı gibi Garip, 1937 yılında metinsel strateji olarak avangard bir niteliğe sahipken 1945 sonrasında hem estetik alan tanımlama kaygısıyla hem de halk edebiyatının keşfi anlayışıyla buluşarak bu niteliğini kaybetmiştir. Benzer bir durumu, Nâzım Hikmet şiirinde de gözlemlemek mümkündür. 1920’lerin sonunda ve 1930’ların başında yazdığı şiirlerinde Nâzım Hikmet, her ne kadar geleneğin oluşturduğu organik yapıt anlayışından derin izler taşısa da, şiirdeki yeniliği “divan şiiri” geleneğine karşı olma ve halk edebiyatından yararlanma üzerinden kurmayıp dilsel bir değişimi aramıştır ama 1936 yılından başlayarak sosyalist dünya görüşünden hareket ederek halk deyişlerinde yararlanmayı şiiri için gerekli görmüştür. Nâzım Hikmet ve Garip, Türkiye’deki modernist çıkışların er ya da geç halk edebiyatına yöneldiğine işaret eder.

Oysa İkinci Yeni, halk edebiyatından yararlanma anlayışına karşı durur. Bu karşı olma durumunu, yalnızca İkinci Yeni şairlerinin yazılarında değil, asıl olarak şiirlerinde görmek olanaklıdır. İkinci Yeni şairlerinin ilk şiirlerinde ne halk edebiyatından ne de geleneğin diğer kollarından açık bir etki bulmak mümkündür. İkinci Yeni, halk edebiyatından yararlanarak modern bir şiir kurulacağı anlayışının tam karşıtı olarak halk edebiyatından yararlanma yolunu tutmayarak modern kültürün karmaşık yapısını temsil edebilecek bir şiir arayışındır ve İkinci Yeni’nin dilsel tercihinde modern kültürün karmaşık yapısının karşılığını bulmak olanaklıdır.



İkinci Yeni'nin modernist bir şiir olarak ortaya çıkabilmesinde, "paradigma" dışında kalabilmesinin etkili olduğunu söylemek yanlış olmaz. Önceki bölümlerde özellikle Yahya Kemal ve Ahmet Haşim ele alınırken belirtildiği gibi, modernist çıkışlar Türkiye'deki "modernizm beklentisi"ne karşı olduklarında olanaklı hale gelmektedir. İkinci Yeni de bu durumdan ayrı değildir ve modernist bir tarz olmasını Türkiye'deki "modernizm beklentisi"ne karşı çıkmasında bulmak mümkündür.

İkinci Yeni'nin halk edebiyatının keşfi sürecinden ayrıldığı ve modernist bir şiirin halk edebiyatından yararlanarak değil, aksine ondan uzaklaşarak mümkün olduğunun dile getirildiğini gösteren en açık belge Cemal Süreya'nın "Folklor Şiire Düşman" yazısıdır. 1956 yılında *A* dergisinde yayımlanan bu yazı, hem döneminde hem de ilginç biçimde yıllar sonra, 1983 yılında, sert eleştirilerin hedefi olmuştur. Cemal Süreya'nın bu yazısının bu kadar dirençle karşılaşması halk edebiyatının keşfi anlayışının ne kadar yerleşiklik kazandığını gösterirken, aynı yazının yayımlandıktan 27 yıl sonra çok tartışılmaya devam etmesi<sup>34</sup> (her ne kadar tartışmanın tonu değişirse de) Cemal Süreya'nın ne kadar dipteki bir noktaya dikkat çektiğine işaret eder.

Cemal Süreya (2004: 192), "Folklor Şiire Düşman" yazısına sonrasında sıkça alıntı yapılan bir cümleyle başlar: "Çağdaş şiir geldi kelimeye dayandı". Cemal Süreya'nın bu sözü, İkinci Yeni'nin özerk bir şiir diline dayandığının kanıtlarından da biridir. Geleneksel şiir ve onun devamı olan şiirsel prosedürlerde, şiir kelimeyle kurulmayan, en başta kafiye ve vezne dayanan organik bir bütün olarak tanımlanırken İkinci Yeni şiiri—farklı bir organik anlayışa dayansa da—geleneksel organik yapıt anlayışından ayrılır. Modernliğin sonuçlarından biri olan özerklik, sanat yapıtının organik bütünlüğünü kişisel üslupta arama eğilimindedir ve İkinci

---

<sup>34</sup> Bu tartışmaların topluca bulunduğu kaynak için Bkz. *Nesin Yıllığı 1984*.

Yeni şiiri bu özerklik anlayışından hareket eder. Bu nedenle şiir artık kelimeye dayanmış, şairin kişisel yeteneğine göre biçimlendirebileceği dil anlayışı öne çıkmıştır.

Özerk bireyin kendi yeteneğine göre biçimlendirebileceği dil anlayışı, geleneksel şiirdeki dil anlayışıyla köklü biçimde farklıdır. Geleneksel şiirde dil, mazmunlar ve söz sanatlarıyla şairden önce belirlenmiştir, kişisellik yalnızca bu örüntülerin tekil kullanımından ibarettir. Süreya'nın yazısında bu farklılığa özel vurgu yapılır. Cemal Süreya'ya göre, "Çağdaş<sup>35</sup> şairler kelimeleri bile sarsıyorlar, yerlerinden, anlamlarından uğrattıyorlar" (192). "Çağdaş şiir" in bunu yapmasına rağmen Türkiye'de dilin bireysel kullanıma izin vermeyen bir şiir dilini (halk şiirinin dilini) tercih edenler vardır. Cemal Süreya, "Bizde hâlâ folklorla, halk deyimlerine fazlasıyla yer veren şairlerin kısır bir yolda olduklarını düşünür[r]" (192). Folklorla, halk deyimlerine fazlasıyla yer veren şairlerin kısır bir yolda olmalarının nedeni Cemal Süreya'ya göre "folklorla şiirin bugünkü entelektüel niteliğini taşıyacak yeti[nin]" olmamasıdır (192). Şairin bu saptaması, hem modernist tarzın olanaklılığı hem de Türkiye'deki edebiyat kurumuna karşı çıkma noktasında hayli önemlidir.

Türkiye modernleşmesinin başlangıcından itibaren yeni kültürü temsil edebilecek edebiyatın halk edebiyatını örnek alması gerektiği anlayışı baskın eğilimken, Cemal Süreya'nın folklorun şiirin o günkü entelektüel niteliğini taşıyacak yetiden yoksun olduğunu belirtmesi halk edebiyatının keşfi anlayışından tam anlamıyla kopulmak istendiğine işaret eder. Gerçi Cemal Süreya'dan önce Ahmet Hamdi Tanpınar, Nurullah Ataç (ve bir döneminde Sabahattin Eyüboğlu) da halk edebiyatının, "divan edebiyatı" karşısında konumlandırılmasının yanlışlığına dikkat çekerek baskın eğilimin dışına çıkmışlardır. Ancak ne Tanpınar ne de Ataç, halk

---

<sup>35</sup> Cemal Süreya, "modern" yerine "çağdaş"ı tercih eder. Türkiye'de "modern" kavramı son yıllara kadar tercih edilmemiştir.

edebiyatının modern edebiyatın asıl kaynağı olamayacağı ya da halk edebiyatını örnek alarak modern(ist) bir şiir kurulamayacağına Cemal Süreya kadar açık biçimde işaret etmişlerdir. Yukarıda belirtildiği gibi Tanpınar, hem Osmanlı divan şiirinin hem de halk edebiyatının aynı toplumsal örgütlenme biçimin ürünü olduklarını dile getirirken, Nurullah Ataç da son dönem yazılarında Tanpınar’la aynı görüşü paylaşarak halk edebiyatının ve “divan edebiyatı”nın aynı özden geldiğini belirtir. Ancak ikisi de bu durumu modern edebiyatla ilişkilendirmekten uzaktır. Tanpınar Osmanlı divan edebiyatının itibarını iade etmek isterken, Ataç uygarlık projesini eskiden bütünüyle sıyırma amacını taşır. Cemal Süreya ise, Ataç ve Tanpınar’dan farklı olarak halk edebiyatının modernist şiiri kurmak için yetersiz olduğunu dile getirir.

Cemal Süreya’nın folklorla karşı olmasının asıl nedeni, Tanpınar’dan ve Ataç’tan farklı olarak, folklorun dili bireysel olarak biçimlendirmeye olanak vermemesidir: “Bir halk deyimi içindeki kelimeler o deyimdeki anlam dizisinde kaynaşmışlardır. O kelimelerden o deyimlerdekinden ayrı işlemler, ayrı güçler aramayın artık. Çünkü donmuşlardır. İşlemleri, güçleri, bir bakıma uyandıracakları çağrışımlar bellidir” (192). Cemal Süreya’nın “o deyimlerden ayrı güçler aramayın” uyarısına rağmen, o güne kadar modernizm beklentisi, gücünü bu deyişlerden almaya bel bağlamıştır. Cemal Süreya, folklordan yararlanan şiirlerle türküler ya da şarkılar arasında bir ayrım olmadığını dile getirirken, yine şiirin gelip kelimeye dayandığı anlayışını temel alır: “[İ]kisinde de şairin işi kelimelerle değil, kelime bloklarıyla oluyor. Oysa [...] şiirde asıl olan ‘hikâye etmek’ değil, kelimeler arasında kurulacak ‘şiirsel yük’tür” (192). Her ne kadar “şiirsel yük” ifadesi anlaşılması güç bir belirsizliği beraberinde getirse de, Cemal Süreya’nın hem hikâye etmeye karşı çıkması, hem de şiirin varlığını geleneğin dışında araması önemlidir. Çünkü Türkçe

şiiirde “hikâye etme” özellikle anlaşılır şiiir talebi nedeniyle hep tercih edilmiştir<sup>36</sup>.

Hikâye etmeye karşı çıkma, “anlam”ın geri itilmesini beraberinde getireceği için, özerk bir şiiir dilinin yolunu açacaktır.

Cemal Süreya’nın folklorun kullanımını konusunda örnek verdiği şairler Oktay Rifat ve Bedri Rahmi Eyüboğlu’dur. Önceki bölümde belirtildiği gibi Oktay Rifat, Garip döneminde bile halk şiiirine daha yakın durmuş 1945 tarihli *Güzelleme* kitabından sonra şiiirinin temel belirleyeni halk edebiyatından yararlanması olmuştur. Cemal Süreya’ya göre Rifat ve Eyüboğlu’nun “geniş ölçüde, belki görünür imkânlar olan halk deyimlerine, folklor temlerine yönel[meleri]”, onlar için “iyi olmamış”, “Oktay Rifat ‘sanat endüstrisi’ pazarlarına bol sayıda çürük mal sürmek zorunda kal[ırken]”, Bedri Rahmi bunu bile “yapamamıştır” (193).

Cemal Süreya, “folklorun şiiir için kaçınılması gereken bir tehlike” (192) olduğu iddiasını dilin bireysel kullanımına dayandırırken, artık “kişilik”in öne çıktığına vurgu yapar: “Şiiirde kişiliğe bugün eskisinden daha çok önem veriyoruz. [...] bir şiiiri bir şair yazarsa güzel oluyor da aynı şiiiri bir başkası yazınca olmuyor”. Bu konuda Cemal Süreya’nın örneği Fazıl Hüsnü Dağlarca’dır. Dağlarca’nın kişilik sahibi bir şair olarak övülmesinin nedeni, onun şiiirindeki kendine özgülüktür: “Açı kendi açısıdır, eşyayı ve yaşamayı kavrayış kendi kavrayışı” (193). Dağlarca’nın kendi açısına sahip olduğu için övülmesi Türkçe şiiir açısından yenidir aslında. Birkaç istisna dışarıda tutulursa Türkiye’deki yaygın anlayış bireyin toplumun içinde ermesidir. Hatta bireysel açılardan söz etmek, örneğin aşk şiiiri yazmak çoğu zaman yerilen bir niteliktir. Modernliğin en önemli sonuçlarından birisinin özerk birey anlayışı olmasına rağmen Türkiye modernleşmesinde birey, toplum lehine

---

<sup>36</sup> İkinci Yeni şairleri arasında okur çevresi en geniş iki şair Turgut Uyar ve Edip Cansever’dir. Buna karşılık İlhan Berk ve Ece Ayhan’ın okur çevresi dardır. Bu okur çevresinin niceliksel farklılığında Uyar ve Cansever şiiirinin hikâye etmeye daha yakın durması doğrudan etkilidir. Cemal Süreya ise aşktan söz eden bir şair olarak, yani başka bir nedenle, diğer şairlere nazaran daha “popüler” olmuştur.

benliğinden vazgeçmeye çağırılır. Bunun Türkçe şiirdeki yansımasının en belirgin olduğu yıllar, millî edebiyat dönemi olsa da, bu durum yalnızca millî edebiyat dönemiyle sınırlı değildir. Türkiye’deki genel eğilim bu olmasına rağmen, Cemal Süreya’nın “kişilik”i öne çıkarması, Türkiye modernleşmesine muhalif bir nitelik taşır.

Cemal Süreya yazısının sonuna doğru, folkloru bir tehlike olarak görmesinin arkasındaki temel itkiyi (saik) şu sözlerle dile getirir: “Hem Max Jacob’un kaprislerini, hem Jules Supervielle’in incelikli mısralarını bir arada barındıracak folklorun alnını karışlarım ben” (194). Açıkça görülüyor ki, Cemal Süreya modernist Batılı şiirle folklorun bir arada olmayacağını düşünmektedir. Ancak Cemal Süreya’nın bu tavrını “Batı mukallitliği” olarak suçlamak imkânsızdır. Çünkü Cemal Süreya yazısının başında folklorun niçin modernist şiir için kurucu olamayacağını, yalnızca Batı şiirini referans alarak değil, aksine Türkiyeli şairleri örnek vererek açıklama yolunu tutmuştur. Başka bir deyişle, folklorun Türkçe şiirde bir krize yol açtığını dile getirirken, bunun nedeni yalnızca Batılı şiire öykünmek ya da Batılı şiir karşısında duyulan rahatsızlığın bir krize yol açması değildir.

Cemal Süreya’nın yazının sonunda diğer İkinci Yeni şairlerini (İlhan Berk, Turgut Uyar, Edip Cansever) anması, bu yazının bireysel olmaktan öte, bir dönemin karakteristiğini belirleme amacı taşıdığına işaret eder. Aynı yıllarda İkinci Yeni’nin ilkelerini savunan yazılar yazan İlhan Berk, çoğu zaman İkinci Yeni adı altında kendi şiirinin özelliklerini savunurken Cemal Süreya, bu yazıda yalnızca kendisinin değil, dönemin diğer şairlerinin genel eğilimini de yansıtmayı başarır.

Cemal Süreya’nın bu yazısında, geleneğin tamamını değil de, yalnızca folkloru hedef almasını sorguladığımızda, bunun Türkiye modernleşmesinin genel eğiliminin bir sonucu olduğunu görebiliriz. Cemal Süreya’nın folkloru tehlike sayan

görüşlerinin, geleneğin bütünü ve dolayısıyla Osmanlı divan şiiri için de geçerli saymak mümkünken, Cemal Süreya, yazısında Osmanlı divan şiirinden hiç söz etmez. Osmanlı divan şiiri, tezin önceki bölümlerinde belirtildiği gibi, Tanzimat'tan başlayarak eleştirilere uğrarken, bu eleştiriler 1911'de sistemleştirilmiş ve 1930'lu yıllarda Osmanlı kültürünün bir parçası sayılan "divan şiiri", kurulacak yeni kültürün dışına itilmek istenmiştir. Bu nedenle 1956 yılına geldiğinde bu şiiri, Türkçe şiirin geleneği olma vasfını büyük oranda yitirmiş, onun yerine halk edebiyatı ikame edilmiştir. Tezin önceki bölümlerinde daha ayrıntılı ele alınan "divan edebiyatının icadı" ve "halk edebiyatının keşfi" sürecinin başarılı olduğunun en iyi görülebileceği yerlerden biri, Cemal Süreya'nın bu yazısında geleneğe karşı çıkarken bunu yalnızca halk edebiyatı üzerinden yapmasıdır.

## **2. İkinci Yeni ile "Divan Şiiri" Karşılaştırması**

İkinci Yeni'nin ortaya çıktığı 1950'li yıllarda ve sonraki yıllarda bu şiirin "yeni bir divan şiiri" olup olmadığı sorgulanmıştır. Edebiyat tarihi açısından hayli ilginç olan bu sorgulama hem Osmanlı divan şiirinin nasıl homojenleştirildiğini, hem de estetik özerkliğin Türkiye'de nasıl dirençle karşılandığını göstermesi açısından çok iyi bir örnektir.

İkinci Yeni'nin "yeni bir divan şiiri" olduğunu söyleyen ilk yazılardan biri 1959 yılında Onat Kutlar tarafından yazılır. Kutlar (1959: 2), dönemin şiirinin "sinsi bir Divan Şiiri muhipliğine yaklaştığı[nı]" dile getirirken 1966 yılında Günel Altıntaş, aynı düşüncüyü paylaşır ve bu benzetmenin nedenini şöyle açıklar: "[İkinci Yeni'nin] Divan Şiiri'ne benzetilmesinin nedeni yazarlardan başka kimsenin bu şiirle ilgilenmemesi, biçimci, kapalı, kaçak bir şiir olmasıdır. Halka inememesidir" (alıntılayan Bezirci 1996: 49). İkinci Yeni ile "divan şiiri" arasında koşutluk

kurulması, Osmanlı divan şiirinin, halk edebiyatının öne çıkarılarak inşa edilen niteliklerine dayanır. Asım Bezirci (1996: 49), divan şiir-halk şiiri karşıtlığına bağlı olan birisi olarak İkinci Yeni ve “divan şiiri” arasındaki benzerlikleri şöyle sıralar: İki şiir de “halka, onun yaşamına, edebiyatına ve kültürüne sırt çevirmiştir”, “toplumsal gerçeklere, sınıfsal çelişkilere, siyasal olaylara uzak durmuştur”, seçkincidir, “konuşma dilinden ayrılmıştır”, “us ve düşünceden çok imge ve duyguya yaslanmıştır”, “soyutlamaya önem vermiştir”. Bezirci iki şiir tarzı arasında bu tür benzerlikler olduğunu dile getirmesine rağmen, iki şiirin birbirinden “köklü” biçimde farklı olduğu noktaları da belirtir. Bu farklıklar divan şiirinin mazmunları, aruzu, kafiye ve belirli türleri kullanmasına rağmen İkinci Yeni’nin bunlardan uzak durmasıdır. Bu karşılaştırmada ilginç bir nokta Bezirci’nin ortak nitelik olarak “Divan şiiri gibi İkinci Yeni’nin de halkça anlaşılması çok zordur” (49) derken, farklılık olarak “Divan şiiri bilenlerce kolay anlaşılır, İkinci Yeni ise—bilenlerce dahi—güç anlaşılır” (50) demesidir. İfade açısından tutarlı görünen düşünceler, Osmanlı divan şiirinin niçin ötekileştirildiğini göstermesinin yanı sıra, Osmanlı divan şiirinin genellikle görmezden gelinen önemli bir niteliğini öne çıkarır. Osmanlı divan şiirinin bilenlerce kolay anlaşıldığını söylemek onun bir izlerçevresi olduğunun açık kanıtıdır. Gerçi bu izlerçevre yalnızca saray etrafındaki seçkin “zümre” olarak homojenleştirilmiş ve Osmanlı divan şiirinin ötekileştirilmesi bunun üzerinden inşa edilmiştir ama halkın da dahil olabildiği “burjuva kamusal alanı”nın modern zamanların bir icadı olduğu anımsanırsa, Osmanlı divan şiirinin ötekileştirilmesinin açıkça anakronik olduğu görülebilir. Bu anakronizmi görmekten uzak olan Bezirci, yine de Osmanlı divan şiiri ile İkinci Yeni arasında, benzerliklerin varlığına rağmen, divan şiirinin “ayrı bir çağın ve çevrenin ürünü” olduğunu ve dolayısıyla “İkinci Yeni’yi Divan Şiirinin aynısı ya da uzantısı sayma[nın] doğru” olmayacağı sonucuna

varır (50). Ancak burada önemli olan, Bezirci'nin bu farklılığa işaret etmesinden daha öte, hem Bezirci hem de diğer yazarlar tarafından böyle bir karşılaştırmanın olanaklı görülmesidir.

Türkiye'deki edebiyat kurumu, Osmanlı divan şiirini ötekisi olarak kullanırken, o günkü edebiyatta ne istenmiyorsa o nitelikler bu şiire yüklenmiştir. “Halktan uzaklık”, “biçimçilik”, “zor anlaşılabilirlik”, “ulusal olmama” (kozmpolit), “seçkinlik” gibi özellikler faydacı edebiyat kurumunun bünyesine almak istemediği nitelikler olarak belirir. Böylece edebiyat kurumunun inşa edeceği yeni ve aynı zamanda “modern” edebiyatın ötekisi de belirlenmiş olur. “Divan edebiyatının icadı” sürecinin, Türkiye modernleşmesinin genel eğilimlerine doğrudan yanıtlar vermesi sayesinde başarılı olduğunu söylemek gerekir. Bu inşa süreci modern olmayı yalnızca eskiden, daha doğrusu Doğulu olmaktan kurtulmakla yeterli sayıp yerli özü halk edebiyatında bulurken, modern bir kültürün temsili olabilecek bir şiirin önünü tıkamıştır. Dolayısıyla, modern dünyayı temsil etme iddiasıyla ortaya çıkan ve bu nedenle özerk estetik kurmaya çalışan bir şiirin, Türkiye modernleşmesinin baskın eğilimiyle çatışması olağandır.

Osmanlı divan şiirinin tarihsel koşullarından kaynaklanan nitelikler, anakronik biçimde edebiyat kurumunun dışına itilirken amaç, yalnızca bu şiiri Osmanlı geleneğinin parçası olarak olumsuzlamak değil, asıl olarak nasıl bir edebiyat istenmediğini belirlemektir. Osmanlı divan şiirinin olumsuzlanan niteliklerinin aynı zamanda estetik özerkliğin bazı nitelikleri olması bir rastlantı değildir. Bu noktada, estetik özerkliğe bağlı kalan İkinci Yeni'nin “divan şiiri”yle karşılaştırılması açıklık kazanır. İkinci Yeni, Osmanlı divan şiiriyle estetik düzeyde bir süreklilik gösterdiği ya da geleneğin bu koluyla bağlantılar kurmayı denediği için değil, Türkiye'deki edebiyat kurumunun estetik özerklik karşısındaki olumsuz tavrına karşıt bir anlayışa



sahip çıktığı için bu karşılaştırmanın konusu olur. Başka bir deyişle İkinci Yeni ile “divan Şiiri”nin karşılaştırılması, Türkiye’deki edebiyat kurumunun estetik özerklik karşıtlığının bir sonucudur.

İkinci Yeni, Ahmet Haşim gibi birkaç istisna dışarıda tutulursa, bir dönemin karakteristiği olarak estetik özerkliği savunan ilk harekettir. İkinci Yeni’nin bu savunması, görünürde olmasa da paradigmatik bir değişimi beraberinde getirdiği için, genel kanının aksine muhalif ve “devrimci” bir nitelik taşır.

### 3. İkinci Yeni’nin Muhalefeti

Türkiye’de İkinci Yeni şiirini bir “kaçış edebiyatı” olarak değerlendirenler genellikle sosyalist eleştirmenlerdir. Asım Bezirci bu eleştirmenlerin en öne çıkan temsilcisidir. Bezirci, sonraki kuşağın bakış açısı üzerinde de etkili olmuş bir eleştirmendir. Ancak, Bezirci’nin eleştirisini Türkiye’deki edebiyat kurumundan bağımsız olarak, yalnızca marksist kuram açısından değerlendirmek mümkün değildir. Yukarıda ele alındığı gibi Bezirci, İkinci Yeni ile “divan şiiri”ni karşılaştırırken de, İkinci Yeni’nin estetik özerkliği yerine “burnumuzun dibindeki öz varlığımız” olan “halka ve onun yaşayan kültürün[ü]” teklif ederken, markist kuramdan daha çok Türkiye’deki edebiyat kurumunun parametrelerine bağlı kalmaktadır. Orhan Koçak’ın (2002: 407, özgün vurgu) belirttiği gibi, Bezirci’nin en belirgin isim olarak öne çıktığı sol eleştirisinin “İkinci Yeni’ye tepkisi[nde], Gökalp’in milliyetçi savlarına *hiçbir* yeni düşünce ekleyeme[mesi], ilginç[tir]”.

Özellikle Asım Bezirci ve Attilâ İlhan’ın İkinci Yeni eleştirilerinde öne çıkan, bu şiirin “biçimci” olduğu ve bu nedenle de “devrimci” sayılmayacağıdır.

Kuşkusuz, Bezirci ve İlhan “devrimci” nitelemesini sosyalist anlamında kullanmaktadır ancak “devrimci” nitelemesinin aynı zamanda muhalif anlamına

gelmesinden dolayı onların bu eleştirisi İkinci Yeni'nin muhalif yanını görmenin önüne önemli bir set çekmiştir. Oysa İkinci Yeni, hem edebiyat kurumu hem de Türkiye modernleşmesinin inşa ettiği özne açısından bakıldığında muhalif bir şiidir. Yukarıda belirtildiği gibi edebiyat kurumu karşısındaki açık muhalif tavrının yanı sıra, aşağıda ele alınacağı gibi Turgut Uyar ve Cemal Süreya'nın şiirinde cinsellik, Ece Ayhan'ın şiirinde ötekinin dilini kurma noktasında İkinci Yeni şiiri açık bir muhalefet sergiler.

Ahmet Oktay, Asım Bezirci'nin İkinci Yeni eleştirisine cevap verdiği "Hep O Şarkı" başlıklı yazısında, Türkiye'deki sosyalist şairlerden biri olan Ömer Faruk Toprak'ın muhalefetiyle İkinci Yeni şairlerinden biri olan Ece Ayhan'ın muhalefetini karşılaştırır. Oktay'a göre (1995: 403, özgün vurgu), "Türk şiirinin gelişimi içinde bakıldığında, E. Ayhan'ın örneğin *Devlet ve Tabiat*'ta geliştirdiği *muhalefet düzeyini*, 1970'ler Türkiye'sinde bir Ö . F. Toprak düşleyememiştir bile". Oktay, başka bir yazısında da İkinci Yeni şiirindeki muhalefetin farklılığını, sosyalist şair Şükran Kurdakul ile Turgut Uyar'ın şiirlerini karşılaştırarak belirler. Oktay (2002: 88), Kurdakul'un şiirinde "heroizm"ın ve katlanmanın öne çıktığını, buna rağmen Turgut Uyar'ın şiirinde "tevekkül dili"nin reddedildiğini belirtir.

Muhalif olmak varolan paradigmalara karşı çıkmak ve bunu yıkmak olarak alındığında, İkinci Yeni'nin açık biçimde muhalif olduğu görülür. Ancak İkinci Yeni'nin muhalifliği ancak metnin stratejisi açığa çıkarıldığında ya da anlaşılabilirdiğinde görünür olur. Belli bir politik özü çekip almayı bekleyenlerin bu şiirdeki muhalif tavrı görememesi şaşkıncı değildir. İkinci Yeni'nin "modernizm"i ele alındığında bu muhalif konum çok daha açık olarak görülebilecektir.

## ALTINCI BÖLÜM

### İKİNCİ YENİ’NİN MODERNİZMİ

İkinci Yeni’nin içine doğduğu kültür, böyle bir şiirin yazılmaması için bütün araçları hazırlamıştır. Bunu yalnızca İkinci Yeni karşısındaki dirençte görmek mümkün olduğu gibi, aradan geçen yarım asırdan fazla zamana rağmen hâlâ bu şiirin kültürde kuşatıcı bir konuma gelememesinde de görmek mümkündür. İkinci Yeni, modernliği temsil etmeyi başaran önemli bir şiir olmasına rağmen o kültürün içinde hak ettiği bir konuma ulaşamamıştır. Bu durum, Türkiye’de modernizmin nasıl kavrandığına görmeye olanak sağlaması bir yana, Türkiye moderleşmesinin nasıl bir yol izlediğini de gösterir. Türkiye modernleşmesi, özerkliği temel değer alan bir kültürü değil, aksine özerkliğin ve onun kültürel yansımalarının hor gördüğü bir kültürü tercih etmiştir. İkinci Yeni’nin özerk şiir diline gösterilen direnç, Türkiye modernleşmesinin, modernliğin yaratacağı karmaşık kültürden arınmak istediğine işaret eder. Türkiye’de özerk birey ve kendi özerkliğini yazdığı şiirde duyuracak şair, yaratılmak istenen modern “cemaat”e bir saldırı olarak değerlendirilir.

Orhan Koçak (1990: 26), İkinci Yeni’nin “yeni bir edebiyat değil, yeni edebiyatın kendisi” olduğunu söylerken bu şiiri, önceki şiirden köklü biçimde ayırır. Orhan Koçak’a göre, İkinci Yeni’den önceki şairler “yeniye geçerken bir eğretilik ve nedensizlik duygusuyla tanıştı” ama bu tanışıklık, şairi “kamusal dilden koparmadı, yabanileştirmedi, görece saydam bir kültür ve iletişim dilinin uzağına düşürmedi”

(27). İkinci Yeni'den farklı olarak “hiçbir davranışını bir iç deney, bir öznel yaşantı olarak sahiplenmiyordu”. Koçak’a göre “Yaşadıklarıyla kendisi arasında kamunun (cemaatin, dinin devletin, kültürün) işaretleri vardı; davranışlarını kendisi değil bu kodlar anlamlandırıyor; sözcüklerin anlam ufkunu çizen de onlardı” (27). İkinci Yeni ise,

bireyin bütün'den ayrılmasıyla bir dilin bulunmasını aynı deney olarak yaşadı: özne, öncesiz çıplak yaşantıya kayarken, kendini tutan bağlardan da çözüldü, anlamı hemen açık olmayan bir dille dünyayı ve kendi içini yoklarken dili bulandırdı, çıplak yaşantıyla buluştuğu anı bir kamaşma gibi duydu. Öznelliğini iç doluluğunu bazen sessiz bir mucize, bazen de bir lanet gibi üstlendi. (27)

Orhan Koçak, İkinci Yeni'yi yaşantı/deneyim kavramı ekseninde yorumlarken, aynı süreci özerklik açısından değerlendirmek ve benzer yargılara varmak mümkündür.

İkinci Yeni yalnızca edebiyat kurumu içindeki belirlemeleri değil, kültürdeki yerleşik değerlere de aykırı gelen bir tavra sahip çıkmıştır. Şiir dilinin özerkliğini siyasal alandan kurtarıırken, şiirin konusuyla (Türkiye'deki yaygın deyişle “özü”yle) ahlakî değerleri sarsar ve o güne kadar şairlerin özellikle kaçındığı çatışmaya, kasıtlı olarak girer. Dolayısıyla çatışmanın da olduğu ve bunların yine aynı kültürün içinde çözüleceğine inanılan modern kültürü temsil eder. İkinci Yeni şairlerinin cinsel ahlak karşısındaki tavrı, yerleşik ahlaktaki kültürle çatışma içindedir. Bu nedenle Orhan Koçak'ın saptamasıyla, onların deneyimi çıplak biçimde anlatmaya kalkması bir lanete dönüşür.

İkinci Yeni şiirde özerk bir dili kullanırken bu yalnızca Batılı temsil biçimlerini kullanma amacı taşımaz. Özerkliğe yalnızca dilde değil, dünyayı kavrayışta bağlı kalır. Dolayısıyla, etkisini de ancak özerkliğin kavranabildiği yerde

gösterebilir. Her ne kadar edebiyatı dönüştürmek konusunda etkili olamamış gibi görünse de, aslında ortada görünmeyen bir paradigma değişimi vardır. İkinci Yeni'den sonra, şiir bu tarzın devreye soktuğu eleştirel araçlarla, en başta “imge” olarak adlandırılan kavramla, düşünölmeye başlanır.

### **A. Estetik Özerklik**

Türkiye’de estetik özerklikten söz edebilmek için en başta, estetiğin siyasal alandan bağımsızlaşmasını sağlamak gerekmiştir. Türkiye modernleşmesinin öncülerinin aydınlanmacı değerlere bağılılığı nedeniyle şiir, yeni değerlerin en önemli taşıyıcı olma görevini yüklenmiş ve dolayısıyla özerk bir estetik alanın oluşmasına izin verilmemiştir. Yazar, dünyadan tamamen kendini ayırarak yapıtını kuramayacağı için bu durumun olumsuzlanacak bir yanı olmadığı söylenebilir. Ancak “politik edebiyat” ile “politika için edebiyat” arasındaki ayrımın hiç olmaması ya da olsa bile hayli belirsiz kalması, bir metni edebî kılan niteliklerin üzerine hiç düşünölmemesini ya da ancak politik bir dolayım ile düşünölmemesine neden olmuştur. “Politik dolayım” derken kastedilen, metnin istese de istemese de politik bir içerik taşıması değil, edebiyatın politik bir söylemden doğrudan izler taşımasıdır. Bu konuda da yine başlangıç Şinasi, Namık Kemal ve Ziya Paşa’dır. Şinasi ve Ziya Paşa, edebî metnin politik bir söylem içermesinin bir alt biçimi sayılabilecek ahlaki öğüt vermeyi tercih ederken, Namık Kemal doğrudan politik bir söylemi kullanmayı tercih eder. Namık Kemal’in en çok bilinen şiirlerinden birisi olan “Hürriyet Kasidesi”, bu politik söylemin en iyi örneklerinden biridir. Namık Kemal’in şiiri, estetik bir değerlendirmeye tabi tutularak “önemli” kabul edilmemiş; bu şiirlerde savunulan politik görüşler, Türkiye modernleşmesinin sahip çıktığı değerlerin öncüsü olduğu için “Hürriyet Kasidesi”nin şairi “kanonik” olmuştur. Namık Kemal’in politik yol

göstericiliğine benzer biçimde Şinasi de, Fransız edebiyatından çeviriler yaparken özellikle pedagojik yönü öne çıkan falbler çevirmeyi tercih etmiştir. Tanzimat'tan sonra Namık Kemal'le birlikte en çok öne çıkmış kanonik bir şair olan Tevfik Fikret'in de en iyi bilinen şiirleri doğrudan istibdat yönetimine karşı ("Bir Lahza-ı Tahattur") ya da İttihat ve Terakki'nin politik uygulamalarına karşında duyduğu hayal kırıklığı ("Doksan Beşe Doğru") dolayısıyla yazdığı şiirler ile özellikle *Haluk'un Defteri* kitabında toplanan ve Türk gençliğine yönelik öğütlerinden oluşan şiirlerdir. Fikret'le aynı dönemde Mehmet Akif Ersoy da, bambaşka bir ahlaka dayansa da (İslamî ahlaka), yine öğütler veren şiirler ("Küfe", "Seyfi Baba" vd.) yazmıştır. Politik ve ahlaki öğütün daha da iç içe geçtiği bir tarzı Mehmet Emin Yurdakul ve özellikle Ziya Gökalp'te de görmek mümkündür. Ziya Gökalp'in takipçisi olan ve 1911 ile 1937'ye kadar baskın eğilim olan Hececi şiirde de, Ziya Gökalp kadar açık olmasa da bu tavra rastlanır. Hececi şiirden bağımsız olarak İnkılap edebiyatı döneminde de aynı özellik görülür. Örneğin Behçet Kemal Çağlar'ın şiiri, kendisini İnkılap ahlakına adanmıştır. Politik söylemin belirgin biçimde görüldüğü Nâzım Hikmet şiiri, Tevfik Fikret'in şiiriyle benzer bir noktada buluşur. Her ne kadar Nâzım Hikmet'in şiiri, şiirsel ifadedeki başarısıyla bu politik doğruculuğunu geri itmeyi başarsa da, onun devamı sayılan ya da en azından Nâzım Hikmet'ten doğrudan etki taşıdığını düşünen şairler, Nâzım Hikmet'in şiirinde "politika için şiir" anlayışlarına temel oluşturabilecek metinler bulmuşlardır. Garip şairleri ise, politik bir söylemden uzak olan bir şiir yazmalarına rağmen, 1945'den sonra özellikle Melih Cevdet Anday'ın şiiri, Nâzım Hikmet sonrası şiirle aynı noktada buluşmuştur. İkinci Yeni ise, hem politik söylemden hem de ahlakî öğütçülükten tamamen uzak bir noktada, estetik özerkliğe dayanan bir şiir anlayışını ortaya koymuştur.

## 1. Politik Söylemin Uzağında

İkinci Yeni tarzında, şiirden doğrudan çekilip alınabilecek bir politik söyleme rastlamak imkânsızdır. Bu noktada İkinci Yeni'nin yine Türkçe şiir geleneğinde “paradigma” dışı kaldığını söylemek yanlış olmaz. Özellikle Nâzım Hikmet'in şiirden sonra Türkiye'de sol edebiyatın beklentisi, şiirde belli bir dünya görüşünün savunulması olmuştur. Ancak bu, yalnızca sol edebiyata özgü bir durum değildir. Millîyetçilik ve Kemalizm gibi politik projeler de, benzer bir söylem inşa etseler de, bunların ideolojisi doğallaştırılarak topluma mal edilmek istendiği için, sanki politika dışıymış gibi sunulmuş, politik şiir olarak daha çok sosyalist şairler ve bir oranda İslamcı şairler öne çıkarılmıştır. Ders kitaplarına alınmayarak “kanon” dışı bırakılan bu şairler sürekli politik olmakla suçlanırken, iktidarın politik saymadığı şiirin sınırı da belirlenmiş olur. Örneğin Behçet Kemal Çağlar, şiirlerinde açıkça millîyetçi bir söylemi ortaya koymasına ya da Fazıl Hüsni Dağlarca Kemalizmin ilkelerini şiirinde açıkça savunmasına rağmen hiçbir zaman politik olmakla suçlanmazken, Nâzım Hikmet, Attilâ İlhan ya da Melih Cevdet Anday “ideolojik” şiir yazmakla suçlanmıştır (Kaplan, 1997: 151, 263, 389). İkinci Yeni ise ne Nâzım Hikmet gibi “toplumcu” ne de politik kabul edilmeyen bir şiiri yazmış, aksine ikisinin de uzağında kalarak, politik söylem beklentisinin karşısında duran estetik özerkliğe sahip çıkmıştır. Her ne kadar İkinci Yeni şairleri, sol dünya görüşünü sahiplenseler de, bu, onların şiirinden doğrudan çekilip alınabilecek bir öz nedeniyle değil, şiirlerinden bağımsız olarak yazıları ya da kişilikleri yoluyla bilinen bir durumdur.

İkinci Yeni tarzının politik söylemin uzağında kalması, şiirden doğrudan çekilip alınacak politik bir “öz” bekleyenlerin eleştirisine uğramıştır. Özellikle Asım Bezirci, sosyalist eleştirmenlerin öncüsü konumuyla bu şiirdeki dünya görüşünün “sakat” yanına dikkat çekmiştir. Ancak yukarıda da belirtildiği gibi, Bezirci'nin

eleştirileri, İkinci Yeni'nin sosyalist dünya görüşüne karşıtlığı ya tarihsel materyalizme aykırılığı ekseninde değil, Türkiye modernleşmesinin belirlediği “halkın anlayacağı şiir” ekseninde şekillenmiştir.

İkinci Yeni tarzı, yalnızca yazılan şiirle değil, bu şiiri savunan yazılar yoluyla da politika dışı sayılmak istenmiştir. İkinci Yeni şiirinin politik söylemden uzak şiir dilini meşru kılmak için ileri sürülen argümanların başında uzmanlaşma gelir. İkinci Yeni'yi ilk günlerinde eleştirel olarak değerlendirmek noktasında bir hayli emek harcayan ve bu nedenle İkinci Yeni'yi savunduğu gerekçesiyle eleştirilen Muzaffer İlhan Erdost (1997: 40), yazılarında şiirden artık politik bir söylemin beklenemeyeceği, politika yapmak için şiirden daha elverişli araçların olduğunu ileri sürerek, yeni şiirin “bir dava şiiri olamayacağını” belirtir. Erdost'a göre, “Bugün değişen bir çağ karşısındayız. Düşünürü, aydını, bunaltan sorunların çözüm yollarını, ozan okur ile birlikte gazetelerde, dergilerde oku[maktadır]”. Bu nedenle de “Atomun parçalanmasından, hele Sputnikten [uzaya yollanan ilk uydu] sonra, şiirin günümüz insanlığına yapacağı hizmette hâlâ bir kuran ışığı, bir incil ışığı bekle[mek]” (66) şaşırtıcıdır. Erdost gibi İlhan Berk de, uzmanlaşmaya vurgu yapar. Ancak Berk'in referansı Paul Valery'dir. Berk'e göre (1993: 95-96), “İnsan gücünün belirli yollara ayrılmasını isteyen bir çağda, şiir artık öz konusunu bulabilecek, ortaya saf şiir haliyle çıkabilecektir”.

Muzaffer İlhan Erdost ve İlhan Berk, şiire bakışlarıyla Türkiye modernleşmesine aykırı konumdadırlar. Şiirin toplumsal sorunlara çözüm sürecinde bir araç olması beklenirken, İkinci Yeni'yi savununlar şiirin bu uğurda işe yaramayacağını çünkü onun amacının farklı olduğunu belirtirler. Bu, açıkça estetik özerkliğin savunulmasıdır. Şiir, amacı kendinde olan (*autotelic*) ve başka bir şeye gerek duymadan kendisine yeten (*self contained*) özerk bir yapı olarak



kavranmaktadır. Muzaffer İlhan Erdost'un ve İlhan Berk'in, estetik özerkliğin savunmasına dönük bu düşüncelerini dile getirirken "dava şiiri"den söz etmeleri Türkiye'de şiirin o güne kadar nasıl düşünüldüğüne de işaret eder. "Dava şiiri" Türkiye açısından paradigmatiktir ve aşağıda ele alınacağı gibi, İkinci Yeni sonrasında da aynı paradigma yeniden devreye girecektir.

İkinci Yeni'nin politik söylemin dışında kalması ve edebîliği metinde aramasının bir örneği de farklı dünya görüşüne sahip şairlerin aynı çatı altında toplanabilmesinde kendini gösterir. İkinci Yeni tarzının öncülerinden biri olan Sezai Karakoç, Türkiye modernleşmesinde özellikle 1930 sonrası ötekileştirilen İslamî dünya görüşüne sahip olmasına rağmen, İkinci Yeni'nin diğer solcu şairleriyle aynı tarzda buluşmuştur. Böylesi bir buluşma, Türkiye'de ilk kez yaşanmaktadır.

Tanzimat'tan itibaren ortaya çıkan edebiyat/şiir hareketlerinde şairlerin benzer dünya görüşlerini paylaştığını ve şiirlerinin de bu ortak paylaşımdan derin izler taşıdığını görmek mümkündür. Örneğin Beş Hececiler olarak bilinen hecenin ilk kuşak şairleri, politik olarak benzer dünya görüşüne sahiptirler. Aslında Türkiye'de edebiyatçılar arasındaki politik ayrışma 1930'dan sonra başlamıştır. Nâzım Hikmet, Necip Fazıl, Peyami Safa 1930'ların başında yan yana yazabilirken, 1930'ların ortasından itibaren açık bir kamplaşmanın tarafı olmuşlardır. Kuşkusuz bu Türkiye'deki siyaset kültürünün şekillenmesinden derin izler taşıyan bir durumdur. İkinci Yeni ise, tüm bu kamplaşmaların dışında kalarak, edebiyat noktasındaki ortaklığı bir arada olmak için yeterli sayar. Sezai Karakoç'un İkinci Yeni şairleri arasında sayılması, Türkiye'deki entelektüel tarihe aykırı bir durum olarak, İkinci Yeni'nin estetik özerkliğe dayanan bir hareket olduğunun en açık kanıtlarından biridir.

İkinci Yeni'nin politik söylemin uzağında, özerk bir şiir dili etrafında kurulan bir tarz olduğu, 1965 sonrası şiire bakıldığında daha açık görülebilir. 27 Mayıs 1960

darbesinin ardından, Anayasa'nın verdiği görece özgürlük ortamında sosyalist hareketin etkinlik kazanması edebiyata yansımış, politik söylemin metinden doğrudan çekilip alınacağı bir şiir yazılmaya başlanmıştır. Böyle bir şiirin, İkinci Yeni'nin özerk şiir dilini eleştirmesi kaçınılmazdır. Bu eleştirilerde İkinci Yeni, burjuva sanatı kabul edilmiş, bu şiirin özerk şiir dili de yine halkın anlayacağı edebiyat iddiasıyla “gerici” bulunmuştur. Özellikle 1970'li yıllarda yazılan şiire bakıldığında, şiirin büyük oranda politik fayda amacıyla yazıldığı, bu nedenle de ayrı bir şiir dilini değil, tersine “bildiri dili”nin tercih edildiği gözlemlenebilir. İkinci Yeni şairleri bu dönemde, özerk şiir dilinden tamamen vazgeçmemekle birlikte, şiirlerini “açma”yı tercih etmişlerdir. Ancak, şiir dilini daha “anlaşılır” kılma amacı taşıyan bu yönelimde, İkinci Yeni şairlerinin estetik beğenisinin izlerini sürmek, başka bir deyişle bu şiirin dönemin slogana kayan diline yaklaşmadığını, özerk şiir diline bağlı kalmaya devam ettiğini söylemek gerekir.

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

## 2. Ahlakın Ötesinde

Türkçe şiirde ahlak, özellikle cinsellik noktasında düğümlenmiş, modern şairler cinselliği anlatmakta ketum davranmışlardır<sup>37</sup>. Modern bir dünyayı anlattığı söylenen Yahya Kemal'in şiirinde bile sevgili, henüz gerçek bir insan olmayı tam anlamıyla başaramamıştır. Ahmet Haşım'de ise, sevgili geleneksel edebiyattaki gibi hayli soyut özellikler taşır. Şairlerin büyük çoğunluğunun erkek olması nedeniyle, kadın olarak ele alınabilecek sevgili, ilk kez bedensel varlığıyla Necip Fazıl ve Nâzım Hikmet'te karşımıza çıkar. Necip Fazıl'ın, müslüman dünya görüşüne sahip çıktıktan sonra reddettiği ve yayımlanmasına izin vermediği "Kadın Bacakları" şiiri (kadına bakıştaki derin sorunlar bir yana bırakılırsa) kadın bedeninin doğrudan anlatıldığı ilk şiirlerden biridir. Aynı yıllarda Nâzım Hikmet de *Taranta Babu*'ya *Mektuplar* kitabında, karısını düşünen adamın onun bedenini arzulaması anlatılır. Buna rağmen Garip şiirine gelinceye kadar, cinsel ahlak karşısında açık bir karşı çıkışa rastlanmaz. Orhan Veli, hem anlattığı kadınlar hem de cinselliğe bakışıyla Türkçe şiirde aykırı bir konuma işaret eder. "Vesikalı Yarım", "Şoförün Karısı" gibi şiirlerinde "hayat kadınları"na ya da kocasını aldatan kadınları, herhangi bir olumsuzlamaya yer vermeden anlatır. Orhan Veli'nin şiirinde, aşk konusunda ise, o güne kadar örneği olmayan bir örüntü vardır. Duygusal yanı geri çekilmiş, bunun yerine cinselliğin de dahil olduğu "hercai bir aşk" anlayışı egemendir. Orhan Veli'nin şiirinde cinselliği baskılamaya dönük ahlakî kurallar bir yana bırakılmış, bunun yerine yaşananın (ya da yaşanması arzulananın) anlatılmasına önem verilmiştir. İkinci Yeni şiirinde ise açık biçimde ahlakî karşıtıla rastlanır. İkinci Yeni şairlerinin hem şiirlerinde hem de bazı yazılarında doğrudan bunun izini sürmek mümkündür.

<sup>37</sup> Bu konuyu tarihsel sürekliliği içinde ele alan iki çalışma için bkz. Cemal Süreya. 2004. "Sevginin Halleri". *Toplu Yazılar 1*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. 30-37. Laurent Mignon. 2002. *Çağdaş Türk Şiirinde Aşk, Âşıklar, Mekânlar*. Ankara: Hece Yayınları.

İkinci Yeni şairlerinin özellikle cinsel ahlak karşısındaki konumları, onların yaşadıkları düzene karşıt olmasının açık bir kanıtıdır. Bu noktada şu soruyu sormak gerekir: Niçin İkinci Yeni şairleri, başka bir değere değil de, cinsel ahlaka saldırma ihtiyacı duymuşlardır? Bu sorunun yanıtı, hem Türkiye’de kültürün nasıl şekillendiğini görmeye hem de İkinci Yeni şairlerinin, iddiaların aksine, ne kadar “yerli” olduğuna işaret eder. İkinci Yeni, Batı şiirine öykünmek yerine yerli kültürde çatıştığı değerlerin şiiri yazmaya çalışarak “yerli öz” ortaya koyar. Oysa bu “yerli öz” o güne kadar belirlenmiş bir millî ya da yerel öze karşılık gelmez, şairin dünyayı kavrayışından kaynaklanır. Ahmet Oktay (2002: 76), “[s]iyasal düzeyde uygulanan baskıdan kurtuluş arayan imgelem[in]” “imalar ve içrekleştirilmiş içerik yansıtımı yoluyla yasaklı’nın ifade edilmesine yönel[tildiğini] ve “[b]u yasaklının en uygun dışavurum alanı olarak da cinselli[ğin] seçil[diğini] belirtir. Gerçekten de İkinci Yeni şairlerinin şiirlerine bakıldığında, cinselliğin o güne kadar hiç olmadığı biçimde yoğun kullanıldığını ve dahası özgürlüğe cinsel baskıdan kurtulmak yoluyla ulaşılabileceğinin ima edildiğini görmek mümkündür.

Turgut Uyar’ın “Akçaburgazlı Yekta’nın Mahkeme Kararını Aldığında Söylediği Mezmurdur” şiiri, İlhan Berk’in *Galile Denizi* kitabı ve Cemal Süreya’nın pek çok şiiri, cinsel ahlakın karşısında bunalan, hatta kısıtlanan kişilerin bu ahlakî düzenle çatışmaya girmesini “anlatan” örneklerdir. Özellikle Turgut Uyar’ın “Akçaburgazlı Yekta” (1984: 83) şiiri o güne dek Türkçe şiirde pek izin verilmeyen bir durumun anlatılması nedeniyle öne çıkar. Akçaburgazlı Yekta, kente gelmiştir ve Gülsüm’le Sinan’ın evinde kalır. Yekta, bir gün arkadaşı Sinan’ın karısı Gülsüm’le “Allah’ın emri olurlar”. Bu fark edildiğinde, önce toplumdakiler tarafından ardından da adlî olarak yargılanırlar. Bu şiirin ayırıcı niteliği, Yekta’nın yaşananlar karşısında

utanç duymaması, aksine yaşadığını “Tanrı’nın doğasına kattığı tad” olarak savunmasıdır:

Ben o zaman, Tanrı’nın benim yapıma kattığı tatların, bende ötedenberi durmakta olduğunu, daha ötelere kadar da durmakta süregideceğini fark ettim. Bu beni kendi yanımda yüceltiyordu. Gülbeyaz benim toprağımı işleyen kazmaydı. Günah olamazdı yaptığımız. (1984: 86)

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

İlhan Berk’in *Galile Denizi* adlı kitabında ise, İstanbul’un yeniden kurulması hayal edilir. Bu yeniden kurmada cinsellik, özgür olmanın en önemli belirtilerinden birisi olarak belirir. Bu İstanbul’da “her şey yerini aşka bırakacak[tır]” (1999: 200). İncil’in değiştirilip yerine yeni bir İncil konulurken bu İncil’deki değişim yine cinsel özgürlüğe işaret eder:

Saint Antoine dünyaya bakıyor, “Dünya hiç kötü değil, Fotini

Nermeroğlu hiç kötü değil,” diyor kendi kendine.

Bir İncil istiyor,

Bir incil veriyorlar

Alıyor birçok yerlerini çiziyor, yeniden yazıyor

Bir buluttan Teo Fano, Manelli, Avi Antimos, Aklini geliyor

Diz çöküyor Salomi

Yok diyor Antoine ilk, böyle şey yok artık diyor

Salomi’yi tutup kaldırıyor

Yeni İncil'i uzatıyor Kalina'ya

Bundan sonra İncil bu diyor.

Eleni'nin o yerleri ışıyor birden

Birden pırl pırl evren (1999: 204)

Şiirde İncil'in "birçok yerlerinin çizilmesi" ve Yeni İncil'le Eleni'nin ışayan "yerleri", Yasa'nın ortadan kalkmasıyla cinselliğin arasında bağlantı kurulduğunu açık biçimde imlemektedir.

Cemal Süreya'nın şiirlerinde erotizmin geniş bir yer tuttuğu genel olarak kabul görmüştür (Ergül, 2003: 67-91). İkinci Yeni şairleri arasında da cinselliği yoğun biçimde anlatan şair Cemal Süreya'dır. Süreya'nın şiirinde, sevgili olarak anlatılan kadın evlidir (Mignon, 2002: 120). Bunun toplumsal düzende yarattığı çatışma bir yana, Süreya'nın şiirinde de baskılanmış cinsellik, Uyar ve Berk'teki gibi özgürlüğün önündeki engeldir. Aynen Akçaburgazlı Yekta'nın bakışı gibi, Cemal Süreya'nın şiirinde de cinsellik günah olmaktan çıkarılır:

Aydınca düşünmeyi iyi biliyorsun eksik olma

Yatakta yatmayı bildiğin kadar

Sayın Tanrıya kalırsa seninle yatmak günah, daha neler ("Üvercinka",

2003: 38)

Yine Cemal Süreya'nın şiirinde cinsellik utanç olmaktan çıkar:

Önce bir ellerin vardı yalnızlığımla benim aramda

Sonra birden kapılar açılıverdi ardına kadar

Sonra yüzün onun ardından gözlerin dudakların

Sonra her şey çıkıp geldi

Bir korkusuzluk aldı yürüdü çevremizde

Sen çıkardın utancını duvara astın

Ben masanın üstüne kodum kuralları

Her şey işte böyle başladı önce (“Önceleyin”, 2003: 13)

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

İkinci Yeni’nin siyasal alandan bağımsızlaşması, doğrudan dilsel bir özerkliğe işaret ederken, ahlaktan bağımsızlaşması şiirde anlatılacak evrenin sınırlarının yıkılması yoluyla bir özerklik talebi olarak belirir. Hem siyasal alandan hem de ahlaktan bağımsızlaşma sonucunda bireyin, dünyayı kendi kavrayışı açısından şiirde temsil etmesi olanaklı hale gelebilmiştir. Dünyayı kendi bakış açısından kavrama ya daha doğrusu kavrayabilme yetisi, modernliğin yarattığı özerk bireyin varlığına bağlıdır ve İkinci Yeni, böyle bir birey anlayışına bu denli açık sahip çıkan ilk şiirdir. İkinci Yeni’nin bu modernist tavrı salt politik söylemden bağımsızlaşma, ahlakın kısılacından kurtulma noktalarında değil, nesnelere ve dili kavrama noktalarında da kendisini gösterir.

## B. İkinci Yeni ve Temsil

İkinci Yeni, dünyayı ortak bir dille temsil etmenin yerine bireysel dil kullanımını ve kişisel duyarlılığı öne çıkaran bir şiidir. Türkçe açısından yeni olan bu dil, kendi zamanında “anlaşılmazlık” nedeniyle suçlanırken, imge, bu şiiri anlamakta en önemli terim haline gelir. İkinci Yeni, nesnelere kabul edilmiş halini değil, imgelemdeki halini anlatır. İmgelemin bu denli öne çıkması, karmaşık metaforun şiir için vazgeçilmez hale gelmesine yol açmıştır. Bu noktada İkinci Yeni’nin dünyayı şiirde temsil etmeyi köklü biçimde dönüştürdüğünü söylemek yanlış olmayacaktır.

### 1. “Ve Zurnanın Ucunda Yepyeni Bir Çingene”

İkinci Yeni’nin tarihi açısından özel bir anlam atfedilen Cemal Süreya’nın “Gül” şiiri “Gülün tam ortasında ağlıyorum” dizeleriyle başlayıp “Ve zurnanın ucunda yepyeni bir çingene” (1999: 12) dizesiyle biter. 1954 yılında *Yeditepe* dergisinde yayımlanan bu şiir, Türkçe şiirde yeni ve farklı bir duyarlılığa işaret eder. Hilmi Yavuz, bu şiirin Türkçe şiire getirdiği farklılığı şöyle belirtir: “Gül şiirine gelinceye değin, her akşam sokak ortasında öldükçe gülün ortasında ağlayan birini daha görmemiştik hiçbirimiz” (alıntılayan Perinçek ve Duruel, 1995: 95). Mehmet H. Doğan da (1969: 7) aynı şiirin “bir yanıyla kopuşu, öte yandan çıkılan kaynağı en açık şekilde gösterdi[ğini]” ifade eder. Doğan’a göre, bu şiirin ilk dizesi Cemal Süreya’nın olgunluk dönemini anımsatırken, “arkadan gelen dört dize, Garip duyarlığına gider” (7) ve şiir “şaşırtıcı, muzip, yeniye dönük”, “Ve zurnanın ucunda yepyeni bir çingene” dizesiyle biter. Gerçekten de bu şiir yalnızca Cemal Süreya’nın değil, İkinci Yeni tarzının, değişime işaret eden şiirlerinden biridir. Özellikle şiirin son dizesi, şairin dünyayı başka türlü kavradığının açık kanıtıdır.



Bu şiirde “çingenenin ağzındaki zurna” yerini “zurnanın ucundaki çingene”ye bırakır. Böylece zurnacıya değil de, nesneye, yani zurnaya dikkat çekilir. Nesnenin önem kazanması, nesneyle ilişkiye geçen insanın kendi bakış açısının öne çıkmasının sonucudur. Fenomenolojik bir dönüşüm olarak adlandırılabilir bu durum, nesnenin önem kazanmasını ve dolayısıyla benlik kavrayışını da beraberinde getirecektir. Nesnenin böyle bir önem kazanması, İkinci Yeni şiirinin ardındaki özerk bireyi görmeye olanak verir. Sezai Karakoç, İkinci Yeni şiirinin Garip’ten ayrıldığı noktayı belirlerken, Garip şairlerinin verili bir dünyayla ilişkiye geçtiğini oysa İkinci Yeni şairlerinin bireyin her hareketini sanki bir olaymış gibi kavradığını dile getirir. Sezai Karakoç’a göre (1997: 27), Cemal Süreya’nın “Laleliden dünyaya doğru giden bir tramvaydayız” dizesi yeni şiiri özetler:

Klasik şair, ‘azgın bir davet’le ‘neredeyse toprağın sonu’na gider.  
‘Uçmak, kayıp gitmek, kaçıp dönmek’ şartıyla. Orhan Veli  
Akımında ise insan, Laleliden çıkar bir yolculuğa ve tramvaya atlar;  
ama mutlaka Sirkeciye gider. Yeni gerçekçi akımda ise [...] Laleliden  
çıkarmak yolculuğa, tramvayla, ama dünyaya gider. (Ben)in en küçük  
davranışı bile büyük bir haber gibidir.

“Ben”in öne çıkması, nesnelere kavramayı ve dünyayı temsil etmeyi daha bireysel kılacak ve şair, uzlaşım sal bir dünyayı bildik şiirsel örüntülerle anlatmak yerine, kendi bakış açısını öne çıkaran bir dili tercih edecektir. Onun için artık her davranışı, anlatılmaya degecek bir olaya dönüşecektir. Orhan Koçak’ın belirttiği gibi, bu, yaşantının çıplak haliyle şiire girebilmesidir. İkinci Yeni’nin yapısını belirleyen de, bu noktada, özerk birey nosyonudur. Bu özerkliğe sahip çıkmak ise, Türkiye açısından yeni ve dirençle karşılanan bir davranıştır.

## 2. İmgelemin Dönüşümü

İkinci Yeni şairlerinin dilsel tercihi, “şeylerin düzeni”ne karşı gelen özerk bir şiir dilidir. Bu dil sayesinde dünya, kabul edilmiş biçimiyle değil, şairin imgeleminde şekillendiği biçimde anlatılır. Başka bir deyişle, nesnelere gerçek dünyada oldukları biçimde değil, şairin zihninde yarattığı imgeyle dile geçirilirler. Anlatılan, verili dünyanın temsili olmaktan öte, şairin gördüğü dünyanın temsilidir.

İkinci Yeni’ye gelinceye kadar, Türkçe şiirde dış dünyanın temsili olan bir şiiri anlatmak baskın eğilimken, İkinci Yeni dış dünyanın “nesnel” gerçekliğini bir yana bırakıp dünyayı kendi kavrayışı açısından anlatma yolunu tutar. Bu tutum, onun dilsel tercihine de yansır. İkinci Yeni hakkındaki eleştirel çalışmalarda, çoğu zaman, (yanlış biçimde) “imge” olarak adlandırılan özellik, İkinci Yeni’nin dünyayı kavrama şeklinin dile yansımalarının yanlış bir yorumudur aslında. İmge, en genel anlamıyla nesnelere ya da durumların zihnimizde yarattığı görüntüdür. Oysa İkinci Yeni hakkındaki yazılarda imge, anlamsızlığın ve çoğu zaman da metaforun karşılığı olarak kullanılır. İkinci Yeni’yi eleştirirken kullanılan “anlamsızlık” nitelemesi, İkinci Yeni şairlerinin nesnelere uzlaşım sal anlatmamasının sonucudur. Dünyayı olduğu gibi dile geçirmek yerine, dünyanın şairin imgelemindeki biçimiyle dile geçirilmesi İkinci Yeni’nin şiir dilinde açıkça görülür. İkinci Yeni şiirinde metaforların ve dilsel sapmaların bunca geniş yer tutması, dünyayı algılamamanın bireysel kavrayış açısından dile getirilmesi arzusunun sonucudur. Edip Cansever (1993: 95), “bir elma tadı gezdiriyorum kafamda” dediğinde, şairin dünyayı başka bir biçimde temsil etmek istediği açıktır. Oysa, Türkçe şiirde, metaforun böyle bir kuruluşunun pek örneği yoktur. Bu nedenle Cansever’in dünyayı kendi imgelemindeki biçimde (“elma tadı”) anlatması, verili gerçekliğe bağlı kalarak beklenti ufkunu belirleyen okur açısından şaşırtıcıdır. Bu şiirin “anlamsız”

bulunmasının nedeni de, şiirden bir anlam çıkarılamamasından daha öte, okurun beklenti ufkunun dışında kalmasıdır.

Bu beklenti ufkunu dönüştürmek için İkinci Yeni şiirini anlamaya yönelik yazılarda, Hüseyin Cöntürk dilsel sapmanın önemini vurgulayarak bu şiirin atonal müzik gibi anlaşılması gerektiğini söylerken (2006: 184), Muzaffer İlhan Erdost, Türkçe şiirde o güne kadar doğa gerçeğinin esas alındığını ama artık “dörüt (sanat) gerçeğini” (1997: 28) anlatan bir şiirin geçerli olduğunu belirtir. Erdost’a göre, İkinci Yeni’den önceki kuşak “doğayı olduğu gibi anlatma özelliği[ne]” (28) sahiptir. Oysa “Yeni şiirin düşüncüsü bundan giderek ayrıl[makta]”, yeni şairler “yeni düşüncelerle yeni sözlerle bize yeni bir evren, ancak düşüncemizde kurulacak yeni bir düzen getir[mektedirler]” (28). Onların “Çok sözlerinde doğasal bir gerçek yok[tur]” (28). Erdost yazılarında bu özelliği ısrarla vurgular ve doğa gerçekliğinin yerini “dörüt (sanat) gerçekliğinin” aldığını belirtir. Erdost’a göre, bu şiirin “anlamsız” ya da “bir şey anlatmıyor” diye değerlendirilmesinin nedeni onun bu niteliğinin anlaşılmasıdır. Bu şiirde, “Dilciklerin bağlanarak kurdukları, bir söz gerçeği var”dır ve bu yüzden “Söylediği bir şey var”dır, “ama bu yaşantılarımızı anlatan bir gerçek değil. Böylece salt bir ‘dörüt gerçeği[dir]’” (34).

### **C. İkinci Yeni’den Sonra**

İkinci Yeni, dilin ve temsilin üzerine düşünmesi sayesinde edebîlik ölçütünü de büyük oranda değiştiren bir tarz olmasına rağmen, onun bu niteliği karşısındaki sert direnç nedeniyle uzun yıllar (1980’lere kadar) fark edilememiştir. İkinci Yeni, hem estetik beğeniye hem de şiir üzerine düşünmeyi büyük oranda değiştirmiş olmasına rağmen, bu değişimin etkisi kabul edilmek istenmemiştir.

## 1. Estetik Beğeni

İkinci Yeni şiiri, Türkçe şiirde açıkça görünür olmasa da edebiyat kurumunu dönüştüren bir değişim gerçekleştirmiştir. İkinci Yeni'ye kadar edebiyat kurumunu etkileyen ya da bir biçimde dönüştüren dört değişimden söz etmek mümkündür: (1) Tanzimat şairlerinin geleneksel şiirin gerçekçilik anlayışına ve toplumsal konumuna karşı çıkmaları; (2) millî bir anlatı inşa etmek için hece ölçüsünün esas alındığı ve Türkiye'ye özgü "halkçılık"ın şekillendirdiği millî şiir ve bazı farklılıklarına rağmen inkılap şiiri; (3) Nâzım Hikmet'in geleneksel şiirin biçimsel örüntüsünü parçaladığı serbest vezin ve (4) Cumhuriyet'in inşa ettiği özne anlayışıyla şekillenen ama metinsel stratejisi açısından avangard bir nitelik taşıyan Garip şiiri. Bu şiir hareketleri önemli değişimler getirirken Ahmet Haşım, Yahya Kemal gibi şairler ise, Türkçe şiirde böylesi bir dönüşüm yaşanmamasına rağmen tekil düzeyde etkili olmuştur. Bu hareketlerden farklı olarak İkinci Yeni şiiri, çok daha uzun ömürlü bir etki alanı yaratabilmiştir. Öncü konumdaki Tanzimat şairleri, 1911 sonrasındaki dönemde "kozmpolit" Osmanlı kültüründen tam anlamıyla kopamadıkları gerekçesiyle bir oranda "geçersiz" sayılmıştır. Millî şiir ve İnkılap şiiri ise, kendini özerk bir şiir olarak tanımlamayıp, aksine kendisini dönemin koşullarına doğrudan bağladığı için, bu koşullardaki değişimle birlikte etki alanını tamamen kaybetmiştir. Örneğin, 1937 yılına gelindiğinde millî (hececi) şairler için Orhan Veli, onların şiir meselesine karışmakla "pot kırdıkları"ı söyleyebilmiştir. Hecenin İkinci kuşak ya da bağımsız temsilcileri ise, etki alanlarını heceyle yazdıkları şiirlerle değil de, bu dönüşümlerin etkisiyle yeni bir şiire yöneldikten sonra, tekil düzeyde önemli bir şair kabul edilmişlerdir. Örneğin 1930'lu yıllarda şiirleri antolojiler ve dergiler yoluyla geniş bir dolaşıma ulaşan Behçet Kemal Çağlar, Garip ve İkinci Yeni "şok"undan sonra kanon dışı kalırken, Fazıl Hüsnü Dağlarca heceyle yazdığı ilk şiirlerin ardından

kendisini yenileyerek “kanonik” bir şair olmuştur. Bu değişimler açısından bakıldığında Garip, tarihsel önemine rağmen, estetik düzeyde, kendisine etki alanı yaratamamıştır. Önceki bölümde ele alındığı gibi, bu şiirin tarihselliğini dışarıda bırakarak değerlendirme yapanlar, Garip’in estetik açıdan yetersiz olduğunu dile getirmişlerdir. Oysa İkinci Yeni’nin Türkçe şiirdeki etkisi, yalnızca 1950’lerde kalmamış, sert karşı çıkışlara rağmen günümüze kadar devam etmiştir. Hatta denebilir ki, bugünkü Türkçe şiirin “estetik dili”ni kuran İkinci Yeni’dir. Bu durumun en açık görülebileceği yer, şiir eleştirisinde “imge” terimine verilen özel önemdir. Kuşkusuz imge, ilk kez İkinci Yeni şiiriyle gündeme gelmemiştir ama bunca yaygınlık kazanması ve şiir eleştirisinin “altın terim”i haline gelmesi, İkinci Yeni şiirinin etkilerinden biridir.

İmgenin “1960 sonrası şiir eleştirisinin en gözde terimi” olduğunu belirten Orhan Koçak (1995: 115) şu saptamayı yapar: “Bu dönemin şiir yazımını bir bütün olarak inceleyenler, dergilerde kalmış ve unutulmuş yazılara ve küçük değinmelere bir bütün olarak bakanlar, şiirin neredeyse imgeyle özdeşleştirildiğini de görebilirler”. Her ne kadar imge, İkinci Yeni sonrasındaki eleştirinin en gözde terimi olsa da, yine Koçak’ın belirttiği gibi, “imgenin açık bir tanımı yapılmamış [...] Böyle bir tanıma ihtiyaç duyulmamış[tır]” (115). Buna rağmen “İmge, bütün bu dönem boyunca, hem şiiri şiir olmayandan ayıran şeydir, şiirin işlenmesini sağlayan temel birimdir [...], hem de yeni şiirin yeniliğini ve zorluğunu açıklamak için ilk başvurulan kavramdır” (115). İmgenin, İkinci Yeni sonrası şiir eleştirisi için vazgeçilmez bir terim olarak kabul edildiğine dair en iyi örneklerden biri, Asım Bezirci’nin 1960’da yapılan bir soruşturmaya verdiği yanıtta imge terimine ihtiyaç duymazken, bu metni 1974 yılında kitabına alırken yanıtına imge terimini ekleme ihtiyacı duymasıdır. Bezirci, 1960 yılında *Yeditepe* dergisinin yaptığı soruşturmaya

verdiği yanıtta, İkinci Yeni'nin özelliklerini sıralarken “Gerçeğin, özün soyutlanması, bozulması, değiştirilmesi” demesine rağmen, bu metni 1974 tarihli *İkinci Yeni Olayı* adlı kitabına alırken yanıtını şu biçimde değiştirme gereği duyar: “Gerçeğin, içeriğin soyutlanması, bozulması, değiştirilmesi yahut **içeriğin yerini imgenin alması**” (93, vurgu bana ait).

Türkiye'deki şiir beğenisinin değişimini, anlam ve imge tartışmasında bulmak mümkündür. Türkiye'de, faydacı edebiyat kurumunun baskın olması nedeniyle şiirin hep anlam ekseninde düşünüldüğü önceki bölümlerde belirtilmişti. İkinci Yeni tarzının ortaya çıktığı günlerde de anlam beklentisiyle hareket edilerek, bu şiirin anlamsız olduğu söylenmiştir. Ancak, İkinci Yeni tarzının anlam beklentisine karşılık vermemesinden dolayı, yeni kavramlar gündeme gelmiştir. Bu kavramlardan en önemlisi, imgedir. İmge, her ne kadar İkinci Yeni tarzını anlamakta sıkça başvurulan bir terim olsa da, daha başlangıcından itibaren yanlış bir odakla tartışılmıştır.

İmgenin yanlış bir odakla ele alındığını gösteren iyi bir örnek, Oktay Rifat'ın 1956 tarihli *Perçemli Sokak* kitabı için yazdığı önsözdür. Rifat, bu kitabındaki önsözle ve şiirleriyle, o dönemde İkinci Yeni bağlamında yapılan tüm tartışmalara yanıt vermek ister. Bu önsözde imge ve anlam ekseninde şiir dilinin nasıl olması gerektiğine işaret edip, şiirlerinde de bu anlayışa uygun örnekler verir. Bu nedenle *Perçemli Sokak*'ı, İkinci Yeni üzerine o dönemde yapılan tartışmaların bir özeti olarak görmek mümkündür. Şair, bu kitabın önsözünde, iki cümle üzerinden şiir dilinin farklılığını ve imgenin konumunu belirler. Rifat'a göre (1999: 175), “Ahmet Düştü” cümlesi, gözümüzün önünde bir görüntü yani imge uyandırdığı için anlamlı, “İlhanın saçları ıslak” sözü ise gözümüzün önüne bir görüntü getirmediği için anlamsızdır. Hilmi Yavuz (2005: 275), Oktay Rifat'ın bu ayrımının tutarsız olduğunu belirtir:

Anlamı İmge'ye indirgeyen bu kuramın, felsefi hiçbir tutanağı yoktur. Oktay Rifat, [...] felsefi bir tutarsızlıktan bir 'poetika' üretmeye çalışıyor: Bir şeyin anlksal imgesi (*image mentale*) ile, bu imgenin anlamı (*kavramı*) apayrı şeyler çünkü!.. Şöyle de söylenebilir: Bir kavramın bir yargı önermesi içinde kullanılması, üzerine yargıda bulunulan şeyin anlksal imgesinin bir kopyasının orada (*anlıkta*) bulunmasını gerektirmez.

Tam bu noktada Oktay Rifat'ın niçin böyle bir tutarsızlığın içine düştüğü sorulabilir. Bunun yanıtı, Oktay Rifat'ın kişisel bir eksikliğinden öte, Türkiye'nin düşünsel ikliminde aranmalıdır. Yukarıda belirtildiği gibi, Oktay Rifat bu önsözde, o dönemin şiir üstüne yapılan tartışmalarına topluca yanıt vermek ister. O yıllarda, İkinci Yeni'nin kuramcısı olarak bilinen Muzaffer İlhan Erdost'un "anlamsıza kadar özgürsün" sözü hayli fırtına koparmış, tartışmalarda merkezi bir yeri olmuştur. Muzaffer İlhan Erdost'un İkinci Yeni şiirini savunurken böyle bir sözü kullanması, bu şiire gelen eleştirilere yanıt verme isteğinden kaynaklanır. İkinci Yeni'yi eleştirenler bu şiirin anlamsız olduğunu söylemiş, İkinci Yeni şiirini savunanlar ise anlamın başka bir yerde aranması gerektiğini dile getirmişlerdir. Bu savunmada Muzaffer İlhan Erdost kilim nakışlarını, Hüseyin Cöntürk ise atonal müziği örnek vererek anlam arayışının başka türlü olması gerektiğini dile getirmişlerdir. Ancak görüldüğü gibi, İkinci Yeni'yi savunanlar da anlam ekseninden bütünüyle kopamamış, tersinden anlam odaklı bir bakışa bağlı kalmışlardır. Anlamın böylesine belirleyici olmasına dikkat edildiğinde şu soruyu sormak kaçınılmazdır: Niçin şair ve eleştirmen, yazılan şiirin (daha özelde o şiirdeki imgenin) özgüllüğüne bakmak yerine, bu şiiri önce anlam açısından düşünmek ve savunmak zorunda kalmaktadır? Türkiye'deki şiir kültürünün—daha özelde şiir beğenisinin—hangi temeller

üzerinden inşa edildiğini, bu sorunun yanıtında bulmak mümkündür. Tezin önceki bölümlerinde belirtildiği gibi, Türkiye’de şiirin, İkinci Yeni’ye kadar kendisine özgü bir yapısı olabileceği, genel eğilimi belirleyecek etkide savunul(a)mamıştır. Oysa İkinci Yeni, şiirin düzyazıdan ayrı bir dili, siyasetten ve ahlaktan bağımsız olduğunu savunan ilk harekettir. Dolayısıyla, İkinci Yeni hem şiir beğenisini doğrudan belirleyen hem de bu sayede geniş bir etki alanı yaratabilen bir şiir olmuştur.

## 2. İkinci Yeni Etkisi

İkinci Yeni şiirinden sonra, bazı şairlerin değişimi doğrudan İkinci Yeni’ye bağlanmıştır. Oktay Rifat, Melih Cevdet Anday ve Behçet Necatigil gibi şairlerin şiirindeki değişim nedeniyle gündeme gelen bu konu, İkinci Yeni’nin inşa ettiği estetiğin Türkçedeki şiirsel yapıyı nasıl belirlediğine işaret eder. Şairlerin şiirindeki değişimin İkinci Yeni etkisine bağlanması, yalnızca İkinci Yeni’nin dışında sayılan şairler için değil, öncelikle İkinci Yeni’nin kimi şairleri için gündeme gelmiştir. İkinci Yeni şairlerinden üçü, İlhan Berk, Turgut Uyar ve Edip Cansever İkinci Yeni tarzındaki şiirlerinden önce de kitaplar yayımladıkları için onların bu akıma sonradan katıldığı düşünülmüştür. İlhan Berk, ilk kitapları *İstanbul* (1947), *Günaydın Yeryüzü* (1952) ve *Köroğlu*’nda (1952) “toplumcu” olarak adlandırılan bir şiiri yazmışken, 1958 tarihli *Galile Denizi*’yle İkinci Yeni tarzında şiirler yazmaya başlamıştır. Edip Cansever ise, 1947’de sonrasında yayımlanmasına izin vermediği (ama ölümünden sonra yayımlanan) *İkindi Üstü*’nü ve 1954’de *Dirlik Düzenlik* kitaplarını yayımlamıştır. Cansever’in *İkindi Üstü* kitabındaki şiirler acemi bir Garip şiiri iken, *Dirlik Düzenlik* aynı etkinin devam ettiği ama İkinci Yeni tarzının da belli olduğu bir kitaptır. Cansever gibi Turgut Uyar’ın da, *Arz-i Hal* (1949) ve *Türkiyem* (1952) kitaplarında Garip etkisini görmek mümkünken 1958 tarihli *Dünyanın En Güzel*



*Arabistanı* hikâye etmenin baskın olduğu bir İkinci Yeni tarzı şiirler toplamıdır. İkinci Yeni'nin bu "kanonik" şairleri dışında, Behçet Necatigil 1960 tarihli *Dar Çağ* kitabıyla ve Melih Cevdet de 1962 tarihinde *Kolları Bağlı Odysseus*'la önceki tarzlarından farklı bir şiire geçmişlerdir. Ayrıca yukarıda belirtildiği gibi benzer bir değişimi, 1956 tarihli *Perçemli Sokak* kitabıyla Oktay Rifat da yaşamıştır. Rifat, Anday ve Necatigil'deki bu değişimler doğrudan İkinci Yeni tarzına bağlanmıştır. Oysa Necatigil ve Anday'ın şiirindeki değişimi yalnızca ya da *doğrudan* İkinci Yeni şiirine bağlamak mümkün değildir.

1969 yılında *Papirüs* dergisinin özel sayısı olarak çıkan *İkinci Yeni Antolojisi*'nin yayımlanması bu etki sorununun tartışıldığı ilk olaydır. Mehmet H. Doğan ve Turgay Gönenç'in hazırladığı bu antolojiye, İkinci Yeni olarak bilinen şairlerin yanı sıra Behçet Necatigil, Melih Cevdet Anday, Fazıl Hüsni dağlarca vd. şairler alınmış, antolojide şiirleri olan ama İkinci Yeni'den önce şiir yazmaya başlayan şairlerin antolojiye alınmasına itiraz edilmiştir. Bu itirazda, İkinci Yeni şiirini bir tarz olmaktan daha çok belli bir dönemin şiiri olarak görmenin etkisi vardır. Bu konuda başka bir yazı da geç bir dönemde Cemal Süreya tarafından yazılır. *Argos* dergisinin İkinci Yeni özel sayısı için yazılan "Önceki Kuşakta İkinci Yeni Etkisi" başlıklı yazıda Cemal Süreya (2000: 326), 1960 sonrasında şairlerin yaşadığı dönüşümü doğrudan kendi kuşağının etkisine bağlamıştır. Cemal Süreya'nın bu yazısında İkinci Yeni'yi bir kuşak olarak gördüğünü saptamak mümkündür.

İkinci Yeni, Türkçe şiirde estetik özerkliğin yerleşiklik kazanmasını sağladığı için her türlü modernist şiir İkinci Yeni'ye bağlanır. Oysa özellikle Melih Cevdet Anday ve Behçet Necatigil'in değişimleri, doğrudan İkinci Yeni şiirine bağlanamaz. Bu şairler farklı yollardan geçerek kendi şiirlerini değiştirmişlerdir. Buna rağmen bu değişimin İkinci Yeni'ye bağlanması, İkinci Yeni'nin nasıl bir etki alanı yarattığını

açıkça gösterir. İkinci Yeni'nin böyle bir etki alanı yaratabilmesi, bu şiirin Türkiye'de estetik özerkliği edebiyat kurumunu dönüştürecek biçimde inşa etmeyi başarması, başka bir deyişle bir paradigma inşa edebilmesidir. Türkiye'de 1950'lere kadar şiirin kendine özgü ve bağımsız bir yapısı olabileceği, kimi istisnalar dışarıda tutulursa, baskın düşünce haline gelemediği için İkinci Yeni tarzı, Türkçe şiirin "estetliğini" inşa etmiş ve bu sayede modernist bir kanonun oluşmasını sağlamıştır.

## SONUÇ

Türkiye’de modern edebiyat kurumunun Tanzimat döneminde inşasının başlamasına rağmen, bu dönemde modernist bir tarzdan söz edilemez. Türkiye’de modernist bir tarzın geç denebilecek bir zamanda ortaya çıkmasının nedeni, Türkiye modernleşmesinin ve inşa edilen edebiyat kurumunun niteliğidir. Türkiye’de edebiyat kurumu, Tanzimat sonrasında, geleneksizleşme ve işlevsel edebiyat ekseninde şekillenmiş, Türkiye modernleşmesinin çatışmadan arınmışlık tahayyülü modern kültürün karmaşık ve çatışmalı özelliğini temsil edebilecek modernist şiirin ortaya çıkmasını engellemiştir.

Tanzimat döneminde inşası başlayan edebiyat kurumunda, modernliğin en önemli belirleyenlerinden biri olan akıl temel alınmış ve geleneksel edebiyat aklî olmadığı gerekçesiyle eleştiriye uğramıştır. Yeni (ve modern) edebiyatın eski edebiyattan sıyrılmakla mümkün olduğuna inanılması beraberinde geleneksizleşmeyi getirmiştir. Osmanlı divan şiiri, Namık Kemal’in eleştirilerinde gerçeğe uygun olmadığı için eleştirilirken, Ziya Paşa’nın “Şiir ve İnşa” yazısında halkın anlayamaması nedeniyle bu edebiyata karşı çıkmıştır. Osmanlı divan şiirinin bu ilk karşı çıkışlarla gelenek olma vasfını yitirmeye başlaması, onun yerine geleneğin başka bir kolu olan halk edebiyatının sahiplenilmesiyle sonuçlanmıştır. Yine Tanzimat dönemindeki ilk karşı çıkışlarla, edebiyat aydınlanmacı düşüncelerle şekillendirilmiştir. Aydınlanmanın edebiyattan beklentisi, dinî dünya görüşünün geçersiz kılınması arzusuyla, aydınlanmanın inşa ettiği yeni değerleri halka

aşılmasıdır. Kuşkusuz Tanzimat yazarlarında dinî dünya görüşünü geçersiz kılmak gibi bir amaç yoktur ama edebiyatın yeni değerleri öğreten bir işlev yüklenmesi beklentisi açıkça kendini duyurur. Tanzimat yazarlarının öncüsü olarak öne çıkarılan Namık Kemal’in şiirlerinde bu yeni değerler açıkça kendisini belli eder. Sonrasında ise Tevfik Fikret’te bu aydınlanmacı düşünceler, Batıdaki gibi, dinî dünya görüşünün geçersiz kılınması görevini de yüklenektir.

Edebiyatın belli değerleri öğretecek bir araç olarak görülmesi, doğal olarak Türkiye’deki edebiyat kurumunun faydacı (ya da işlevselci) biçimde tanımlanmasını ve bunun karşıtı olarak beliren estetik özerkliğin edebiyat kurumunun sınırı dışına atılmak istenmesi sonucunu doğurmuştur. Servet-i Fünun şiiri, daha çok Fransa’ya özgü bir tartışmanın yansıması olarak “sanat için sanat” anlayışını savunması nedeniyle hem döneminde hem de sonrasında sert biçimde eleştirilmiş, bu edebiyatın etkisiz kılınması için özel çaba harcanmıştır. Faydacı edebiyat kurumunun baskın niteliği nedeniyle, Tevfik Fikret gibi Servet-i Fünun şiirinin güçlü bir şairi bile “sanat için sanat” anlayışından vazgeçerek ahlakî öğütlerin geniş yer tuttuğu bir şiiri tercih etmiş (ya da tercih etmeye rıza göstermiş) ve asıl etkisini bu tercihten sonra yaratabilmiştir. Servet-i Fünun gibi bir anlamda özerk estetiğe işaret eden bir hareketle eş zamanlı olan Hececi şiirin ilk örnekleri, 1897’de Mehmet Emin Yurdakul tarafından yazılmış ve bu tarihten başlayarak etki alanını genişleterek 1911’den 1937’ye kadar baskın eğilim haline gelmiştir.

Özellikle 1911 sonrasında Ziya Gökalp’in edebiyat programında saydamlaşan anlayışa göre, hece millî vezin ilan edilirken aruzun geri kalmışlığı temsil ettiği ileri sürülmüş, buna alternatif olarak yeni (ve modern) edebiyatın “halka doğru” ve “Batıya doğru” gidilerek inşa edileceği düşünülmüştür. Bu sentezde Batıya doğru ilkesi, medenî olmaya olanak sağlarken halka doğru ilkesi de yerli özü tanımlamaya

olanak verir. Bu yerli özde, kozmopolit ve gayri millî niteliğinden dolayı Osmanlı kültürüne ve onun edebiyatına yer yoktur. Aruz, Osmanlı kültürünün metonimisi olarak dışta bırakılmak istenene işaret eder. Aruzun yerine önerilense, halka doğru ilkesine uygun olan hece veznidir. Ancak çoğu zaman gözden kaçırılmasına rağmen, hece ölçüsü yalnızca halka doğru ilkesine değil, Batıya doğru ilkesine de yanıt verecek biçimde düşünülür. Batı edebiyatı model olarak inşa edilecek yeni edebiyata, özellikle Osmanlı modernleşmesinin “Batı mukalliti” kabul edilmesinden dolayı izin verilmez. Bu nedenle de modern şiiri belirleyen tek ölçüt heceyle yazmak olur.

Hececi şiir, modern ve millî şiirin temsilcisi olarak 1911’den 1937’e kadar baskın eğilim olarak kalırken, buna karşı çıkan edebî prosedürler görünüşte geniş bir etki alanı yaratamaz. Ahmet Haşim ve Yahya Kemal, hem aruzla yazarak hem de şiirin öncelikle ahenkle tanımlanmasında ısrar ederek genel eğilimden ayrılırlar ve özellikle sadeleşmeye karşı görülen aruzu kullanmaları nedeniyle eleştirilirler. Yahya Kemal, dilde sadeleşmeye bağlı kalarak egemen anlayışla bir noktada buluşarak daha geniş bir etki alanı yaratırken; Ahmet Haşim, terkiplerden vazgeçmeyen dil tercihiyle ve bir anlamda estetik özerkliği savunan görüşleriyle “muhalif” bir konumda kalır.

Hececi şiir, her ne kadar uzun yıllar başat eğilim olarak kalsa da, modern kültürü temsil edebilecek bir şiir olmayı başaramaz ve 1920’lerden başlayarak Hececi şiire itirazlar gelir. Buna rağmen 1937’ye kadar hececi şiir egemenliğini devam ettirir. Hatta Nâzım Hikmet’in serbest vezinli şiirleri bile Hececi şiirin egemenliği kırmaya yetmez ve döneminde dönüştürücü bir etki yaratamaz. Oysa 1937 yılında Garip şiiri, hem hececi şiirin, şiir dili üzerindeki egemenliğini hem de bu şiirin temsil etmeyi denediği (ve çoğu zaman yapay bulunan) dünyayı, etkisini tamamen ortadan kaldıracak biçimde geçersiz kılar. Garip, metinsel stratejisi açısından avangard olmasına rağmen, bu metinsel strateji şairler tarafından bile görülememiştir. Garip’in

avangard niteliği, öncesinde modernist bir paradigma olmadığı için Batıdaki süreçten tamamen farklı Türkiye’ye özgü bir duruma işaret eder. Garip’in sanat kurumuna, “şairânelik” adıyla karşı çıkması, bu şiire avangard demeye olanak verirken, aynı nitelik Türkiye’deki edebiyat kurumunun beklentilerine de yanıt verir. Kuramsal açıdan hayli ilginç olan bu durum tamamen Türkiye’ye özgüdür. Edebiyat kurumu, kendisini estetik özerklik karşıtılığıyla inşa ederken kuşkusuz amacı avangard bir edebiyat yaratmak değildir, aksine avangard sanat gibi temsil krizine karmaşık çözümler getiren hareketlerin ya da tarzların Türkiye modernleşmesinde karşılığını bulmak imkânsızdır. Ancak Garip metinsel stratejisi açısından özerk bir şiir diline karşı çıkarken, Türkiye’de yerleşik ve artık “şairâne” olarak tanımlanan bir şiir dilinin var olduğundan hareket eder. Oysa Garip’in ortaya çıktığı dönemde böyle bir şiir dilinden söz etmek zordur. Her ne kadar Ahmet Haşim ve özellikle ahenk hakkındaki düşünceleriyle Yahya Kemal, böyle bir dili temsil eder gibi görünseler de, aslında Garip’in kendisini karşısında kurabileceği özerk bir şiir dili henüz inşa edilmemiştir. Böyle bir özerk şiir dilini, İkinci Yeni şairleri eksiksiz modernist bir duyarlılıkla, Garip’ten sonra inşa edecektir.

İkinci Yeni, Türkiye modernleşmesinde hep dışarıda tutulmak istenen tarzda bir şiirdir. İkinci Yeni şiirini biçimlendiren, özerk birey nosyonundan hareket eden ve dilin kişisel kullanımına önem vererek gündelik dilin dışında özerk bir şiir dili inşa etme arzusudur. İkinci Yeni şiiri büyük bir dirençle karşılaşılır ve bu direnç, Türkiye’de modern bir edebiyat inşa etme arzusunun Tanzimat’ta başlamasına rağmen niçin modernist bir tarzın ancak 1950’de mümkün olabildiğini açık biçimde gösterir. Türkiye modernleşmesinin beklentisi olarak inşa edilen modern edebiyat kurumu, çatışmadan arınmışlık, gelenekten kopmak noktalarında kendini tanımlarken temsil üzerine düşünmekten bilinçli olarak kaçınır ve bunun yerine açıklık,

çatışmadan arınmışlık gibi amaçlarla edebiyatın özerkleşmesine izin verilmez. İkinci Yeni'nin "divan edebiyatı"yla karşılaştırılması ve İkinci Yeni şairlerinden Cemal Süreya'nın "Folklor Şiire Düşman" yazısında gelenek olarak yalnızca halk edebiyatına karşı çıkılması, modernist bir paradigma inşa etmenin önündeki engellerin neler olduğuna işaret eder. Niçin İkinci Yeni'yle "divan şiiri" karşılaştırması yapılma ihtiyacı duyulmuştur ve niçin Cemal Süreya, modernist şiir prosedürünü belirlerken yalnızca halk edebiyatının kalıplarına karşı çıkmakla yetinmiştir? Bu iki soru, Türkiye'de modernist tarzın niçin olanaklı hale gelemediğine yanıt verebildiği gibi, Türkiye'deki modern edebiyat kurumunun nasıl şekillendiğini de gösterir.

Hem İkinci Yeni şiirinin "divan şiiri"yle karşılaştırılması hem de Cemal Süreya'nın geleneğe karşı çıkarken kendisini halk edebiyatıyla sınırlaması, "divan şiiri"nin modern edebiyatı belirlemekteki can alıcı konumuyla ilgilidir. Osmanlı edebiyatı, bütün modern öncesi edebiyatlar gibi, anlam örüntüleri ve türsel sınırları önceden belirlenmiş bir edebiyattır. Böyle bir edebiyatta, şairden beklenen yeni bir şey söylemesi iken, bu yeni şeyin hangi örüntüler içinde kabul edilebileceği bellidir. Başka bir deyişle, Osmanlı şiirinde yeni olan modern anlamda yeni değildir. Modernde yeni olan, yapıtın eşsizliğidir. Her ne kadar modern şair için de önceden belirlenmiş edebîlik ölçütleri olsa bile, bunların ihlal edilmesi mümkündür. Hatta bu ihlallerin modern olmayı belirlediği bile söylenebilir. Osmanlı edebiyatının modern öncesi bir edebiyat olmasından dolayı, ondan beklenen yenilik de onun tarihselliği içinde belirlenmelidir. Oysa özellikle 1911 sonrasında, o dönemin şairinden beklenemeyecek nitelikler şiirde aranmış ve bu nitelikler bulunmayınca bu şiir değersizleştirilmek istenmiştir. 1911'den önce Namık Kemal'in "divan edebiyatı" eleştirisi akılsallık ekseninde şekillenirken, 1911'den sonra bu eleştiriye gayri millî

(kozmpolit) olma niteliği eklenmiş, 1950'den sonra ise "biçimcilik" vurgusu öne çıkarılmıştır. Bu tür değerlendirmelerin hiçbirisi Osmanlı divan şiirinin tarihselliğiyle bağdaşmaz. "Divan edebiyatı" eleştirileri, dönemlere göre değişkenlik gösterirken, daha çok o günkü edebiyatta istenmeyen niteliklerin belirlenmesinin aracına dönüşmüştür. 1850'lerde aklî olmayan, 1911'de millî olmayan ve 1950'lerde biçimci olan edebiyat kurumunun dışına atılmak istenen niteliklere işaret eder. "Divan edebiyatı"nın "yüklendiği" bu işlev, modernist edebiyatın önünü tıkayan en önemli etkenlerden biridir. "Divan edebiyatı"nın dönemlere göre homojenleştirilme biçimlerine bakıldığında, bunların estetik özerk karşıtlığıyla cisimleştiğini görmek mümkündür. Başka bir deyişle, Türkiye modernleşmesinde estetik özerklik istenmeyen bir niteliktir ve bu doğrudan ifade edilmesinin yanı sıra, "divan edebiyatı"nın ötekileştirilmesi yoluyla çok daha etkili biçimde ideolojik bir belirlemeye dönüşür. Doğrudan estetik özerkliğe karşı çıkan metinler olsa bile, bu metinlerin edebî olanı tanımlamak gibi bir kaygısı vardır. Bu nedenle estetik özerkliğin karşısında faydacı bir edebiyatı savunurken ortaya bir edebîlik ölçütü de koymak gerekir. Oysa "divan edebiyatı" homojenleştirilmiş nitelikleriyle yeni edebiyatın şekillenmesine yansıtıldığında, ayrıca bir edebîlik tanımlaya gerek yoktur; olumsuzla işaret etmek yeterlidir. Bu nedenle bir edebiyat değersizleştirilmek istendiğinde hemen "divan edebiyatı" karşılaştırılması yapılır. Bu divan edebiyatı karşılaştırmalarında, divan şiiri fazla incelmış estetik duyarlık, halktan kopukluk, belli bir kültürel sermaye talep etme gibi özellikleriyle olumsuzlanır ve bu olumsuzlanan nitelikler, aynı zamanda estetik özerklik için de sıralanabilecek niteliklerdir. "Divan şiiri"nin bu biçimde homojenleştirilmesi, estetik özerklik karşıtı bir baskıya dönüşür. Dolayısıyla Türkiye modernleşmesine içkin biçimde estetik özerklik karşıtlığının olduğunu söylemek yanlış olmaz.



Bunların yanı sıra, “divan edebiyatı”nın gelenek olarak baskı yarattığını görmek mümkündür. Özellikle 1930’lu yıllarda, Osmanlı geleneğinden kurtulmak “çağdaş” kültürün en önemli görevlerinden biri olarak görülmüş, Osmanlı kültürünün bir parçası olan şiir ve bu şiirin ölçüsü olan aruz, çağdaş olamamanın göstergesine dönüştürülmüştür. Bu metonimide, Osmanlı geleneği modernleşmenin ötekisi olarak belirirken, bu geleneğin estetik özerkliğe sahip çıkan kültürün ürünü olarak gösterilmesi, elbette, estetik özerklikten uzak durulmasının nedenine de dönüşür. Bu nedenle Osmanlı toplumunda var olan ama merkeze uzaklığı nedeniyle, Osmanlılıktan “arındırılabilen” halk edebiyatı, gelenek olarak sahiplenilir. Hem halk edebiyatı hem de “divan edebiyatı” tarihsel nitelikleri göz ardı edilerek modern kültüre uygun biçimde yorumlanır. Halk edebiyatının sahip çıkılan nitelikleri, aynı zamanda estetik özerkliğe karşıtlıkla da uyuşmaktadır. Halk edebiyatının ürünleri her şeyden önce karmaşık değil, aksine basittir. Ayrıca bu edebiyatın sahiplenilmesi Türkiye’nin ihtiyaçlarına ve beklentilerine uygundur. Halk edebiyatı köy yaşamını temsil etmesi nedeniyle, karmaşık kent yaşamının temsiline oranla daha “basittir”. Türkiye modernleşmesinin bu basitliği tercih etmesi ekonomik nedenlerden kaynaklanır ve nasıl bir modernleşme tahayyülü olduğunu açığa vurur. Özellikle 1930’lu yıllarda Türkiye nüfusunun büyük bir kısmı köylerde yaşamaktadır. Bu nüfusu kente taşıyıp karmaşık ve denetlenmesi zor bir kitle yaratmak yerine, köyün modernleştirilmesi tercih edilir. Köy modernleşmesi temel beklenti olarak belirlediği için, kentli ve karmaşık bir edebiyat yerine köylünün de anladığı bir edebiyat tercih edilir. Karmaşık olmayan ve köylünün sözel kültürden alışkın olduğu hece ölçüsünün tercih edilmesi, bu noktada bir rastlantı değildir. İkinci Yeni gibi kentli ve karmaşık bir şiirin, kente göçün başladığı bir dönemde ortaya çıkması, modernist tarzın ancak

belli maddî koşullar içinde olanaklı olduğunu ve salt “biçimsel” bir takım oyunlardan ibaret olmadığını gösterir.

Halk edebiyatının geleneğin kabul görmüş tek kolu olarak edebiyatı derinden etkilemesi ve Osmanlı divan şiirinin sürekli saldırıya uğraması sonucunda, geleneğin de tek katmanlı anlaşılmaya başlandığı söylenebilir. Cemal Süreya'nın 1956'da modernist bir tarz için öncelikle kişisel bakışın ve bireysel dil kullanımının zorunluluğunu belirtirken yalnızca halk şiirinin kalıplarına karşı çıkması, bu tarihe gelindiğinde “divan şiiri”nin gelenek olma niteliğini büyük oranda kaybettiğine işaret eder. Cemal Süreya'nın o günün eğilimleri içinde Osmanlı divan şiirinden yararlanan ve bu nedenle yanlış yolda olduğu söylenebilecek bir şair yokken, halk edebiyatının kalıplarına yaslandığı için eleştirebileceği Oktay Rifat ve Bedri Rahmi Eyüboğlu gibi şairler vardır. Bu durum, modernist şiirin Türkiye modernleşmesinin inşa ettiği “gelenek” anlayışının başarılı olduğunu imlerken, Cemal Süreya'nın halk edebiyatından yararlanmaya karşı çıkması modernist bir tarzın, Tanizmat'tan sonra inşa edilen modern edebiyat kurumunun prosedürlerinin geçersiz kılınmasıyla olanaklı olduğuna işaret eder. Dolayısıyla Türkiye'de biri estetik özerklik karşıtı, diğeri ise bu eğilimin belirlediklerine karşı çıkan iki ayrı modern eğilim vardır.

Türkiye'de edebiyat kurumunun kendisini işlevsellik noktasında tanımlaması, bir yandan belli siyasal değerlere bağlı kalmasına diğeri yandan şiirin düzyazılaşmasına neden olmuştur. Şiirin belli bir dünya görüşünün temel değerlerinin taşıyıcısı olarak görevlendirilmesi, edebîlik ve temsil üzerine düşünmek yerine, belirlenen değerler açısından edebîliği tanımlamayı beraberinde getirmiştir. Örneğin Namık Kemal şiir diline getirdiği özgünlük açısından değil de, şiirinde dile getirdiği siyasal değerler açısından öne çıkarılmıştır. Aynı durum Tefik Fikret için de geçerlidir. Bugün Türkçe şiirin en önemli şairleri olarak öne çıkan ve bu yüzden

kanonik denebilecek bu şairler, güçlerini edebî olandan değil, siyasal olandan alırlar. Aynı durumun tersinden bir örneği de Abdülhak Hamid'dir. Türkçe'de en büyük deneyci olduğu söylenen Hâmid, akademik eleştirinin tüm ilgisine rağmen Namık Kemal ya da Tevfik Fikret kadar öne çıkamamıştır. Tanzimat ve sonrasında aydınlanmacı düşünceleri aşılama görevini hedef alan şiirlerde, düzyazı eğilimi açık biçimde görülür. Bu şiirleri, düzyazıdan ayıran tek nitelik vezin ve kafiyenin kullanılmasıdır, demek yanlış olmaz. Ancak ölçünün ve kafiyenin tek başına bir metni şiir kabul etmeye yetmeyeceği açıktır. Buna rağmen 1911'den başlayarak bir metni şiir saymanın temel ölçütü hece ölçüsünü kullanması olduğu kabul edilmiş ve şiirin düzyazılaşıma eğilimi devam etmiştir. Şiirin, gündelik dilin dışında özerk bir dili ve yapısı olacağı İkinci Yeni'ye kadar, Ahmet Haşim istisnası hariç, genel olarak dile getirilmemiş ya da dile getirilmesine izin verilmemiştir. Ahmet Haşim ise, özerk bir şiir dilini savunmaktan öte "musiki ile söz arasında mutavassıt (ara) bir dil" tanımlamıştır. Aynı dönemlerde Yahya Kemal, bu düzyazılaşıma eğilimine tepki olarak yorumlanabilecek düşünceleriyle ahengi öne çıkarmıştır. Yahya Kemal, vezinle sağlanan ahengi mihanikî [mekanik] bulmasına rağmen, aruzla yazmaya devam eder ve aruzdan vazgeçerek bireysel kullanımı öne çıkaracak bir dilsel tercih ortaya koymaz. Buna rağmen Yahya Kemal'in aruzu o günün "sadeleşme" yolundaki Türkçeye uyguladığını söylemek gerekir. Düzyazılaşmayı kıracak ve dilin bireysel kullanıma olanak verebilecek bir hareket serbest vezne geçişle beklenmektedir ve Ahmet Haşim'in bu yönde tasarıları vardır ama şair, serbest vezinle yazmayı göze alamaz ya da şiir görgüsü buna izin vermez. Nâzım Hikmet'in şiiriyle serbest vezne geçilse de, onun şiiri düzyazılaşıma eğilimine karşı durmaz, aksine, düzyazıya daha çok yer verir. Ancak Nâzım Hikmet'in şiirini önceki düzyazılaşıma eğiliminden ayırmak gerekir. Onun düzyazıya olan eğilimi daha çok türsel bir ihlal amacı taşır

ama yine de Nazım Hikmet'in dönemin genel eğiliminden sıyrılarak dilin bireysel kullanımını öne çıkaran bir tercih yaptığı söylenemez. Nâzım Hikmet'in şiirindeki bu düzyazılaşıma eğilimi, haklı olarak onun sosyalist eğilimine bağlanmıştır ancak dönemin genel eğilimine dikkat etmeden bunu yalnızca onun dünya görüşüne bağlamak mümkün değildir. Garip'in gündelik dille kurulan şiirinin Türkçe şiir açısından bir devrim sayılması da, bu genel düzyazılaşıma eğilimi ve estetik özerklik karşıtlığından bağımsız düşünülemez. Garip, metinsel stratejisi açısından sanat kurumuna karşı çıkan bir şiir olmasını, Türkiye modernleşmesinin estetik özerkliğe karşıtlığına da borçludur ve bu sayede çok kısa bir dönemde yaygınlık kazanabilmiştir. Ancak bu yaygınlığı da uzun sürmemiş, Türkiye'deki ilk özerk şiir dili talebini dile getiren İkinci Yeni, onun yaygınlığının yanı sıra estetik geçerliliğini de sona erdirmiştir. İkinci Yeni'nin özerk şiir dilinin büyük bir dirençle karşılanması ise Türkiye'de estetik özerkliğin ne denli köklü olduğunun en açık kanıtlarından biridir.

Düzyazılaşıma eğilimi, edebîlik üzerine düşünmeyi ikincil bir konuma ittiği için aslında şiir dilini ve yapısını dönüştürmek konusunda etkisiz olmuş, bu düzyazımının bağlı kaldığı "anlatı" geçerliliğini yitirdiğinde o şiir de estetik değerini yitirmiştir. Oysa estetik özerkliği bir biçimde savunan tekil şairler ya da hareketler, şiir dili ve şiirin yapısı üzerine düşüncelerinin sonucunda hem bu konuda temel referans olmuş hem de dönemsel değil, uzun süreli etki sağlayabilmiştir. Ahmet Haşim ve Yahya Kemal'in "şiir kuram"ları, her ne kadar aruzu kullanmaları, dili vs. konusunda eleştirilse de, şiir üzerine düşünülürken referans noktası olmuşlardır. Ahmet Haşim ve Yahya Kemal'le aynı yıllarda şiir yazan Hececi şairler, açık bir şiir kuramı ortaya koymayıp daha çok Ziya Gökalp'in "bedii" (estetik) hedeflerine bağlı kalarak, şiir üzerine düşünürken bir referans noktası olamamışlardır. Bu referans

olma durumu, estetik beğeniye de doğrudan biçimlendirmiş, belli prosedürlerin devreye soktuğu kavramlar olmadan şiiri tartışmak gerekmiştir. Bu konudaki en önemli örnek İkinci Yeni'dir. İkinci Yeni ne kadar dirençle ve çok sert eleştirilerle karşılaşmış olsa bile, bu şiir dolayısıyla zorunlu olarak yardıma çağırılan "imge" şiiri düşünmenin temel referansı hatta "altın terim"i haline gelmiştir. Estetik özerkliğin edebilik ölçütünü dönüştüren bir etki bırakması rastlantı değildir elbette. Düzyazılaşıma eğilimi şiiri belirlerken, buna aykırı şiir yazarların dirençle karşılaşması Türkiye'de estetik özerkliğin ve modernist tarzın konumuna işaret eden başka bir önemli noktadır.

İkinci Yeni şiirine karşı gösterilen direnç, yine tersinden estetik özerkliğe karşıtlığı görmeyi açık hale getirir. Faydacı bir edebiyatın tek geçerli edebiyat pratiği olarak kabul ettirilmek istendiği Türkiye modernleşmesinde, İkinci Yeni gibi faydacı edebiyatın beklentilerini boşa çıkaran bir tarzın "biçimçilik", "Batı mukallidliği" ya da "yaşamdan kopukluk" vs. ile suçlanması şaşırtıcı değildir. Hatta Garip şiirinin metinsel stratejisinden ilk rahatsızlığı duyanların Garip şairleri olmasına benzer biçimde, İkinci Yeni'nin "biçimci" vs. olduğu suçlamasını kabullenenler arasında İkinci Yeni şairleri de vardır. Başlangıçta birtakım hatalara düşülmesi olarak ifade edilen bu durum, İkinci Yeni karşısındaki direnişin bir noktada İkinci Yeni'nin aktörlerini dönüştürdüğüne işaret eder (Kuşkusuz bu dönemde 1960 sonrası toplumsal hareketliliği de etkilidir). İkinci Yeni şiirine karşı gösterilen bu direnç modernliğe yöneltilen bir direnç olarak düşünülebilir. İkinci Yeni tarzının arkasında dili kendi bakış açısına göre biçimlendirme iddiasında olan ve dünyayı kendi imgelemindeki biçimiyle anlatmanın yani temsilin kişiselliğini açığa vuran bir dünya görüşü vardır ve bu görüşü yaratan modernliktir. Türkiye'de ilk kez 1950'li yıllarda, yalnızca şiirde değil, diğer türlerde de modernist duyarlılık açık biçimde edebiyatı

belirler. Bunun karşısında rahatsızlık duyulması ve bu tarza karşı direnilmesi, Türkiye modernleşmesinin niteliğini ele verir. Türkiye modernleşmesi, Batılılaşma adı altında bu süreci bir arzuya dönüştürürken, modern olmayı varılacak hedef olarak görür ama bu hedefi dünyayı kavramaya bağlı olarak tüm biçimleriyle içeren bir tarzla karşı karşıya kaldığında, bu tarzdan rahatsızlık duyar ve buna karşı direnç gösterir. Türkiye modernleşmesinin, modernlik karşısındaki bu direnci yalnızca edebiyata özgü değildir elbette; yaşamın farklı yönlerinde de bu direncin izlerini sürmek mümkündür.

Türkiye modernleşmesi, kendi içsel süreçlerine bağlı kalarak bir beklenti olarak modernizmi yaratırken, modernliğin yaratacağı dünyayı kavrama biçimini dışarıda bırakan bir tarzı tercih eder. Oysa modernliğin kendi doğasından kaynaklanan süreç, bu beklentiye rağmen, işlemeye devam eder ve sonunda dünyayı kendi özneliği açısından kavrayan dünya görüşüne varılır. Özneliğin belirleyici olduğu bu modernist tarz ile Türkiye’de inşa edilmek istenen ve hep geleceğe atfla şekillenen modernizm beklentisi çatışmaya girer. Türkiye’de modernizmin tarihi, iki farklı “paradigma”nın çatışmasının tarihidir. Bu çatışma görünür kılındığında Türkiye modernleşmesinin genel eğilimlerini, karakteristiğini ayrıştırmak da mümkün olacaktır. Türkiye’de modernlik hem arzulanan hem de kaçınılan duruma işaret eder, başka bir deyişle açık biçimde zıt değerli (*ambivalent*) bir niteliğe sahiptir. Şimdiye kadar, modernleşmeden kaçınmak daha çok muhafazakâr kesimlerin yönelimi olarak görülmüş, kendisini “çağdaşlamacı” sayan kitle modernliğin savunucusu gibi görünmüştür. Oysa şiir özelinde bakıldığında bile, modernliğin içerimlerinin kendisini “çağdaşlamacı” olarak görenler tarafından da olumsuzlandığını İkinci Yeni’ye karşı gösterilen dirençte görmek mümkündür.

## SEÇİLMİŞ BİBLİYOGRAFYA

- Açıkel, Fethi. 2002. "Devletin Manevi Şahsiyeti ve Ulusun Pedagojisi". *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Milliyetçilik*. Cilt 4. Ed. Murat Gültekingil ve Tanıl Bora. İstanbul: İletişim Yayınları. 117-39.
- Adorno, Theodor W. 1985. "Baskı Altında Uzlaşma". *Estetik ve Politika*. Ernest Bloch ve diğer. Çev. Ünsal Oskay. İstanbul: Eleştiri Yayınevi. 229-69.
- . 2003. "Kültür Endüstrisini Yeniden Düşünürken". Çev. Bülent O. Doğan. *Cogito* 36 (Yaz): 76-83.
- Ağaolu, Ahmet. 1972. *Üç Medeniyet*. Ankara: Başbakanlık Kültür Müsteşarlığı Yayınları.
- Ahmad, Feroz. 1994. *Modern Türkiye'nin Oluşumu*. Çev. Yavuz Alogan. İstanbul: Sarmal Yayınevi.
- Ahmet Haşim. 1972. "Ahmet Haşim". *Diyorlar ki*. Ruşen Eşref Ünaydın. Ankara: Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- . 1983. "Şiir Hakkında Bazı Mülâhazalar". [Piyâle]. *Bütün Şiirleri*. Haz. Asım Bezirci. İstanbul: Can Yayınları. 200-15.
- Akkanat, Cevat. 2002. *Gelenek ve İkinci Yeni Şiiri*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Akün, Ömer Faruk. 1992. "Divan Edebiyatı". *Türkiye Diyanet Vakfı Ansiklopedisi*. Ankara. Diyanet Vakfı Yayınları.
- Akyüz, Kenan. 2000. *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi.
- Anday, Melih Cevdet Anday. 1984. *Akan Zaman Duran Zaman*. İstanbul: Adam Yayınları.
- . 1988. "Zaman Okyanusunda Yolculuk". Söyleşiyi yapan: Zeynep Oral. *Milîyet Sanat* (15 Ağustos). 10-14.
- Andrews, Walter. 2000. *Şiirin Sesi Toplumun Şarkısı*. Çev. Tansel Güney. İstanbul: İletişim Yayınları.

- Ataç, Nurullah. 2000. *Günlerin Getirdiği / Sözden Söze*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- . 2006. *Karalama Defteri / Ararken*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Barthes, Roland. 1989. *Yazının Sıfır Derecesi*. Çev. Tahsin Yücel. İstanbul: Metis Yayınları.
- Batur, Enis. 1995. *Yazının Ucu*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Batur, Enis, haz, 1997. *Modernizmin Serüveni*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Beebe, Maurice. 1974. "What Modernism Was". *Journal of Modern Literature* 3 (Haziran): 1065-84.
- Belge, Murat. 2001. "'Yol Türküleri' ile 'Han Duvarları'". *Birikim* 149 (Eylül): 68-84.
- . 2006. "Türk Edebiyatında 'Doğu-Batı Sorunsalı' ". *Türk Edebiyatı Tarihi*. Cilt 3. Ed. Talat Halman ve diğer. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları. 411-22.
- Benk, Adnan. 2000. *Eleştiri Yazıları I*. İstanbul: Doğan Yayınları
- Berk, İlhan. 1993. *Şairin Toprağı*. İstanbul: Simavi Yayınları.
- . 1999. *Toplu Şiirler: Eşik*. Cilt 1. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bezirci, Asım. 1986. *Ahmet Haşim*. İstanbul: İnkilâp Kitabevi.
- . 1992. *Halk ve Sosyalizm İçin Kültür ve Edebiyat*. İstanbul: Yön Yayınları.
- . 1995. *Orhan Veli*. İstanbul: Evrensel Basım Yayın.
- . 1996. *İkinci Yeni Olayı*. Evrensel Basım Yayın.
- Bloch, Ernst ve diğer. 1985. *Estetik ve Politika*. Çev. Ünsal Oskay. İstanbul: Eleştiri Yayınevi.
- Bourdieu, Pierre. 1999. *Sanatın Kuralları*. Çev. Necmettin Kamil Sevil. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bradbury, Malcolm ve James McFarlane. 1991. *Modernism (1890-1930)*. Londra: Penguin Boks.
- Bürger, Peter. 1992a. *Institutions of Art*. Çev. Loren Kruger. Lincoln ve Londra: University of Press Nebraska.



- . 1992b. “Literary Institution and Modernization”. *Decline of Modernism*. Çev. Nicolas Walker. Cambridge: Polity Press. 3-18.
- . 2004. *Avangard Kuramı*. Çev. Erol Özbek. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Çağlar, Behçet Kemal. 1933. “Aruz-Hece Meselesi”. *Varlık* 6 (1 Ekim): 83.
- Çamlıbel, Faruk Nafiz. 1974. “Faruk Nafiz Çamlıbel ile Yapılan Son Röportaj”. *Bütün Cepheleriyle Faruk Nafiz Çamlıbel*. Hilmi Yücebaş. İstanbul. Y.y.
- Cansever, Edip. 1993. *Yerçekimli Karanfil*. İstanbul: Adam Yayınları.
- Calinescu, Matei. 1987. *Five Faces of Modernity*. Durham: Duke University Press.
- Cemal Süreya. 2003. *Sevda Sözleri*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- . 2004. *Toplu Yazılar*. Cilt 1. Haz. Selahattin Özpalabıyıklar. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Cengiz, Metin. 2002. *Modernleşme ve Modern Türk Şiiri*. İstanbul: Telos Yayınları.
- Cöntürk, Hüseyin. 2006. *Çağının Eleştirisi*. Cilt 1. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- de Man, Paul. 1997. “Lirik ve Modernlik”. Çev. Ahmet Demirkan. *Modernizmin Serüveni*. Haz. Enis Batur. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Doğan, Mehmet H. 1969. *İkinci Yeni Antolojisi* [Özel Sayı]. *Papirüs* 41 (Kasım).
- . 2001. “Türk Şiirinde İkinci Yeni Dönemeci”. *Hece* 53/54/55 (Mayıs-Haziran-Temmuz): 93-102.
- Duplessis, Yvonne. 1991. *Gerçeküstücülük*. Çev. İsmail Yerguz ve Esen Çamurdan. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Duru, Kazım Nami. 1932. “Aruz mu, Hece mi?” *Öz Dilimize Doğru* 1 (15 Mayıs): 15.
- Eagleton, Terry. 1985. *Eleştiri ve İdeoloji*. Çev. Esen Tarım ve Serhat Öztöpaş. İstanbul: İletişim Yayınları.
- . 1990. *Function of Criticism*. Londra ve New York: Verso.
- . 1990b. *Criticism and Ideology*. Londra ve New York: Verso.
- Ellmann, Richard ve Charles Feidelson, Jr. 1965. *The Modern Tradition*. New York: Oxford University Pres.
- Erdost, Muzaffer. 1997. *İkinci Yeni Yazıları*. Ankara: Onur Yayınları.

- Erdoğan, Necmi. 1998. "Popüler Anlatılar ve Kemalist Pedagoji". *Birikim* 105/106 (Ocak-Şubat): 117-125.
- Ergül, Selim. 2003. *Cemal Süreya Şiirinde Bedenin Yazınsallaşması*. Ankara: Bilkent Üniversitesi. Yayınlanmamış yüksek lisans tezi.
- Eroğlu, Ebubekir. 1993. *Modern Türk Şiirinin Doğası*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Eysteinnsson, Astradur. 1990. *The Concept of Modernism*. İthaca ve Londra: Cornell University Press.
- Eyüboğlu, Sabahattin. 1981. "Yeni Türk San'atkârı yahut Frenkten Türke Dönüş". *Sanat Üzerine Denemeler ve Eleştiriler*. İstanbul: Cem Yayınları. 69-78.
- Foucault, Michel. 2000. "Aydınlanma Nedir?" *Seçme Yazılar 2: Özne ve İktidar*. Çev. Osman Akınhay ve Işık Ergüden. İstanbul: Ayrıntı Yayınları. 162-72.
- Gasset, Ortega y. 1998. "Sanatın İnsanı Dışlaması". *Tarihsel Bunalım ve İnsan*. Çev. Neyyire Işık. Metis Seçkileri. İstanbul: Metis Yayınları. 146-79.
- Gibb, E. J. Wilkinson. 1999. "Osmanlı Şiirinin Hususiyeti ve Sahası". Çev. Ali Çavuşoğlu. *Osmanlı Divan Şiiri Üzerine Metinler*. Haz. Mehmet Kalpaklı. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. 54-63.
- Giddens, Anthony. 1998. *Modernliğin Sonuçları*. Çev. Ersin Kuşdil. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Giles, Steve. 1993. "Afterword: Avantgarde, Modernism, Modernity: A Theoretical Overview". *Theorizing Modernism*. Ed. Steve Giles. Londra ve New York: Routledge. 171-86.
- Göle, Nilüfer. 2004. "Batı-dışı Modernlik Kavramı Üzerine". *Türkiye'de Siyasi Düşünce: Modernleşme ve Batıcılık*. Cilt 3. Ed. Tanıl Bora ve Murat Gültekingil. İstanbul: İletişim Yayınları. 56-67.
- Gökalp, Ziya. 1966. *Türkçülüğün Esasları*. İstanbul: Varlık Yayınları.
- Gölpınarlı, Abdülbaki. 1945. *Divan Edebiyatı Beyanındadır*. İstanbul: Marmara Kitabevi.
- Gürson, Eser. 2001. "Yapay Dil-Karmaşık Tem (I):Birinci Yeni Şiiri". *Edebiyattan Yana*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. 49-54.
- Gözler, Fethi. 1980. *Hece Vezni ve Hecenin Beş Şairi*. İstanbul: İnkılap Yayınları.
- Gürbilek, Nurdan. 2001a. "Orijinal Türk Ruhu". *Kötü Çocuk Türk*. İstanbul: Metis Yayınları. 94-134.
- . 2001b. *Vitrinde Yaşamak*. İstanbul: Metis Yayınları.

- . 2004. *Kör Ayna Kayıp Şark*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Habermas, Jürgen. 1994. “Modernlik Tamamlanmamış Proje”. *Postmodernizm*. Fredric Jameson, Jean François Lyotard ve Jürgen Habermas. Haz. Necmi Zekâ. İstanbul: Kıyı Yayınları. 31-44.
- Harvey, David. 1997. *Postmodernliğin Durumu*. Çev. Sungur Savran. İstanbul: Metis Yayınları.
- Holbrook, Victoria. 1998. *Aşkın Okunmaz Kıyıları*. Çev. Erol Köroğlu ve Engin Kılıç. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Howe, Irving. 1970. “Culture of Modernism”. *Decline of New*. New York: Harcourt, Brace & World. 3-33.
- İlhan, Attilâ. 1983. *Gerçekçilik Savaşı*. İstanbul: BDS Yayınları.
- . 2001. *İkinci Yeni Savaşı*. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- İnalcık, Halil. 2003. *Şair ve Patron*. Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Jameson, Fredric. 2004. *Biricik Modernite: Şimdinin Ontolojisi Üzerine İnceleme*. Çev. Sami Oğuz. Ankara: Epos Yayınları.
- Jusdanis, Gregory. 1998. *Gecikmiş Modernlik ve Estetik Kültür: Millî Edebiyatın İcat Edilişi*. Çev. Tuncay Birkan. İstanbul: Metis Yayınları.
- Kahraman, Hasan Bülent. 1997. *Yahya Kemal Rimbaud’yu Okudu mu?* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- . 2000. *Türk Şiiri, Modernizm, Şiir*. İstanbul. Büke Yayınları.
- Kahraman, Mehmet. 1996. *Divan Edebiyatı Üstüne Tartışmalar*. İstanbul: Beyan Yayınları.
- Kalpıklı, Mehmet, haz. 1999. *Osmanlı Divan Şiiri Üzerine Metinler*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Karakoç, Sezai. 1997. “Dişimizin Zarı”. *Edebiyat Yazıları II: Dişimizin Zarı*. İstanbul: Diriliş Yayınları. 24-29.
- Karaosmanoğlu, Yakup Kadri. 1990. *Gençlik ve Edebiyat Hatıraları*. Haz. Atilla Özkırımlı. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Karaömerlioğlu, Asım. 2006. *Orada Bir Köy Var Uzakta*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Kanık, Orhan Veli. 2003. *Şairin İşi: Yazılar, Öyküler, Konuşmalar*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

- Kaplan, Mehmet. 1983. *Tanpınar'ın Şiir Dünyası*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- . 1997. *Cumhuriyet Devri Türk Şiiri*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- . 1999. *Şiir Tahlilleri*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Kaplan, Ramazan. 1998. *Klasikler Tartışması: Başlangıç Dönemi*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.
- Koçak, Orhan. 1990. "Melih Cevdet: İkinci Yeni'den Sonra". *Defter* 14 (Temmuz-Kasım): 20-36.
- . 1992. "Modernizm Tartışması İçin Bir Çerçeve Kurma Denemesi". *Sombahar* 11 (Mayıs-Haziran): 26-28
- . 1995. "Anday Şiirinde Hayal ve Resim". *Melih Cevdet Anday Günleri*. Haz. Şükrü Erbaş. Ankara: Edebiyatçılar Derneği Yayınları. 115-27.
- . 1996. "Kaptırılmış İdeal: Mai ve Siyah Üzerine Psikanalitik Bir Deneme". *Toplum ve Bilim* 70 (Güz): 94-152.
- . 1998. "Şiirin İzlek Haritasında Değişmeler / Gelenekten ve Folklorlardan Yararlanma Tartışmaları". *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*. Haz. Şükrü Erbaş. Ankara: Edebiyatçılar Derneği Yayınları. 280-96.
- . 1999. "Uzun Denklem: Oktay Rifat'ın Şiirinde Folklor ve Modernizm". *Defter* 36 (Bahar): 131-71.
- . 2002. "1920'lerden 1970'lere Kültür Politikaları". *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Kemalizm*. Cilt 2. Ed. Tanıl Bora ve Murat Gültekingil. İstanbul: İletişim Yayınları. 370-418.
- Kolcu, Hasan. 1993. *Türk Edebiyatında Hece-Aruz Tartışmaları*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Kontantamer, Tunca. 1999. "Türk Edebiyatında 'Gelenek ve Modernlik' Tartışmaları Üzerine". *Kitaplık* 38 (Güz): 162-74.
- Koryürek, Enis Behiç. 1951. *Miras ve Güneşin Ölümü*. Ankara: Güneş Matbaacılık.
- Köprülü, Mehmed Fuat. 1992. "İnkılap ve Edebiyatımız". *Atatürk Devri Fikir Hayatı*. Cilt 2. Haz. Mehmet Kaplan ve diğer. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Kutlar, Onat. 1959. "Yeni Bir Divan Şiiri". A (Şubat): 2; 4.
- Lav, Ercüment Behzad. 1951. "İlk Adım". *Yeditepe* 4 (Şubat) : 4.
- Levin, Harry. 1992. "Modernizm Neydi?" *Sombahar* 10 (Mart-Nisan): 12-23.

- Lewis, Geoffrey. 2001. *Trajik Başarı*. Çev. Mehmet Fatih Uslu. İstanbul: Gelenek Yayınları.
- Lukacs, Georg. 1969. *Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı*. Çev. Cevat Çapan. İstanbul: Payel Yayınları.
- . 1979. *The Meaning of Contemporary Realism*. Çev. John ve Necke Mander. Londra: Merlin Pres.
- Lunn, Eugene. 1995. *Marksizm ve Modernizm: Lukacs, Brecht, Benjamin ve Adorno Üzerine Tarihsel Bir İnceleme*. Çev. Yavuz Alogan. İstanbul: Alan Yayıncılık.
- Mardin, Şerif. 1994. “Tanzimat’tan Sonra Aşırı Batılılaşma”. *Türk Modernleşmesi*. İstanbul: İletişim Yayınları.21-80.
- Memet Fuat. 1992. “Yeni mi, Modern mi?”. *Adam Sanat* 80 (Haziran): 5-10.
- . 2000a. *İkinci Yeni Tartışması*. İstanbul: Adam Yayınları.
- . 2000b. *Orhan Veli*. İstanbul: Adam Yayınları.
- . 2001. *Nâzım Hikmet Üzerine Yazılar*. İstanbul: Adam Yayınları.
- . 2002. “Giriş”. *Çağdaş Türk Şiiri Antolojisi*. İstanbul: Adam Yayınları.13-52.
- Meriç, Cemil. 1992. *Umrandan Uygarlığa*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Mignon, Laurent. 2002. *Çağdaş Türk Şiirinde Aşk, Âşıklar, Mekânlar*. Ankara: Hece Yayınları.
- . 2005. “Yahya Kemal and Jean Moréas: From Imitation to Appropriation”. *Neither Shiraz nor Paris*. İstanbul: The Isis Press. 69-76.
- Moretti, Franco. 2005a. *Modern Epik*. Çev. Nurçin İleri ve Mehmet Murat Şahin. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- . 2005b. *Mucizevi Göstergeler*. Çev. Zeynep Altok. İstanbul: Metis Yayınları.
- Namık Kemal. 1993. “Mukaddime-i Celal”. *Yeni Türk Edebiyatı Antolojisi*. Cilt II. Haz. Mehmet Kaplan vd. İstanbul: Marmara Üniversitesi Yayın. 342-72.
- . 2005. *Hususi Mektuplarına Göre Namık Kemal ve Abdülhak Hâmid*. Fevziye Abdullah Tansel. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Nâzım Hikmet. 1996. *Yazılar: Sanat, Edebiyat, Kültür, Dil*. Cilt 1. İstanbul: Adam Yayınları.
- . 2003. *Yazılar: Konuşmalar*. Cilt 6. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

- Necatigil, Behçet. 1983. *Düzyazılar*. Cilt 1. Haz. Hilmi Yavuz ve Ali Tanyeri. İstanbul: Cem Yayınevi.
- Necdet, Ahmet. 1993. *Modern Türk Şiiri: Yönelimler, Tanıklıklar, Örnekler*. İstanbul: Broy Yayınları.
- Okay, Orhan. 1990. *Sanat ve Edebiyat Yazıları*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- . 2004. *Poetika Dersleri*. Ankara: Hece Yayınları.
- Oktay, Ahmet. 1989. “Türkçe’de Lukacs ve Düşüncesinin Etkisi”. *Defter* 10 (Ekim): 20-39.
- . 1992. “Türk Şiiri ve Modernizm”. *Sombahar* 12 (Temmuz- Ağustos): 18-24.
- . 1993. *Cumhuriyet Dönemi Edebiyatı*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- . 1995. “Hep O Şarkı”. *İnsan Yazar Kitap*. Ankara: Ark Yayınları.
- . 2001. *Şairin Kanı*. İstanbul. Yapı Kredi Yayınları.
- . 2002. *Metropol ve İmgelem*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Orhon, Orhan Seyfi. 1970. *Şiirler*. Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Ortaç, Yusuf Ziya. 1966. *Bizim Yokuş*. İstanbul: Akbaba Yayınları.
- Oskay, Ünsal. 1990. “Yüzleri Giyotine Abone Üç Şair: Cemal Süreya, Ece Ayhan, Sezai Karakoç”. *Hürriyet Gösteri* 111 (Şubat): 30-33.
- Ömer Seyfettin. 1989. “Yeni Lisan”. *Dil Konusunda Yazılar*. Haz. Muzaffer Uyguner. Ankara: Bilgi Yayınları. 20-33.
- Özel, İsmet. 1989. “Şairler İntellect’in Pençesinde”. *Şiir Okuma Kılavuzu*. İstanbul: Çıdam Yayınları. 75-90.
- Özgül, Kayahan. 2006a. *Divan Yolundan Pera’ya Selamete*. Ankara: Hece Yayınları.
- . 2006b. “Osmanlı’nın Son Encümen-i Şuarası”. *Türk Edebiyatı Tarihi*. Cilt 3. Ed. Talat Halman ve diğer. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları. 411-22.
- Parlatır, İsmail. 1987. *Ali Ekrem Bolayır*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Parla, Jale. 1990. *Babalar ve Oğullar*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Parla, Taha. 1989. *Ziya Gökalp, Kemalizm ve Türkiye’de Korporatizm*. İstanbul: İletişim Yayınları.

- Perinçek, Feyza ve Duruel, Nursel. 1995. *Şairin Hayatı Şiire Dahil*. İstanbul. Kaynak Yayınları.
- Rifat, Oktay. 1992. *Şiir Konuşması*. Adam Yayınları.
- . 1999. “Önsöz”. [Perçemli Sokak]. *Bütün Şiirleri*. Cilt 1. İstanbul: Adam Yayınları. 175-76.
- Sazyek, Hakan. 1996. *Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde Garip Hareketi*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları 1996.
- . 2001. “Modernizm Bağlamında Garip Hareketine ve Şiirine Bir Bakış”. *Hece* [Türk Şiiri Özel Sayısı] 53, 54, 55 (Mayıs, Haziran, Temmuz 2001): 74- 92.
- Sheppard, Richard. 1993. “The Problematics of European Modernism”. *Theorizing Modernism*. Ed. Steve Giles. Londra: Routledge. 1-51.
- Shiner, Larry. 2004. *Sanatın İcadı*. Çev. İsmail Türkmen. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Spears, Monroe K. 1970. *Dionysus and City: Modernism in Twentieth-Century Poetry*. New York: Oxford University Press.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi. 1998. *Edebiyat Üzerine Makaleler*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- . 2001a. *19uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*. İstanbul: Çağlayan Kitabevi.
- . 2001b. *Yahya Kemal*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Tanyol, Tuğrul. 1991. “İlk Gerçek Cumhuriyet Şiiri”. *Milliyet Sanat* 257 (1 Kasım): 9.
- Tecer, Ahmet Kutsi. 1930. “Eski ve Yeni Edebiyat”. *Görüş* 1 (Temmuz): 96-104.
- Tevetoğlu, Fethî. 1988. *Mehmet Emin Yurdakul*. Ankara: Kültür Ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Turan, Güven. 1992. “Ahmet Haşim: Modernist”. *Sombahar* 11 (Mayıs Haziran: 29-32).
- Tekelioğlu, Orhan. 2003. “Edebiyatta Tekil Bir Ulusal Kanonun Oluşmasının İmkânsızlığı Üzerine Notlar”. *Doğu-Batı* 22 (Şubat-Nisan): 65-77.
- Toker, Şevket. 1982. “Edebiyatımızda Nev-Yunanîlik Akımı”. *Türk Dili ve Araştırmaları Dergisi* 1: 135-63
- Uyar, Turgut. 1984. *Büyük Saat*. İstanbul: Can Yayınları.
- Vâlâ Nureddin. 1988. *Bu Dünya'dan Nâzım Geçti*. İstanbul: Cem Yayınevi.

- Wagner, Peter. 1996. *Modernliğin Sosyolojisi*. Çev. Mehmet Küçük. İstanbul: Sarmal Yayınları.
- Watt, Ian. 2007. *Romanın Yükselişi*. Çev. Ferit Burak Aydar. İstanbul: Metis Yayınları.
- Yahya Kemal. 1990. *Edebiyâta Dair*. İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları. 241-47.
- Yavuz, Hilmi. 2001. “İki Modernist Şair: Yahya Kemal ve T. S. Eliot”. <<http://www.zaman.com.tr>>. 11 Aralık.
- . 2002. “Nâzım’ın Şiirinde Devrimci Olan Biçim Değil İçeriktir”. <<http://www.zaman.com.tr>>. 16 Ocak.
- . 2003. “İki Modern Şair: Yahya Kemal ve T. S. Eliot”. <<http://www.zaman.com.tr>>. 2 Temmuz.
- . 2005. *Edebiyat ve Sanat Üzerine Makaleler*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2005. 273-76.
- . 2007. “Şiir ve Entelektüel Tarih”. <<http://www.zaman.com.tr>>. 27 Haziran.
- Yücel, Hasan Âli. 1933. “Türk Dilinin Halk edebiyatında Sürüp Divan Edebiyatında Bozulması”. [*Birinci Türk Dili Kurultayı: Tezler, Müzakere Zabıtları*]. İstanbul: Devlet Matbaası.
- . 1989. “Kaynaklara Doğru”. *Edebiyat Tarihimizden*. İstanbul: İletişim Yayınları. 251-99.
- Ziya Paşa. 1993. “Şiir ve İnşâ”. *Yeni Türk Edebiyatı Antolojisi*. Cilt II. Haz. Mehmet Kaplan vd. İstanbul: Marmara Üniversitesi Yayın. 45-49.
- Zuidervaart, Lambert. 1990. “The Social Significance of Autonomous Art: Adorno and Bürger”. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 48.1 (Kış). 61-77.



## ÖZGEÇMİŞ

Yalçın Armağan, 1977 yılında Kayseri’de doğdu. Ankara Üniversitesi Hukuk Fakültesi’nden 2000 yılında mezun olan ve aynı yıl Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Bölümü’nde yüksek lisans eğitimine başlayan Armağan, yüksek lisan (master) eğitimini 2003 yılında “Melih Cevdet Anday Şiirinde Zaman” başlıklı teziyle tamamladı. Yazıları *Pasaj*, *Cumhuriyet Kitap* ve *Hece* dergileri ile *Melih Cevdet Anday: Bütün Yüzyılları Yaşadım* ve *Bir İnsanı Sevmek: Sait Faik* derlemelerinde yayımlandı. *O Ben ki: Edip Cansever* kitabını yayıma hazırladı. Melih Cevdet Anday’ın söyleşilerini bir araya getirdiği derleme ise önümüzdeki günlerde yayımlanacak.