



**ŞİİR VE POİESİS OLARAK
MODERN TÜRİK ŞİİRİ**

**Osman Nuri TOLAR
Yüksek Lisans Tezi
Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı
Prof. Dr. Erdoğan ERBAY
2018
Her Hakkı Saklıdır.**

T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
TÜRKİYAT ARAŞTIRMALARI ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANA BİLİM DALI

Osman Nuri TOLAR

ŞİİR VE POİESİS OLARAK
MODERN TÜRK ŞİİRİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

TEZ YÖNETİCİSİ
Prof. Dr. Erdoğan ERBAY

ERZURUM – 2018

İÇİNDEKİLER

İÇİNDEKİLER.....	I
ÖZET	III
ABSTRACT	IV
ÖN SÖZ	V
RESİMLER DİZİNİ.....	VI
ŞEKİLLER DİZİNİ.....	VII
KISALTMALAR DİZİNİ.....	1
GİRİŞ.....	2

BİRİNCİ BÖLÜM

ANLAMAK, SEZMEK, BİLİNCİNDE OLMAK OLARAK Şİ'R

1.1. ZİHİN VE ZEKÂ FAALİYETİ: Şİ'R.....	10
1.1.1. Benzersiz Bir Kavrayış ve Aktarım Olarak Şiir Dili	14
1.2. ŞUUR: BİLİNCİNDE OLMAK	36
1.2.1. Tefsir Terminolojisinden Hareketle Şuur	37
1.2.2. Gündelik Dilde Şuur	38

İKİNCİ BÖLÜM

ÜRETİLMİŞ, ÇATILMIŞ HERHANGİ BİR ŞEY OLARAK POİËSİS

2.1. ARİSTOTELES'İN POETİKASI.....	40
2.2. POİËTİKÊ VE TÉKHNÊ: YAPMAK, YARATMAK	41
2.3. POETRY: ARİSTOTELES SONRASI VE KOPUŞ.....	43

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

Şİ'R VE POİËSİS OLARAK MODERN TÜRK ŞİİRİ

3.1. BATI ETKİSİNDE TÜRK ŞİİRİ Mİ, MODERN TÜRK ŞİİRİ Mİ?.....	50
---	----

3.2. MODERN TÜRK ŞİİRİ.....	73
3.3. Şİ’R VE POİËSİS’İN BELİRLEYİCİLİĞİNDE MODERN TÜRK ŞİİRİ	77
3.3.1. Cumhuriyet Şiiri: Yahya Kemal ve Ahmet Haşim’in Ardından.....	86
SONUÇ VE DEĞERLENDİRME	107
KAYNAKÇA.....	110
ÖZGEÇMİŞ	118



ÖZET

YÜKSEK LİSANS TEZİ
ŞİİR VE POİESIS OLARAK
MODERN TÜRK ŞİİRİ
Osman Nuri TOLAR

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Erdoğan ERBAY

2018, 118 Sayfa

Jüri: Prof. Dr. Erdoğan ERBAY (Danışman)
Prof. Dr. Mehmet TÖRENEK
Prof. Dr. Murat KACIROĞLU

Bu çalışmanın amacı, modern Türk şiirini şi'r ve poiésis kavramları üzerinden incelemektir. Bu amaç doğrultusunda şi'r ve poiésis kavramlarının açıklaması yapılmaya ve modern Türk şiirinin ilk örnekleri sayılabilecek eserler tespit edilmeye çalışılmıştır. Örnek olarak modern Türk şiirine dair ilk belirtilerden itibaren temsil gücü yüksek sanatçılar ve şiirler seçilmiştir.

Anlamak, sezme kavramlarına gelen 'şi'r'; yapma, biçimlendirme, oluşturma kavramlarına gelen 'poiésis' kavramından oldukça farklıdır. 'Şi'r' düşüncesinin belirleyici olduğu Divan şiirinin, bir gerçekliği yansıtmaya (mímêsis) veya kişiyi arındırma (kátharsis) gibi bir ereği yoktur. Bir gerçekliği ikame üzere icra edilen bir yaratım (poiésis) değildir. Modern Türk şiirinde poiésis'in belirleyiciliği, şiirin bir tasarım sonucu, poetik bir düşünce eşliğinde ve açıklayıcılığında yapılabileceği/yaratılabileceği düşüncesiyle olmuştur. Bu belirlemeler ışığında tezde savunulan düşünce, Türk şiirinin modernleşme serüveniyle birlikte kendine mahsus bir yaratım (poiésis) düşüncesi edindiği yolundadır. Avrupa ve giderek dünya şiiriyle temas halinde olan modern Türk şiiri, kendisini tavsif eden niteliklerini, temas hâlinde olduğu diğer edebiyatların etkisi altında olmakla değil, toplumla olan güçlü bağları sebebiyle edinmiştir.

Anahtar Kelimeler : Şi'r, Poiésis, Batı, Şuur, Dil

ABSTRACT

MASTER THESIS

MODERN TURKISH POETRY AS ŞİİR AND POİESİS

Osman Nuri TOLAR

Advisor: Assist. Prof. Dr. Erdoğan ERBAY

2018, Pages: 118

Jury: Assist. Prof. Dr. Erdoğan ERBAY (Advisor)

Prof. Dr. Mehmet TÖRENEK

Prof. Dr. Murat KACIROĞLU

The aim of this study is to examine the modern Turkish poetry through şîr and poiêsîs. Accordingly, we tried to explain the Şîr and Poiêsîs determine the works thought the first examples of the Turkish poetry, the noted poets and poems with the powerful representation have been chosen.

‘Şîr’ meaning making out and intuition and Poiêsîs meaning making, forming and creating are highly different from each other. Divan poetry in which Şîr thought is deterministic has no target to reflect the reality (mîmêsîs) or purify the individual (kátharsîs). This is not a creation (poiêsîs) carried out to substitute the reality. In the modern Turkish poetry, the decisiveness of the poiêsîs came into being as a result of the idea that poem can be created thanks to a design by means of a poetic thought and expresiveness. In the light of these assessments, the idea that argued in the thesis is that following the episode of the modernization, the Turkish poetry developed its own unique creation (poiêsîs). The modern Turkish poetry that has been gradually in contact with the European and Global poetry developed the qualities that define itself not because of the influence of the other literatures with which it is in contact but because of the strong relations with society.

Keywords : Şîr, Poiêsîs, West, Consciousness, Language

ÖN SÖZ

“Şiir ve Poiesis Olarak Modern Türk Şiiri” isimli bu tez çalışmasında modern Türk şiirinin ‘şi’r’ ve ‘poîêsis’ kavramları üzerinden bir incelemesi yapılmaya çalışılmıştır. Bu sebeple modern Türk şiirinin Batı şiirinden etkilenmesini ve bu etkinin niteliğini tartışma zorunluluğu hissedilmiştir.

Birinci bölümde “şi’r” kavramına açıklık getirilmeye çalışılmış, bu anlayışla gerçekleştirilen şiir ve şiir dili ile birlikte şuur kavramı açıklanmıştır. Bu açıklamalar yoluyla şiirin zihin ve zekâ faaliyeti olarak ele alınması gerekliliğine dair bir kanaat dile getirilmiştir.

İkinci bölümde “poîêsis” kavramı ve Aristoteles’in Poetika’sı anlatılmış, “poîêsis”in “şi’r”in “bir nesneyi anlamak, fahmetmek, kavramak” anlamlarından farklı olarak bir nesne yaratmak, yapmak, çatmak, kurmak anlamları üzerinde durulmuş ve Aristoteles sonrası Batı şiiri (poetry) ele alınmıştır.

Üçüncü bölümde “Batı Etkisinde Türk Şiiri mi Modern Türk Şiiri mi?” sorusuna cevap verilmeye çalışılmış, modern Türk şiirinin –başlangıcının tespiti için ışık tutabilecek ilk kıpırtılardan itibaren– şi’r ve poîêsis belirleyiciliğinde izi sürülmüştür.

Tez danışman hocam Prof. Dr. Erdoğan ERBAY’ın öğrencisi olarak bana olan güvenini hak ettim mi bilemiyorum. Fakat daima bunun kıvancı içinde olduğumu söyleyebilirim. Öğrencisine karşı olan demokratik tutumu nedeniyle, tez çalışmamda bulunabilecek tutarsızlıklar ve genel olarak hatalar tamamen şahsıma aittir. Bu yaklaşımı ve güveni, kendi hatalarımı yapabilme ve giderek bir verim elde edebilme imkânını bana yeterince sağlamıştır. Kendisine teşekkür ederim.

RESİMLER DİZİNİ

Resim 1: Jan van Eyck, Arnolfini'nin Evlenmesi, 1434.....	25
Resim 2: Édouard Manet, Longchamp At Yarışları, 1865	26
Resim 3: William Powell Frith, The Derby Day, 1858	26
Resim 4: İlya Repin, Korkunç İvan Oğlunu Öldürürken, 1885.....	27
Resim 5: Grant Wood, American Gothic, 1930.....	103



ŞEKİLLER DİZİNİ

Şekil 1: Mayakovski'nin "Sergey Yesenin'e" Şiri için çizdiği Şema, Şiir Nasıl Yapılır, s.43 45



KISALTMALAR DİZİNİ

Bkz. : Bakınız

C. : Cilt

Çev. : Çeviren

Düz. : Düzenleyen

s. : Sayfa

vb. : Ve benzeri

vs. : Ve saire

YKY. : Yapı Kredi Yayınları

GİRİŞ

Bu çalışmada, modern Türk şiiri ‘şi’r’ ve ‘poésis’ kavramları üzerinden incelenmiştir. Bu incelemenin sağlam bir zemine oturtulabilmesi için modern Türk şiirinin Batı şiiri etkisi altında oluştuğu ve kendisini tavsif eden özelliğinin de bu etkilenme olduğu yönündeki yaygın kanaat tartışılmış, modern Türk şiirinin Batı şiirinden etkilenmekle beraber belirleyici vasfını Türk toplumu ile olan bağlarının gücünden aldığı yönünde bir düşünce savunulmuştur.

Konu tartışılırken, on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısından itibaren, meseleyi açıklığa kavuşturacağı düşünülen ve modern Türk şiirini temsil gücü; sanatçılar, eleştirmenler ve akademisyenlerin büyük çoğunluğu tarafından kabul edilen eserler incelenmiş, alıntılanacak şiirler bu hassasiyetle seçilmiş, sanatçıların, eleştirmenlerin ve konuyla ilgili yazarların çalışmalarına başvurulmuş, ayrıca Batı şiiri ile ilgili gerekli tetkikler ve incelemeler yapılarak detaylı bir literatür taraması yapılmıştır.

Gerek ‘şi’r’ ve ‘poésis’ kavramları tartışılırken gerekse verilen örnekler tahlil edilirken ‘analoji’ yöntemi tersine işletilmiştir. Mukayese edilebilecek yahut benzetilebilecek örnekle açıklanmak istenen örnek arasındaki benzemezliklere vurgu yapılmış, ayrılıklar, aykırılıklar öne alınmıştır. Bu iki benzer-benzemezlikler tamamen zıtlıklar olarak belirlenmemiştir. Örneğin ‘poésis’ kavramı ‘şi’r’ kavramının zıttı değil benzemezdir. Bu yöntemin uygulanabilmesi için karşılaştırabileceğimiz iki örnek arasında görünürde veyahut gerçek benzerlikler bulunması, bu benzerliklerin gösterilmesi gerekmektedir. Benzemezliklerin ortaya koyulma yöntemi değillemeler şeklinde işlemiştir.

Bu yönteme başvurulmasındaki başlıca amaç, çok yaygın yanlış kanaatlerin geçerli ve doğru kabul edildiği kavramları açıklığa kavuşturabilmektir. Bu yaygın ve yanlış kabuller, kanaatler daha çok iki şey arasında kurulan ‘analojiler’den ibarettir. Örneğin “*ut pictura poesis*”¹ (şiir de resim gibidir yahut resim nasılsa şiir de öyle) görüşü şiir ve resim arasındaki benzerlikler üzerinden kurulmuş bir ilginin getirdiği hatadır. Bunun böyle olmadığını

¹ Horatius’un “*ut pictura poesis*” düşüncesi için bkz.: Horatius, *Ars Poetica*, Türkiye İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 2016.

gösterebilmenin yolu benzemezlikleri ortaya koymaktır. Çünkü eğer kaynaştırılmak, birleştirilmek istenen herhangi iki şey söz konusu değilse asıl olan, belirleyici olan benzemezliklerdir.

Tezde modern, modernite, modernizm gibi kavramların açıklamasına gidilmemiştir. Fakat burada kısaca bazı hususlara değinmekte fayda görüyoruz. Modernus sözcüğünü, pagan Roma kültüründen kendilerini ayırmak üzere ilk Hristiyanların kullandıkları milattan sonraki ilk çağlara dayandırmak mümkündür (Habermas & Ben-Habib, 1981, Winter , s. 3). Bu anlamda kelimenin yeniye ve gelenekten kopuşu ifade ettiği söylenebilir. Modernite (modernlik), bilimsel ve teknolojik ilerlemelerin, akılcılığın belirleyici olduğu toplumun geleneksel dünyadan kopmasıdır. Bu demektir ki, mesele 16. yüzyıla kadar geri götürülebilir. Avrupadaki bilimsel gelişmeler, siyasi değişimler, sekülerizm ve aydınlanma moderniteyi içerir. Modernizm *“Aydınlanmayla birlikte gerçekleşen entelektüel dönüşümün ortaya çıkardığı dünya görüşünü, hümanizm, dünyevileşme ve demokrasi temeli üzerine yükselen bilimci, akılcı, ilerlemeci ve insanmerkezci ideolojiyi ifade eder”* (Cevizci, 2005, s. 1185). Bizim asıl üzerinde durmak istediğimiz husus, modern aklın güçlü bir tahakküm kurma arzusuyla belirmesi ve modernliğin bu akılla gelenekten ve dinden koparak gösterdiği gelişimdir. Doğa üzerine düşünmek yerine, doğanın yönetilmesi ve düzenlenmesi fikri, modernliğin en belirgin özelliğidir. Doğa (physis) bilgisinin (merakının, hayretinin) sayısal formülasyonlara (modern fizik) yerini bırakması ve zamanla dinin yerini bilimin almasıdır. Fakat başlangıçta bilim, (felsefeyle el ele vererek) uzunca bir süre dini tahkim etme görevini üstlenmiştir. Leibniz, dünyayı olduğundan daha iyi ve adil yaratabilecekken bunu yapmamakla suçlanan Tanrı'nın yılmaz bir savunucusudur. Descartes, duyulur dış dünyanın mümkün olabilmesi ve kuşkunun izale edilebilmesi için bir yaratıcı zorunluluğundan bahseder. Kopernik ve Kepler'in keşifleriyle varılan evrendeki düzen düşüncesi, dönemin bilim adamları için evrenin rastlantı sonucu oluşabileceği ihtimalini imkânsızlaştırır.

Yaratılmışlar ve düzen üzerine düşüncenin bütün olan biteni Tanrı'nın varlığına bir delil olarak kabul etmesi modern (yeni) değildir; fakat yaratılışa bilimsel açıklama getirme çabası, hatta bunu bir zorunluluk olarak hissediş böyledir. Susan Neiman'a göre, Aydınlanma'nın ilk

kahramanı, Kastilya Kralı X. Alfonso olabilir. Çünkü bilgeliğiyle ün salan Alfonso “*Yaratılış’ta Tanrıya tavsiyede bulunmuş olsaydım, birçok şey daha iyi düzenlenirdi*” deme cüretini göstermiştir. Leibniz ise, Alfonso’yu savunan Bayle’ın karşısında Tanrı’nın avukatlığını üstlenmek zorunda kalmıştır (Neiman, 2006, s. 27, 30). Oysaki modern dünyanın klasik dünyadan koptuğu kritik aşama, insanoğlunun tarih sahnesine çıkmasıyla yaşıt olan Tanrı’nın otoritesine karşı açık isyanı değil, bilimin inanç savunuculuğuna soyunmasıdır. İncanın rasyonalize edilmesi çabaları nihayetinde imanı getirip Kant’ın pratik aklına sokuşturmuştur. İnceleme konusu edindiği her şeyi parçalanamaz en ufak birimlerine kadar ayırmayı, ölçülebilir ve tasnif edilebilir kılmayı iş edinen modern bilim, Leibniz’in Dünyayı Tanrı’nın yaratacağı en mükemmel şekilde yarattığına dair düşüncenin gelecek bir zamanda daha iyi anlaşılacağı iddiasına, yani çözümü erteleme kurnazlığına sarılmaya, şimdilik açıklayamadığı her şeyin gelecekte bir gün açıklanabileceğini ileri sürmeye devam etmektedir. Öte yandan modern düşünceye göre, tüm nesnelere saçılı bir vaziyette, karmakarışık, rastgele bulunduğu Doğa, insan eliyle bir düzene sokulmalı ve tahakküm altına alınmalıdır. Modern akıl ve dil sürekli tasnif eder, düzenler, ayırıştırır. Doğada var olan ve anlaşılması zaman alacak olan düzen düşüncesiyle, Doğanın ıslah edilmesi, düzenlenmesi ve tahakküm altına alınması düşüncesi koyun koyunadır. Fakat bu tenakuzlu koyun koyunalık giderek Tanrı incancının aleyhine bir hâl alır. Tanrı dünyadan tardedilmek suretiyle din, yerini bilime bırakır. Asıl anlaşılmaya değer nokta ise, Tanrı’nın avukatlığına soyunanlar tarafından Tanrı’nın dünyadan tardedildiği gerçeğidir. Daha doğru ifadeyle Tanrı, kendisini savunanlar tarafından indirgenmiş, rasyonalize edilmiş ve tahtından yeryüzüne indirilmiştir. Böylelikle mutlak kudretinden edilen Tanrı kolaylıkla yeryüzünden de tardedilebilmiştir:

Leibniz, Tanrı’yı savunma sürecinde onu gücünden etti. Tam anlamıyla söylersek, Leibniz, Yaradan’ı bizim anlamlı bulacağımız terimlerle anlama ihtiyacımızı karşılamada öyle ileri gitti ki, bize, *kendi* suretimizde yaratılmış bir Tanrı verdi. Hegel onu, açık bir pazardaki satıcıya benzetti: Leibniz’in Tanrı’sı, yalnızca eldekini verebiliyordu. Ürün mükemmel değilse söylenmemeliyiz, aksine, alabileceğimizin iyisi olduğunu öğrenip şükretmeliyiz (Neiman, 2006, s. 40).

Bu durum ikinci bir kırılmayı işaret etmektedir. Gelenekten kopuşla beliren modernlik ve Aydınlanma Çağının getirdiği bir ideoloji olarak modernizm. Foucault da “bizim modernliğimiz” dediği ve XIX. yüzyıla başlattığı bir dönemi işaret ederek Batı epistemeleri için

ikinci bir kopuşu işaret eder ve bir ampirik düzen(ler)den bahseder. Kültürün temel kodları dediği yani “*onun diline, algılama şemalarına, alışverişlerine, tekniklerine, değerlerine, uygulamalarının hiyerarşisine hükmedenleri*” Foucault’ya göre bu ampirik düzenleri saptar. Bu ampirik düzenler üzerinde gerçekleştirilen düşünceyle şeyler sınıflandırılır.

Oysa, bu arkeolojik araştırma. Batı kültürünün episteme'si içinde iki büyük süreksizlik göstermiştir: klasik çağı başlatanı (XVII. yüzyılın ortasına doğru) ve XIX. yüzyılın başında bizim modernliğimizi belirleyeni. Tabanı üzerinde düşündüğümüz düzen, klasiklerinkiyle aynı varoluş tarzına sahip değildir. İstedığımız kadar, Avrupa ratio'sunun Rönesans'tan günümüze kadar, adeta kesintisiz bir hareket içinde olduğuna ilişkin bir izlenime sahip olalım; istediğimiz kadar, Linne'nin sınıflandırmasının az çok uyarlanarak, kabaca geçerli olmaya devam ettiğini, Condillac'ın değer teorisinin XIX. yüzyılın marjinalizmde kısmen görüldüğünü, Keynes'in çözümlerinin Cantillon'unkilerle olan yakınlıklarını fark ettiğimizi, *Grammaire general*'in (Port-Royal yazarlarında veya Bauzee'de ortaya çıktığı haliyle) söyleminin bizim bugünkü dil bilgimizden çok uzak olmadığını düşünelim, fikirler ve temalar düzeyindeki bu adeta süreklilik hiç kuşkusuz bir yüzey etkisi olmaktadır; arkeolojik düzeyde ise, pozitiflik sistemlerinin XVIII. ile XIX. yüzyılların dönemecinde kitlesel bir şekilde değiştikleri görülmektedir. Bunun nedeni aklın gelişme kaydetmiş olması değil de, şeylerin varoluş tarzının ve onları paylaşırken bilgiye sunan düzenin derinlemesine bozulmuş olmasıdır (Foucault, 2001, s. 21).

Modern aklın tasnif etme, ölçülebilir kılma, istatistiğe indirgeme arzusu, sürekli bir düzensizlik içindeki şeylerin etrafa saçılmışlığından duyulan kaygı ve rahatsızlıkla ilintilidir. Her şeyi yerli yerine koymak, sınıflandırmak, bir düzen kurma isteğidir. Düzen, kontrol edebilme olanağını gerçekleştirir. Bu sebeple modern akıl, ilkin doğada olup biten şeylerin hangi yasalara tabi olduğunun tespiti ve giderek bir amaçtan yoksun olduğunu düşündüğü Doğada başı boş şekilde saçılmış nesnelere “*taksonomi, sınıflandırma, envanter çıkarma, kataloglama ve istatistik*” yoluyla yerli yerine oturtulup gerekli yasaların çıkarılması işine koyulmuştur: “*Modern yöneticilerle modern felsefeciler, her şeyden önde yasacıydı; onlar, kaos tespit ettiler, onu evcilleştirmeye, yerine düzeni yerleştirmeye çalıştılar*” (Bauman, 2017, s. 42).

Türkçe (Foucault'nun düşüncesine katılacak olursak, ona hükmeden Türk kültürünün kodları) eşyanın sınıflandırılması ve bir şeyin kendine mahsus özellikleri dolayısıyla öne çıkışı sonucu isimlendirilmesi hususlarında, ‘nesne’ deme olanağını sunarak, hem öznenin nesne üzerinde sınırsız tahakküm kurma meşruiyetini sağlayacak sapkınlığa hem de eşya hakkında dil yoluyla düşülecek yanılmanın derinleşmesine yine dil yoluyla mahal bırakmayacak bir ampirik

düzen ortaya koymaktadır ('Nesne' konusu ikinci bölümde daha ayrıntılı tartışılmıştır). Türk kültür kodlarının ortaya koyduğu bu ampirik düzen, XIX. yüzyıldan itibaren tahribata uğramışsa da geçerliğini yitirmemiştir. Bu sebeple, modernleşen Türk şiirinin klasik Türk şiirinden beslenmeye devam ettiğini -biçim, biçem ve muhteva olarak değil, dünyayı kavrayış şeklinin temelde aynı kalması dolayısıyla- iddia etmek mümkün olmuştur.

Tezin konusu modernist Türk şiiri değil, modern Türk şiiridir. Tezde modern Türk şiirinin 1- Gelenekten sapma eğilimini gösterdiği ilk kıpırdanmalar belirlenmeye çalışılmış, 2- Toplumun geleneksel niteliklerinden sıyrılıp değişmesi ve modern dünyaya açık hale gelmesi sürecinde teşhis edici ve onarıcı kabiliyeti ortaya konmak istenmiştir. Bu durumda modern Türk şiiri ve Türk modernleşmesi farklı karakterler gösterir.

Tezimizin, belirttiğimiz düşünceyi savunmada başarılı olduğu ölçüde dikkate alınacağına bilincinde olmakla beraber, tezin –varsa eğer– önemini şimdiye kadar neredeyse hiç gündeme getirilmemiş bir şeyi tartışmakla, böylesi bir teklifi sunmakla kazandığı görüşündeyiz. Şimdiye kadar 'poîésis' ve 'şi'r'in belirleyiciliğinde modern Türk şiirinin incelemesi yapılmamıştır. Bununla birlikte, hangi ideolojik görüşe sahip olursa olsun insanların büyük çoğunluğunun modern Türk şiirini Batının etkisinin belirleyiciliğinde, asıl vasfını bu etki altında aldığı düşüncesiyle açıklamaya çalışmakta ortak bir kanaat sahibi oldukları bir gerçektir. Bu kanaat, kesinliğini modern Türk edebiyatının Batı yazınından etkilenmesi gerçeğinden almaktadır. Fakat bu etkinin modern Türk şiirini vasıflandıracak/isimlendirecek niteliğe sahip olup olmadığı tartışma konusu edilmemektedir. Bu düşünceye en yakın sayılabilecek itirazlar, Batı tesiri olmadan da Türk edebiyatının kendi yenilik atılımını yapabileceği yönünde belirtilen spekülâtif görüşlerdir. Örneğin Cemal Süreya'nın bu doğrultudaki görüşleri tezin ileri bölümlerinde ele alınmıştır. Oysa hâlihazırda durumun zaten böyle olduğunu, modern Türk şiirinin yenilenme gücünü yine kendinden aldığını, bununla beraber on dokuzuncu yüz yıldan itibaren Avrupa şiiriyle temasa giren Türk şiirinin Batının şiirine dönüşmediğini (ve dönüşmeyeceğini), kendine mahsus bir şiir olduğunu, parlaklığını ve gücünü de bu vasfından aldığını iddia eden bir düşünceye itibar edilecek bir kültürel ortam yoktur.

Batı edebiyatı etkisinde gelişen bir Türk 'edebiyat'ı kabulü, Türk 'şiiir'inin modernleşmesinden ayrı düşünölmelidir. Türk edebiyatına roman, deneme, öykü gibi yeni türlerin girmesi, yaklaşık bin yıllık bir tarihi olan güçlü bir şiiirin modernleşmesine hiçbir bakımdan benzemez. Bu iki vaka titizlikle birbirinden ayrılmalıdır. Nitekim Türkçe için yeni olan bu edebi türlerde eser veren ilk sanatçılar, tam anlamıyla bu türlere uygun eserler verememişler ve bu sanatçıların ortaya koydukları ürünler de ancak var olan şiiir birikimiyle mümkün olmuştur. İlk dönemde sadece bu türlerin varlığından haberdar olunmuş ve bu türde Türkçe eserlerin verilmesi lüzumu hissedilerek hareket edilmiştir.



BİRİNCİ BÖLÜM

ANLAMAK, SEZMEK, BİLİNCİNDE OLMAK OLARAK Şİ'R

Herhangi bir şey üzerine düşünecek kişinin, düşüncesine konu olan nesnenin 'niçin' o isimle tesmiye edildiği sorusunu sorması, 'nesne'nin kendisiyle söyleşirken, 'nesne'ye tevcih edeceği doğru soruları ve söyleşi boyunca 'nesne'ye hangi tarzda ve nasıl hitap edeceğini tespit edebilmesi bakımından olmazsa olmaz hazırlıktır. 'Nesne'ye verilmiş olan isim, düşünecek kişinin kendisinden önce 'nesne' ile söyleşiye girmiş olan seleflerinin o 'nesne' için teklif ettikleri hitap tarzıdır. Üzerinde düşünülecek 'şey'in 'nesne'liği artık kendisiyle bir söyleşiye girmek yoluyla ortadan kaldırılmıştır. "*Eger dilüm bendeyise kimse bana nesne dimez.*" (Yunus Emre , 1980, s. 60) Öte yandan 'nesne' kelimesi, 'ne ise ne' (<ne erse ne (Paçacıoğlu, 2006, s. 402)) ifadesinin kontraksiyona uğramış halidir ve 'ne ise ne' (nesne) demek geçiştirmektir. Önemsemeyen ve geçiştirilmek istenen bir şey veya konu, "ne ise ne" demek suretiyle, o şeyin veya konunun şeyler arasında herhangi bir şey, konular içinde herhangi basit bir konu olduğu kastedilerek geçiştirilir. O an bahse konu olan şey kendi nitelikleri dolayısıyla değil, herhangi bir şey olarak ele alınır, belli bir 'şey' 'eşya' (şeyler) ile birbirine geçirilir, geçiştirilir. Geçiştirmek ise birden fazla şeyi birbirine geçirmek, iç içe geçmelerini sağlamaktır.

'Ne ise ne' geçiştirmesi, 'ne ise o' kararlılığından (Özdeşlik ilkesi: A, A'dır.) ve 'ne ise o değil, ne değilse o' paradoksundan (Russell Paradoksu (Cevizci, 2005, s. 1437)) daha öncedir. Çünkü 'ne ise ne' demek, özünde önemsememek değil, özne ve nesneyi aynı hizada tutmak, varlık seviyesinde denkleştirmektir. Kıymetli olup olmamasına bakılmaksızın soyut, somut her şey 'nesne'dir². Varlık ulamında her şeyin bir arada yer alması, yani bir şeyin diğer şeyler arasından benzemezlikleri dolayısıyla sıyrılmadan evvel diğer her şeyle aynı kategoride bulunmasıdır. Fakat bir şey kendine mahsus özellikleriyle öne çıkarıldığı zaman bile

² Oturup biraz geleci kıldılar, birbirine ilmi "nesne"lerden söyleştiler. (Enfes. XV. 635)

Şol "nesne"niñ ismidir ki Arap dilinde ona kanun derler, resm derler. Türk dilinde türe derler. (Deka. XVI. 118-1)

İsa bin Resul nâm kimesne eyü âdemdir, bu âna gelince nâ-mâ'kul "nesne"sin görmedik. (Sic. K. XVI. 149)

Melik eyitti: Ey hatun, oğlancığımı oda bıraktın "nesne" dimedim, kızcağazım ite verdin "nesne" dimedim.

(Ferec. XV. 220)

(Aksoy & Dilçin, 2009, s. 2839-2844)

‘nesne’liğini sürdürür: “İşidün ey yârenler kıymetlü nesnedür ışk / Değmelere bitimez hürmetlü nesnedür ışk” (Yunus Emre , 1980, s. 71) Nesne, diğer her şeyle ‘geçişmeye’ devam eder. Konuşan, ‘nesne’ diyerek kendisi de dâhil soyut somut her şeyi ‘geçişirme’ye, birbirine geçirmeye devam eder. Böylece özne hem kendisini nesne ile denkleştirmiş hem de dil yoluyla düştüğü yanılmanın derinleşmemesi için ihtiyatlı davranmıştır. ‘Geçişirmek’ mastarının bir diğer anlamı ‘az bir zararla atlatmak’tır. Burada, tehlikeyi geçişirmek gibi, dil ile varılan yanılmanın sonucu olarak doğan tehlikeyi geçişirmek, az bir zararla atlatmak anlamına gelmektedir. “Neyse ne” diye geçiştirerek dil yanılığısı az bir hasarla atlatılır/geçiştirilir. Çünkü dil ile varılan her halükârda, bir yanılığdan başka bir şey değildir. Yanılmak yan tarafına düşmek, yan tarafında kalmak, isabet ettirememek demektir. Yanak kelimesi de aynı kökten gelmektedir (Paçacıoğlu, 2006, s. 652). Dile getirmekle hakikatten uzaklaşılır. Dile getirilen şey asla tam olarak dile getirilmesi arzulanan şey değildir. Fakat dile getirilmek suretiyle araları açılan ‘nesne’ ile dile getiren arasındaki mesafenin farkına yine dil ile varılabilir ancak. Özne, nesneye uzak düştüğü ölçüde onunla yakınlık kurar. Aralarındaki yakınlık tam olarak aralarındaki uzaklıktır. ‘Nesne’yi nesneye verilen isim üzerinden düşünmeye başlamak, bu mesafeyi yoklamaktır. İsim vermek ise, yutmak üzere yapılan bir hamle değil, söyleşebilmek için doğru hitap tarzını yakalayabilme çabasıdır. Nesne ifadesinin İngilizce karşılığı olan ‘*object*’in fiil anlamlarından bazıları ‘itiraz etmek, razı olmamak, karşı çıkmak, muhalefet etmek’ iken; özne ifadesinin İngilizce karşılığı olan ‘*subject*’in fiil anlamlarından bazıları şöyledir: “Hükümü altına almak, itaat ettirmek, boyun eğdirmek”. *Object* ve *subject* arasındaki semantik tazyik ve direnç dikkate değerdir. Türkçe düşünme vadisi, düşünülecek nesne ile söyleşiye müncer bir yatağa sahiptir.

O halde, şiir ne demektir? Şiir Arapça’dan (şi’r) Türkçe’ye geçmiş bir kelime. Yani bu çalışmanın iki anahtar kavramından ilki. Diğerisi *poîésis*. (*Poîésis* kavramını da ayrıca müstakil bir başlık altında ele alacağız.) Bu iki kavramı açıklığa kavuşturabilmek için Arapça ve Yunanca’ya başvurmak bir zorunluluktur. Arapça anlamak, sezme, kavramak anlamlarına gelen ‘şi’r’ hakkında Mütercim Asım Efendi El-Okyanûsu'l-Basît fî Tercemeti'l-Kâmûsu'l-Muhît’inin ‘şi’r’ maddesinde şöyle der: “*Bir nesneyi hoşça fehmidip zekâ ve zihin ve fetanetle*

mezâyâ ve dakikasına varıp iyice idrak eylemek manasınadır ki ilmden ehass olur. Bundan tanımak ile ta'bir olunur" (Asım, 1888, s. 915).

Açıklamada geçen fehm (Samî Şemseddin, 2010, s. 1009), fetanet (Samî Şemseddin, 2010, s. 999) ve dakika (Samî Şemseddin, 2010, s. 613) kelimeleri sırasıyla anlayış, idrak; zihin açıklığı, sür'at-i intikal; ince fikir ve mülâhaza anlamlarına gelmektedir. Ayrıca 'kıl' anlamına gelen şa'r (شعر) kelimesinin şi'r (شعر) kelimesi ile kökteş olması iki kelime arasındaki semantik akrabalığı yoklamak için yeter sebep olacaktır. Nitekim Kâmûsu'l-Muhî't'in ilgili maddeleri arasında şi'r ile kökteş olan şa'r kelimesine de değinilmiştir: "*şa'r (...) ilm manası ahz u tasarruf ve nice maâni teferru' kılındı. (...) Ve şa'r-ı avret ile bir şiar içre yatmak manasınadır. (...) (şa'r) cisimde nâbit olan şeye denir. Yünden ve tüyden ma'dasıdır ki Farsî'de mûy ve Türkî'de kıl tabir olunur*" (Asım, 1888, s. 915). (Hecenin uzunluğu ve kısalığı esasına dayalı sistemin el-beytü'ş-şa'r'ı (kıl çadır) ayakta tutan orta direk (aruz) aynı ismi alması iki kelime arasındaki semantik akrabalık ilişkileri içinde düşünülmelidir.) Şi'r kelimesinde yatan "incelikli anlayış" şa'r kelimesinde kıl anlamıyla açığa çıkar. O halde şi'r doğrudan, çabuk, incelikle ve kolaylıkla kavrama, anlama manasına gelmektedir. Bu anlayış zekâ, zihin ve fetanet marifetiyle elde edilebilir. Burada üzerinde durulması gereken husus, doğrudan insanın aklî (*intellectual*) melekeleriyle ulaşılabılır bir kavrayıştan bahsedilmesidir.

1.1. ZİHİN VE ZEKÂ FAALİYETİ: Şİ'R

Zihin ve zekâ faaliyeti olarak şiir hakkında şi'r kelimesinin izini sürmeye devam etmek faydalı olacaktır: "*Şârih der ki, vech-i mezkûr üzre şi'r'in mehazında i'mâl-ı zihn ve fetanet muteber olup ol dahi kastın eseri olmakla ittifakî âyât ve ehâdis-i mevzûneye şi'r itlak olunmaz*" (Asım, 1888, s. 915). Şiirin kaynağında zihin ve fetanetin itibarlı bir yere sahip olması, şiirin zihin ürünü herhangi bir şey, yani açık ve yüklendiği anlam bakımından hiçbir tartışmaya mahal bırakmayan bir mesaj taşıyan herhangi bir haber gibi olduğu anlamına mı gelir? Şiirin bizi zekâ ve zihin faaliyeti olduğu kabulüne sürükleyen tüm bu açıklamalar sonucunda varılan nokta nedir? İster istemez öncellerin de dönüp dolaşıp geldiği, didiklediği şiirde anlam sorununa mı veya şiirin gündelik hayatta pratik bir işlev üstlenip üstlenmediği meselesine mi geldik?

Örneğin zihin ve zekâ faaliyeti olarak, inşa edilen bir istasyon garı gibi midir şiir de? Ut pictura poesis(?)

Şiirde anlam enine boyuna tartışılmış bir konudur:

Mâna bize bir şey anlatır, bir haber verir: "Her kişi ölümlüdür" deyince karşımızdakine anlatmak istediğimiz bir düşüncemiz vardır. Karşımızdaki bizim dilimizi bilmiyorsa tercüme ederiz, hattâ işaretlerle anlatmağa çalışırız. Bir sözün mânâsını anladıktan sonra artık o sözü unutsak da olur, biz başka türlü de onu anlatabiliriz. Ama sanat eserindeki mânâ yalnız şiirde değil, herhangi bir sanat eserindeki mânâ o eserde büründüğü şekilden başka hiçbir şeyle, hiçbir sözle anlatılamaz. Belki bir şiiri, herhangi bir sanat eserini, mânâsı için, yâni bize duyurduğu, bize düşündürdüğü şey için seviyoruz; ancak onun bize duyurduğu, düşündürdüğü şeyi yalnız kendisi duyurabilir, yalnız kendisi düşündürebilir (Ataç, 2016, s. 40).

Şiirin gündelik hayatta pratik bir işlev üstlenip üstlenmediği meselesi ise en az Hesiodos kadar yaşlıdır. Yine de karın doyurmaz şiir yahut bineceğimiz treni bir şiirin bekleme salonunda oturup beklemeyiz. Fakat pekâlâ bu imaj bir şiirin bir dizesini oluşturabilir. Demek istediğimiz, her ne kadar zihin üretimi olsa da doğrudan bir gerçekliğin yahut gerçekleşmesi muhtemel gözlemlenebilir, deneyimlenebilir bir olayın aktarımı olmadığı gibi oturup bekleyeceğimiz bir mekân da olamaz, bu dize. Ama yine de sığınıp hayatiyetimizi devam ettirebileceğimiz mekân olabilir, şiir. En azından bir şairin kutsal ruhunun bu işi başardığı kayıtlara geçmiştir. İkinci Dünya Savaşı sonunda esir düşüp getirildiği Rheinberg’de toplama kampında şiirler okuyarak diri kalmaya çalışan bir Alman çavuş tuvalet kâğıdı üzerine mürekkeple tuttuğu günlüğüne şöyle yazmıştır:

Daha çok şiir ezbere bilmediğime pişmanım.

(...)

Goethe’nin ruhu, o kutsal ruh, beni hayatta tutuyor.

Eğer bu kamptan sağ çıkarsam, Huzur ve İnanç başlığı altında şiirler toplayacağım (Bacque, 1990, s. 62).

Fakat bu bizi, şiiri bir mimari yaratıma benzetmeye yahut resme indirgemeye götüremez. En başta şi’r kelimesi, poésis’in aksine, bu yanılmanın doğmasına izin vermez. (Poésis bir yanılığın değildir. ‘Ut pictura poesis’ ancak bu anlayış zemininde varılabilecek türden bir yanılığdır.) Zihin ve zekâ faaliyeti olarak şiir us dışı olabilir, aklın kavramakta zorlanacağı

sonuçlar doğurabilir ama “Şi’rin mehzârında i’âmâl-ı zihni ve fetanet muteber olup ol dahi kastın eseri” olduğu söylenirken yahut “bir nesneyi hoşça fehmidip zekâ ve zihin ve fetanetle mezâyâ ve dakikasına varıp iyice idrak eylemek” açıklamasında demek istenen, şiir olarak ortaya konulan verimin derinlikli bir kavramaya yönelik, anlama matuf olmasıdır.

Zihin ve zekâ kolaylıkla us dışı imajlar üretebilir. Dolayısıyla bu us dışı imajlar da zihin mahsulü sayılacaktır.

Tospağaya sataşdum gözsüz sepek yoldaşı
Sordum sefer kancaru Kayseri’ye azimi
(Yunus Emre , 1980, s. 227)

Niyazî-i Mısrî’nin bu beyitin geçtiği şiiri şerh etmiş olması bu dizelerin örnekligi için bir itiraz olarak kabul edilebilir. Aslında bu itiraz bizim maksadımızla da kısmen uygunluk gösterecektir. Yine de, hiçbir mana husule getirmeyecek gibi görünen bir şiiri örnek olarak sunabiliriz.

KENT

Sizi gördüm denizin evinde. Akşamüstleri gibi güzeldiniz. Bir balık su değiştiriyordu. Yeni yeni bunalım duvarları çıkıyorduk her gün. Sıkıntımıza giriyordu adın. Büyüttükçe: artıyordunuz.

- Gökyüzü duyuluyor, dedim.
Baskının sessiz ülkesine vardım
Seni yürüyorum.

(Berk, 1982, s. 125)

Şiirin bütününden edinilen his bir yana, şiirdeki tamlamaların, imajların, benzetmelerin tek tek ne dediği hakkında konuşmak büyük cesaret isteyecektir. “Seni yürüyorum.” dizesi³ bir zihni ürün olarak, ama sadece bir zihni ürün olarak nedir? “denizin evi, sıkıntımıza giriyordu, gökyüzü duyuluyor” bütün bunları okuyunca incelikte kavradığımız nedir? Yahut şairin derinden yakaladığı nedir?

³ Bu şiirde dize var mıdır? Todorov “Antik dönemden bu yana herkes şiiri oluşturanın dize olmadığını bilir” (Todorov, 2015, s. 61) derken Mallarmé “Dilde ritmin olduğu her yerde dize vardır” der. (Mallarmé, 2003, s. 135)

Bir nesneyi kolaylıkla, çabucak ve dolaysız kavramak onu ifade etme tarzından farklı olabilir. Burada şiir hakkında söylenen, şairin dolaysız ve kolaylıkla kavramasıdır. Fakat onun nasıl ifade ettiğine değinilmemiştir. Şiirin üretilmesine sebebiyet veren dolaysız, apaçık, derinlikli bir idrak olabilir, fakat şairin yakaladığı anlamı ifade ve ifşası nasıldır? Edip Cansever'e göre şiirin mehzazında olduğu kadar üretiminde de söz konusu olan düşüncedir: *“Bakıyoruz da, şiir ilkin düşünmekle başlıyor. Hatta şiir denen olayı, ancak bazı düşünce yöntemlerinin yardımıyla ortaya çıkarabiliyoruz.”* (Cansever, 2009, s. 88) Fakat kavranılan şeyi düşünce yoluyla ifade ederken şairin başvurduğu şeyler pek de akıllı, uslu şeyler gibi görünmeyebilir:

Aaaa

Bir Süleyman gördüm hiçbir yanı kımıldamıyor
Oturmuş bir iskemleye
Pek de oturmuşluğu yok iskemle ayaksız
O nasıl şey, bu adam soyut mu ne
Baksan bir ilgisi var elleriyle
Uzamış uzamış uzamış doğrusu elleri
Sevmeye domuzlanıyor gittikçe
Konuştum konuşmuyor
Dürttüm dürtülmüyor
Kızdım, bir bıçak salladım karnına
Aaaa!
Yok yahu bana mısın demiyor.

Şaşırdım, yokladım kendimi iyice
Bir çağ mı değiştik sabah sabah ne
Artık ölüm insanlardan olmuyor.

(Cansever, 2003, s. 17)

Belki de gerçekten bir sanat eserini sanat eseri yapan Nurullah Ataç'ın bahsettiği “bize duyurduğu, düşündürdüğü şeyi” bize duyurma tarzındaki biricikliğidir. Şair bir ‘nesne’ hakkında vardığı derinlikli ve dolaysız idrak sebebiyle şiire hamile kalabilir. Şiirin mehzazında olan bu olabilir. Ama şiirin okuyucuya taşıdığı şey yahut okuyucunun şiirle buluşmasıyla olan şey de bir kavrama mıdır? Eğer okuyucu şiirle buluşmakla ‘ne ise ne’ hakkında derinlikli, incelikli ve dolaysız bir fehmedişe, ince bir anlayışa ulaşıyorsa şiirin yeniden üretiminden bahsediyoruz demektir.

Yukarıdaki “denizin evi, sıkıntımıza giriyordu, gökyüzü duyuluyor” bütün bunları okuyunca incelikle kavradığımız nedir? Yahut şairin derinden yakaladığı nedir? soruları bitişiğinde bir haksızlık hissi getiriyor olmalı. Bu sorulara ancak birer şiirle cevap verilebilir. “Denizin evi”nden anlatamadığımız bir şey anlamıyor muyuz? Anlatabildiğimiz bir şey değil ama anlatabilecek olsak bir şiir söylemiş olacağız. Yani anlatılmaz olanı şiir yoluyla anladığımızda şiiri yeniden yazmış oluruz. Bundan ne anladın türünde bir soruyu ciddiye alıp cevap verecek olsak cevabımız şiir olacaktır. Eğer öyleyse şiir okumak da şiir yazmak gibidir. Okuyucunun şiiri okumasıyla doğan bir şiirdir. Bu yeniden üretim tabii ki aynı şiiri doğurmayacaktır. Aynı şiirin yeniden üretimi ile doğan artık başka bir şiirdir. Bunu demekle şunu kastetmiyoruz: Şiir muğlaktır, her şeye yorulabilir ve şairin kendisi de ne dediğinden bihaberdir. Şairin kendisinin de şiirini okurken yeniden ürettiğinden bahsediyoruz. Sokrates’i şairlerin söylediklerinden habersiz oldukları iddiasında haklıymış gibi gösteren, şiirin her okunuşta yeniden üretimidir. Okuyucu, şiir nesnesini yahut şiirin taşıdığı nesneyi hoşça fehmedip zekâ ve zihin ve fetanetle mezâyâ ve dakikasına varıp iyice idrak eyler. Ama ne anladın sorusuna verebileceği cevap, ancak yeniden ürettiği şiiri bir ifadeye kavuşturmakla mümkün olacaktır. Cevap yeni bir şiirdir.

1.1.1. Benzersiz Bir Kavrayış ve Aktarım Olarak Şiir Dili

Şairin incelikli bir kavrayışla ulaştığı anlamı çıplak, dolaysız, eksiltmeden ve belki artırmadan aktarmanın gündelik dilin veya düz yazının altından kalkıp kalkamayacağı sorunu, şiirin ikinci ve her defasında yeniden üretiminin ilkinden farklı olduğu, en azından bir ifade tarzına kavuşmadığı ve şiir okumanın da şiir yazmak gibi olmasına rağmen okuyucunun şairle aynı olmadığı meselesiyle iç içedir. Okuyucunun ulaştığı fakat bir ifade tarzına kavuşmayan ‘şi’ri’ şiirden ayırmak üzere ‘suur’ olarak tavsif edeceğiz ve ‘şu’ûr’ kavramından ayrı bir başlık altında bahsedeceğiz.

Şair, kavrar ve inşad eder. Benzersiz bir kavrayışın ifadesi de benzersizdir. Yalnız burada dikkat edilmesi gereken husus şudur: Şiirde dil bir araç değildir. Şiirin kendisidir. Bu bakımdan benzersizdir. Bunu şöyle de ifade edebiliriz diyemeyiz. Şiirdeki herhangi bir kelime

değiştirilemez. Hatta eşanlamlısıyla bile değiştirilemez. Sadeleştirilemez. Şiir tercüme edilemez. Karmaşık, çetrefilli, gramatik bakımdan zor olması sebebiyle değil. Belki de ne kadar basitse o kadar imkânsızdır çevrilmesi. Örneğin Eugen Gomringer'in "snow is english" (Berk, 2016, s. 35) dizesi "kar ingilizdir" veya "kar ingilizcedir" şeklinde çevrilemez. Çünkü "kar" değil "snow"dur İngiliz olan. "Kar türktür" şeklinde çevirmekten başka çare yoktur, böyle çevirmeye kalkılırsa da artık o çeviri değil yeni bir dizedir. "snow is english" ile "kar türktür" hiçbir bakımdan bir değildir. "Kar ingilizdir" şeklinde çevirmek ise garabettir ve işte şiir çevirisi böylesi bir tuhaftır. Gomringer şiirin devamında "snow is translatable" der. Bizi bu dizeye ikinci dize "snow is international" hazırlar görünür. (Gomringer; Almanca, İspanyolca, Fransızca ve İngilizce yazan Bolivyalı bir şairdir.) Aslında "snow is translatable" dizesinde aradan çekilmek isteyen dilin/şiirin kendisidir. Sadece 's', 'n', 'o', 'w' sesleri veya -okuyucu için geçerli olacak şekilde- harfleri duyulur/görünür olduktan sonra nesne ile bizi baş başa bırakmak isterler. Yani bu dizede çevrilebilir olan, İngilizce "snow is translatable" sözcükleri değil nesnel dünyada yağan buz kristalleridir. Dizenin kendisi değil ama nesnedir çev(i)rilebilen. Çünkü nesne dille çevrelenir. Bu da aslında şu demektir: Gomringer aslında nesnel dünyada yağan buz kristallerinin İngiliz olduğunu söylüyor. "International" diyebilmesinin anlamı budur. Şiir/dil aradan çekildikten sonra ancak biz kendi şiirimizle ulaşıyoruz "kar"ın Türkçe olduğuna. "Kar"ın Türk olduğu dizesine bizi çok uluslu bir ülkede doğan, çok dilli bir şairin İngilizce bir dizesi götürdü. Bütün bunlar bizi 'dil'in kendisinin çevrilebilirliği üzerine düşünmeye götürür. Böylesi bir düşünme bizi nihayetinde belli bir ölçüde, belki asgari anlaşmayı sağlayacak denli bir çevirinin mümkün olabileceği düşüncesine götürecektir. Şiir çevrilemez, bir başka dilde gerçekleşecek bir başka şiire kaynak olur. 'Elhân-ı Şitâ', kar'ın Türkçe olduğunu ve çevrilemez olduğunu gösteren bir şiirdir.

ELHÂN-I ŞİTÂ

*Bir beyaz lerce, bir dumanlı uçuş;
Eşini gâib eyleyen bir kuş
gibi kar
Geçen eyyâm-ı nevbahârı arar...
Ey kulübün sürüd-i şeydâsı,
Ey kebûterlerin neşîdeleri,
O bahârın bu işte ferdâsı:*

*Destinde ey semâ-yı şitâ tûde tûdedir
Berg-i semen, cenâh-ı kebûter, sehâb-ı ter...
Dök ey semâ -revân-ı tabîat gunûdedir;-
Hâk-i siyâhın üstüne sâfi şükûfeler!
Her şâhsâr şimdi -ne yaprak, ne bir çiçek!*

*Kapladı bir derin sükûta yeri
karlar
Ki hamûşâne dem-be-dem ağlar!*

*Ey uçarken düşüp ölen kelebek,
Bir beyâz rişe-i cenâh-ı melek
gibi kar
Seni solgun hadîkalarda arar;
Sen açarken çiçekler üstünde
Ufacık bir çiçekli yelpâze,
Nâşın üstünde şimdi ey mürde
Başladı parça parça pervâze
karlar
Ki semâdan düşer, düşer ağlar!*

*Uçtunuz, gittiniz siz ey kuşlar;
Küçücük, ser-sefid baykuşlar
gibi kar
Sizi dallarda, lânelerde arar.
Gittiniz, gittiniz siz ey mürgân,
Şimdi boş kaldı ser-te-ser yuvalar;
Yuvalarda -yetim-i bî-efgân! -
Son kalan mâi tüyleri kovalar
karlar
Ki havâda uçar uçar ağlar!*

*-Bir tûde-i zılâl ü siyeh-reng ü nâ-ümid...
Ey dest-i âsmân-ı şitâ, durma, durma, çek.
Her şahsârın üstüne bir sût-re-i sefid!*

*Göklerden emeller gibi rîzân oluyor kar,
Her sûda hayâlîm gibi pûyân oluyor kar.*

*Bir bâd-ı hamûşun per-i sâfında uyuklar
Tarzında durur bir aralık, sonra uçarlar.*

*Soldan sağa, sağdan sola lerzân ü girizân,
Gâh uçmada tüyler gibi, gâh olmada rîzân,*

*Karlar.. bütün elhânı mezâmîr-i sükûtun,
Karlar.. bütün ezhârı riyâz-ı melekûtun...*

*Dök hâk-i siyâh üstüne, ey dest-i semâ dök,
Ey dest-i semâ, dest-i kerem, dest-i şitâ dök:*

*Ezhâr-ı bahârın yerine berf-i sefidî;
Elhân-ı tuyûrun yerine samt-ı ümîdî! ...*

(Cenab Şehabeddin, 2011, s. 153-154)

‘Kar’ın ve ‘kış’ın (bir dize ile ayrıca belirtmeye gerek duymadan) Türk ve Türkçe olduğunu, çevrilemez olduğunu görebiliriz. Şiir çevrilemez, doğduğu gibidir. Şairin dışında yapılan eklemeler, değişiklikler ise (mesela Cahit Sıtkı Tarancı dizelerini veya şiirlerinin isimlerini sık sık değiştirmiştir⁴) protezdir. O nasıl ifade edildiyse odur, başkası değildir. Eğer

⁴ KULAK VER Kİ

Kulak ver ki havasında bahçemizin,
Gök maviliğinden, dal yeşilliğinden
Bir türkü söylenmede kendiliğinden;
Nasıl dinlersen öyle, şen veya hazin.

Kulak ver, dolaşan ruhumuzu tel tel;
Dallardaki tomurcukları ürperten
Bir türkü söylenmede kendiliğinden;
Dinlendikçe ömrün artar, öyle güzel!

Önce Ağaç dergisinde (18.7.1936) “Kendiliğinden Söylenen Şarkı” başlığıyla yayımlanmış, sonra İnsan dergisinde (15.7.1938) birkaç yeri değiştirilerek yeniden basılmıştır (A.B.) (Tarancı, 2005, s. 122). Daha fazla örnek için bkz.: Cahit Sıtkı Tarancı, Otuz Beş Yaş.

karşı karşıya olduğumuz şey şiirse böyledir. Biçim ve öz diye ayrı ayrı ele alınabilecek bir ikilik de yoktur.

Şiirdeki herhangi bir kelimeye bile (şairin kendisi değiştirebildiği halde) değiştirilemez niteliğini veren nedir? Şair şiirinde eklemeler ve eksiltmeler yapıyorsa şiirin doğum süreci bitmemiş demektir. Fakat biz şairin kavradığını şairin kavradığı şey olarak bilemeyeceğimiz için onun neyi aramakta olduğunu da bilemeyiz. Doğru ifadeyi ona teklif etme cüretini de gösteremeyiz. Bu ifade yerine şu kullanılabilirdi/kullanılmalıydı diyemeyiz, şiir kutsal bir metin olduğu için değil, fakat hiçbir zaman, şiir üretildikten sonra bile, şairin dolaysız kavradığı şeyi ‘şairin kavradığı şey’ olarak daha doğru ifade edecek olan kelimenin ne olduğunu bilemeyeceğimiz için diyemeyiz. Tam da burada, şiirde geçen bir kelimenin anlamını şairin yanlış bilme ihtimali konuşulabilecekmiş gibi görünüyor. Örneğin Turgut Uyar’ın belirttiği Rüştü Onur’a ait “Midye Çıkmayacak” şiirinde denk gelinen türden bir “*dil yanlışı*” (Uyar, 2016, s. 662).

MİDYE ÇIKMAYACAK

Karpuz kabuğu suya deyince tekrar,
Mayo düşünülmez...
Ve mevsimin getirdiği kapı komşusu,
Buharalı mıdır Çinli midir bilinmez.
Bilinmez Buhara’da akşam olduğu
Kabuğunun içinde midye
Bilir mi acep akşam olduğunu?
Farkında mısın bu yıl,
Ferdası yıl olduğu gibi
Midye çıkmayacak.
Medarlardan gemiler gelmedikçe...

(Onur, 2013, s. 29)

Ferdâ yarım, yarınki gün, ertesi gün, öbür gün; âtî, gelecek zaman; âhiret, öbür dünyâ, kıyâmet vs. anlamlarına gelir (Devellioğlu, 2004, s. 258). Bu sebeple olsa gerek Turgut Uyar “çok büyük bir dil yanlışı” der. Şairin “*zekâ ve zihin ve fetanetle*” kavradığından bahsetmiştik. Bir zihinsel süreçten bahsediyoruz aynı zamanda. Zekâ ve zihnin işin içinde olduğunu iyice anlamak gerekir. Yani aslında bahse konu olan şey vahiy değil. Şairin şiirini ‘kurarken’ seçtiği kelimenin anlamını yanlış bilme ihtimali olduğu gibi bu durumun bambaşka bir açıklaması da olabilir.

Her ne olursa olsun, şairin kelimenin anlamını yanlış bilme ihtimali konuşulabilecek bir ihtimal gibi duruyor. Ve şairin şiirinde geçen bir kelimenin anlamını yanlış bilmesi çok ağır bir kusurdur. Bu durumda bile şaire doğru olduğunu düşündüğümüz ifade/kelimeyi teklif edemeyiz. Şaire kelimenin anlamını sormak suretiyle yanlış bilgiye sahip olduğu fark ettirilse ve şair bunu itiraf etse dahi şair kelimedede ısrar edebilir ve bu ısrar düşündükçe ufkumuzu açıcı bir hâl alabilir. Yukarıda ‘inşad etmek’ yerine ‘kurmak’ ifadesini kullandık. Çünkü bu sorun aslında şiiri kurma, bir yapı olarak inşa etme (poîêsis) kısmında ele almamız gereken bir sorun. İşte “bu durumun bambaşka bir açıklaması da olabilir” dediğimiz kısma geldik. Rüştü Onur “Garip Şiiri” diye isimlendirilen şiir anlayışı çerçevesine oturtulabilecek şiirler kurmuş bir sanatçıdır. Hatta Uyar’a göre, Orhan Veli poetikasını oluşturmadan evvel yazılan bu şiirlerin şairleri garip anlayışına daha evvelden sezgi yoluyla varmış şairlerdir:

Üstelik onların bu şiirleri yazdıkları yıllarda Orhan Veli, “Garip”ini henüz poetika haline getirmemiştir; sezgileriyle varırlar bu şiir beğenisinin kıyısına. (Sadece sezgileriyle değil; mektuplarından, sağlamca bir dost çevresi kurdukları anlaşılıyor. Bu durum, aşağıda ayrıntılarını vermeye çalışacağım bir sonuca varır.)

Özellikle Muzaffer Tayyip, Orhan Veli’nin şiire önerdiği ya da şiirini yaptığını söylediği “küçük adam”ı ondan daha iyi tanır.

(Uyar, 2016, s. 662)

Yani Rüştü Onur ‘halkın beğenisi’ni arayan bir şair. Şiirini bir maksatla, bir arayışla kurmuş: ‘küçük adam’ın beğenisi. Halkın beğenisini arayan bir şairin şiirinde ferda gibi az bilinen (Tevfik Fikret’in bir şiirinin ismidir aynı zamanda.) bir kelimenin yanlış kullanılması ister bile isteye yapılmış olsun ister yanlış bilgiden kaynaklı olsun maksadın sınırları içinde görünüyor. Rüştü Onur’un bununla ilgili herhangi bir açıklaması yoktur. Dolayısıyla şairin bunu isteyerek yapıp yapmadığını bilemeyeceğiz. Fakat az önce belirtilen şeyler dolayısıyla zayıf da olsa şairin bunu yapabilme ihtimalini bize düşündürtecek sebeplere sahibiz. Rüştü Onur’un kelimenin anlamını doğru bildiğini kanıtlama uğraşında değiliz. Rüştü Onur’un kelimeyi yanlış bilme ihtimali daha yüksek görünüyor. Biz konuşmak istediğimiz şeyi Rüştü Onur üzerinden konuşuyoruz. Turgut Uyar’ın “*Ne kalır Muzaffer Tayyip’ten, Rüştü Onur’dan Türk şiirine?*” (Uyar, 2016, s. 663) sorusunu sormak zorunda hissettiği bir şair üzerinden konuşuyoruz. Ve biz konuşacağımız şeyi bunun bir hata olduğunu kabul ederek konuşacağız. Şair şiirinde geçen bir kelimenin anlamını yanlış biliyor olabilir. Ve bu büyük bir kusurdur. Bu

büyük kusur bizim şiirimizde nadiren görülür. Yalnız bize böyle bir şeyin olabileceğini göstermesi bakımından önemlidir. Böyle büyük bir kusurun bağışlanabilir olması bakımından değil, Türk şairlerin dil hakkında sahip oldukları yüksek titizliğin vazgeçilebilir olduğunu göstermesi bakımından hiç değil, fakat böyle bir şeyin imkân dâhilinde olduğunu göstermesi bakımından önemlidir. Biz böyle bir yanlış dolayısıyla konuştuğumuz ve iddia ettiğimiz şeyi örneklendirebiliyoruz: Şair kelimenin anlamını yanlış biliyor olabilir ama yine de biz ona doğru ifadeyi teklif edemeyiz. Evvela, şairin kavradığı şeyi şairin kavradığı şey olarak hiçbir zaman bilemeyeceğiz. Ancak kendi vardığımız şiirde bu “dil yanlışını” giderebiliriz. İkinci olarak, şairin bir maksatla bunu yapıp yapmadığını bilebilmemiz her zaman mümkün olmaz. Üçüncü olarak, şair kendisinin yanlış bildiğini ve bu sebeple yanlış kullandığını itiraf etse bile ona doğru olduğunu düşündüğümüz ifadeyi teklif edemeyiz. Şair hatalı kelimedede ısrar da edebilir, kelimeyi başka bir kelimeyle değiştirme yoluna da gidebilir. Değiştirecek olsa da kendi kelimesini bulması gerekecektir. Bizim bütün bu tartışma yoluyla söylediğimiz şey şudur: Rüştü Onur’un “Midye Çıkmayacak” şiirindeki ‘ferda’ kelimesi bile değiştirilemez. Bu kelime bir şiire ait bir kelime olduğu için değiştirilemez.

Şair parmağını uzatıp okuyucuya bir şey gösterdiğinde okuyucu şairin işaret etmeden göremeyeceği bir şeyi gösterdiğini bilerek işaret ettiği şeye bakar. Gösterdiği şeyin ne olduğunu bildiğini ve de bir güzel öğreteceğini iddia etmez şair. Gösterdiği şeyi sadece gösterir. Ölümün fizyolojik, biyolojik vesair tanımını yapmaz. Hatta felsefi tartışmasına da girmez. “*Ölüm geliyor aklıma birden ölüm / Bir ağacın gövdesine sarılıyorum*” (Süreya, 2000, s. 183) der. Biz ölümü de, ağacı da, çaresizliği de; birleşme, kavuşma ve aslında hiç olma arzusunu da görürüz. Biz daha önce bunları görmedik mi? Belki gördük belki görmedik ama şair bütün bunları sarmal bir hâlde gösterdi bize. Şair analogi yoluyla da yapabilir bunu yahut başka bir yolla. “*Yalnızlığı soruyorlar yalnızlık / Bir ovanın düz oluşu gibi bir şey*” (Süreya, 2000, s. 242). Bu da bir tanım değildir. Diğerleri de olmayacaktır. İster ukala bir tavırla olsun ister gayet alçakgönüllülükle olsun parmağıyla bize gösterdiği şey hakkında “bu budur” demediği için aslında şairin inşad ettiği şiirde yanlış bir kelime olup olmadığını hiçbir zaman tam olarak bilemeyiz. Ancak bu mümkündür ve bunu kabullenip düzeltecek yahut ısrar edecek olan şairdir.

Ağacı gösterip heykel demek anlam bakımından bir hatadır. “Geçen yıl olduğu gibi” demek kastıyla “gelecek yıl olduğu gibi” demek ayrıca bir zaman hatasını barındırır. Fakat şiirde söz dizimi bile değiştirilemezdir. Şair şiiri bu sıralama ile istif ettiği için böyledir. Şiir dil olarak doğduğu için böyledir. İnşad edilirken bu sıralama ile edildiği için böyledir. Bütün bunları ta başından beri şair belirlediği için böyledir.

Şiirin bitmiş olup olmadığına şair karar verecektir. Çünkü henüz şairin ne gördüğünü bilmiyoruz. Ancak o gösterdikten sonra kendi şiirimize kavuşacağız. Bizim bir şiiri okumakla eriştiğimiz kendi şiirimizdir. Fakat eriştiğimiz bu şiiri inşad edebilme kudretinde değilizdir. Bu bakımdan, söylemek gerekir ki, şiir okuyuculuğu şairliğin hemen altında fakat yüksek bir irtifada yer tutar. Çoğunluk kendisine gösterilen şeyi değersiz bulacaktır.

Şair kavrar ve inşad eder. Bu inşad “*masa da masaymış ha*” (Cansever, 2003, s. 9) dizesinde olduğu gibi sadece malzemesini değil edasını da gündelik dilden almış olsa da gündelik değildir. Okuyucu da kavrar ama inşad edemez. Şiir okuyucunun kafasındadır ve doğmamıştır. Belki Hephaistos’un baltasını göze alamaz. Şiir doğmadan okurun kafasında sadece bir yumrudur. Yani varlığına dair belirtiler görülebilir, ama doğmadan hayat bulamayacaktır. Şuur olarak vardır. Şair şiirini söylemeden kendisinde olan da şuurdur. Aslında zırhıyla, silahıyla, giysisiyle oradadır. Henüz dil yoktur denemez. Fakat yarılmanın gerçekleşmesidir kritik olan. Ancak ve ancak yarılma gerçekleştikten sonradır ki Athena savaş şarkıları söyleyip dans edebilecektir. Burada dil ne yarılmanın kendisi ne de Hephaistos’un baltasıdır. Doğacak olan şiir de dil de aynıdır. Bu sebeple şiir dili diye bir şey konuşulacaksa şiirin kendisinin konuşulduğunun bilinmesi gerekir. Şiirin dili gündelik dil değildir demek şiir gündelik değildir demektir. Şiirin dili düz yazı dili değildir demek şiir düzyazı değildir demektir. Yoksa farklı kelimeler, hiç görülmedik duyulmadık sözcükler kullanılır demek değildir. Yahut gündelik olanla, güncel olanla hiçbir bağı yoktur demek hiç değildir:

AFYON**GARINDAKİ**

Afyon garındaki küçük kıızı anımsa, hani,
Trene binerken pabuçlarını çıkarmıştı;
Varto depremini düşün, yardım olarak Batı'dan
Gönderilmiş bir kutu süttozunu ve sutyeni.

Adam süttozuyla evinin duvarlarını badana etmişti,
Karısıysa saklamıştı ne olduğunu bilmediği sutyeni,
"Kulaklık olarak kullanmayı düşünüyordu onu kışın;
Tanrım, gerçekten çocukluk günlerinizde mi?..

Eşiklere oturmuş bir dolu insan
Keşke yalnız bunun için sevseydim seni.

(Süreya, 2000, s. 248)

Afyon Garındaki isimli şiirde iki gazete haberi yer almaktadır. Şiirde söz diziminin bile değişik olması gerekli değildir. Çoğunlukla değişiktir ama şiiri şiir yapan bu değildir. Bütün bunlar roman, öykü, deneme tarzlarında da denenebilir şeylerdir ve denenmektedirler de. Şiiri romandan yahut öyküden ayıran uyak, vezin, mısra şeklinde alt alta sıralanış, imge, simge, mecaz, kapalılık, giriftlik, anlaşılmazlık ve hatta bunların tam tersi sadelik, berraklık, açıklık vs. değildir. İlyada ve Odysseia'nın roman olmadığını bildiğimiz gibi, Ulysses'in de şiir olmadığını biliriz.

Plastik sanatlar ve diğer sanatlardaki araç ve malzeme çeşitliliği şiir için de önce bir araç ve malzeme lüzumluluğu hissettirmiş, sonra bu araç veya malzemenin dil olduğu yanılığını gerçek olarak göstermiş olabilir bize. Örneğin şiir ve müzik için geçerli olanlar farklıdır. Bir bestecinin kafasında oluşur müzik, tüm tınılarıyla. Henüz ses olmadığı iddia edilemez. Biz doğduğunda işitebiliriz, evet. Ama bizim işitmiyor oluşumuz sesin olmadığı anlamına gelmez. Ses kompozitörün kafasında ham bir materyal olarak değil, biçimiyle oluşur. Sesi işitebilir kılmamız için örneğin bir kemana ihtiyaç duyarız. Kemana bir araç olarak kabul etmek, sesin de araç olduğu yanılığın götürür bizi. Ses/tını müzik için bir araç değil, müziğin kendisidir. Şiirde olan ise daha derindir. Ses şiir için bir araç olmadığı gibi şiirin kendisi de değildir, çünkü ses dil de değildir. Ama yine de şiir (artık) sestir, çünkü şiir sesle gerçekleşir ve ses bu gerçekleşmede bir araç değildir. Bu konuda tüm söylenecekler iki iddia üzerine kuruludur: Şiir

ses değildir ve şiir (artık) sestir. Bunlarla ne demek istediğimizi açıklamaya çalışalım. Ama daha önce açıklamamız gereken iki şey var. Birinci açıklama aslında bir soruya verilecek cevap arayışıdır. Sorumuz şudur: Dil nedir? Dili sestem, sözden ve ileride yapacağımız gibi yazıdan (onların aynı zamanda araç da olmadıklarını ve “artık” dil olduklarını iddia ederek) ayırıyorsak, dil nedir sorusunun cevabı üzerine düşünmemiz gerekir.

Dil, eski Türkçe’de tıl, casus; gözcü, haberci; engel, mânia; dil, söz (Paçacıoğlu, 2006, s. 551) ayrıca konuşturmak için düşmandan alınan esir anlamlarına gelir. Türkçenin sınırları içinde kalarak casus ve esir anlamlarından anlayabiliriz ki ‘dil’ bize dışarıdan ulaştırılan bilginin/haberin kaynağı. Yani aslında yanıltıcılığını kestirmek mümkün değil. Dile getirilmek istenen anlam/hakikat yine dil sebebiyle engellenir. Dile getirme çabasına dilin kendisi mânia teşkil eder. Dile getirilen şey asla tam olarak dile getirilen şey değildir çünkü. Bizim insan teki olarak denk geldiğimiz hatta çarptığımız anlam, bizim daha evvelden haberdar edildiğimiz anlamlara bulanır. Birey olarak yüz yüze geldiğimiz anlam bizdeki verili anlamlarla yo(ğ)rulur. Dil belki tâ başından itibaren söz ve belki yazıdır. Tek tek her bir gerçekleşmesinde böyledir. Casuslama sonucu bize dışarıdan ulaşmış bir bilginin devreye girmesiyle biz olan biteni yorumlar, bir anlama kavuştururuz. Eksilme, anlamın inkişafıyla eş zamanlı olarak başlar. Çarpma ve çarpılma dememiz de bu aralıkta anlaşılabilir bir tercih. Bizim daha önceki çarpmalarımızdan edindiğimiz direnç sebebiyle biz çarptığımızı çarpıtır ve yeni çarpma dolayısıyla çarpılırız. Henüz gramatik kurallar işlemez. Ses olarak söze döküldüğünde yahut dil yazı olarak tekrar ama o ana özel, biricik olarak gerçekleştiğinde eksilme (çarp(ıt)ma) artarak devam eder. Eksilme, anlamın bu süreçte geçirdiği değişikliktir. Tüm bunlara bir de anlaşılma kaygısı eklenir. Ve bu anlaşılma kaygısıyla anlam kısmen örtülür ve söz artırılır. Şiir bu anlaşılma kaygısının asgariye indirildiği bir zemin olduğu müddetçe anlam en az hasarla şiirde ortaya dökülür.

Bütün bu söylediklerimiz, dilin ‘gerçekleşmeler’inin her birinden ayrı ve önce soyut bir yapı olarak var olduğu anlamına gelmez. Dil hakkında tespit edilmiş ve sistematize edilmiş kuralların hepsi, o dilin tek tek gerçekleşmelerinden çıkarılmış frekans tespitidir. Türkçe bir cümlede yüklem sondadır. Ama gündelik dilde bu her zaman böyle değildir. Kahir ekseriyetle

böyledir. Bir kural olduğu için bu dili konuşan insanlar cümlelerini bu şekilde kurmazlar, dilin tek tek her bir gerçekleşmesinde yüklem cümle sonuna bırakılma sıklığından böyle bir kural belirlenir. Bu gerçekleştirmelerin dışında herhangi bir soyut/somut yapı yoktur. Gerçekleştirmeler özel bir coğrafyada hiç durmaksızın devam eder. Hiçbir an hiçbir sekteye uğramaksızın sürekli olan bu gerçekleştirmeler, belirlenmiş kurallar bütününden sürekli taşar. Sadece sentaks kuralları bakımından değil, dil, kendi semantik, fonetik ve morfolojik alanından da sürekli taşar.

Dil, insan için bir araç değil fakat insan, dilin gerçekleşmesi için bir araçtır. Bununla birlikte, dil, soyut/somut bir varlık olarak insanı aracı seçmez. İnsan çarpmak ve çarpılmak suretiyle rast geldiği anlamı ifade etmek için kendini aracı kılarak dili gerçekleştirir. Araç insandır. Kişi kendini araç olarak kullanır. Bu gerçekleştirmeye mana aralanır, sır perdesi çekilir. İfşaya şahit olan (konuşulan kişi yani dinleyici yahut okuyucu olarak konuşulan) bir dış aracılığıyla şahit olmuş olur. Konuşan (söyleyerek yahut yazarak gerçekleştiren) çarptığı ve çarpıldığı anlamı daha önceden konuşulan olarak haberdar edildiği anlamlara bular (Çarpmak: sıvamak, sürmek, bulaştırmak (Aksoy & Dilçin, 2009, s. 833).

İkinci yapılacak açıklama ise, burada yapılan ayırımın Saussure'ün yaptığı *langue-parole* ayırımı olmadığıdır. Saussure'ün dil-söz ayırımında söz ses değildir. Söz ve ses'i de ayrıca fiziksel bölüm ve anlalsal bölüm (kavram, işitim imgesi) şeklinde ayırır. Dil söz ayırımını ise "1. Toplumsal olguyu bireysel olgudan; 2. Temel olguyu ikincil, az çok da rastlantısal nitelikli olgudan ayırmak" (Saussure, 2001, s. 43) üzere yapar. Ve dilin niteliklerini özetlerken ikinci maddede şöyle der:

Sözden ayrı olan dil ondan bağımsız biçimde incelenebilecek bir konudur. Ölü dilleri konuşmuyoruz artık, ama onların dilsel düzenini pekala öğrenebiliriz. "Dil bilimi, dil yetisinin öbür öğelerini ele almasa da olur" dersek doğru, fakat eksik bir yargıda bulunmuş oluruz; "bu bilim ancak öbür öğeler işe karıştırılmazsa olanaklıdır" demeliyiz (Saussure, 2001, s. 44).

Biz ise şiir dilinin ve aslında şiirin ses, söz ve hatta yazı olmadığını, fakat (artık) ses ve yazı olduğunu (ses ve yazı da dil için araç değildir), ses ve yazı olarak gerçekleştiğinde ise yeniden belirlenmelerin söz konusu olduğunu ve bunun da eksilme olduğunu söylüyoruz. Gel

gelelim eksilme nicel bir eksilme değildir. Söyleyen, söylenen şeyin söylendikten sonra başka bir şeye dönüştüğünü fark eder. Aynı şeyin gerçekleştirilememiş olması eksikliğidir, bahsettiğimiz. Şiir ses değildir ama ses olarak gerçekleşir. Bu ise şu demektir: şiir/dil “artık” “ses”tir. Bireysel kavrama sese dönüşür. Kendinden kaybederek gerçekleşir. Eksileni şair derinden hisseder. Arayışa geçer. En uygun ifadeyi arar. Dikkate değer olan ise bahsettiğimiz eksilmenin nesirde ve hatta resimde de gerçekleştiğidir. Çaresizce söz uzatılır, uzatıldıkça eksilir. Nesir sanatçısı, belki romancı veya ressam ayrıntıya indikçe iner. İfade ederken elinden kaçırdığı ve tekrar yakalamaya çalıştığı şey, dilin veya çizgilerin kıvrımları arasında sürekli elinden kaçar. Sanatçı bir gerçeklik/gerçekçilik arzusuyla hamle yapar. Gerçekçilik çabası bir çaresizliktir. Bu çaresizliği en derinden hissedenler ressamlardır. Jan van Eyck’in Arnolfini’nin Evlenmesi adlı tablosunda aynadaki yansımanın ayrıntıları, köpeğin tüylerini resmedişteki inanılmaz titizlik, ressamın sürekli elinden kaçırdığını yakalama çabasıdır. Manet ve izleyicileri gerçekçiliğin sanatçıyla gerçek arasındaki mesafeyi kapanmaz şekilde açtığını fark etmişlerdir.

Dünyanın nasıl görünmesi gerektiği konusundaki bilgiler İlk Hıristiyan ve Ortaçağ sanatında yeniden önem kazanmış ve bu önem Rönesans’a dek sürmüştü. Rönesans döneminde bile, biçimsel perspektifin bulunması ve anatomiye önem verilmesi sonucu, bu bilgilerin önemi azalacak yerde artmıştır. Sonraki dönemin sanatçıları, birbiri ardına yaptıkları buluşlarla, görünen dünyanın inandırıcı bir resmini yaratacak duruma geldiler. Fakat hiçbiri doğadaki her nesnenin kendine özgü sabit bir biçimi ve rengi olduğunu ve bunun resimde açıkça tanımlanabilecek biçimde verilmesi gerektiğini savunan inancı ciddi bir şekilde sorgulamadı. O halde denilebilir ki, Manet ve izleyicileri, Yunanlıların biçimlerin betimlenmesinde gerçekleştirdiklerine eş değerde bir devrimi, renklerin betimlenmesinde gerçekleştirdiler. Onlar, doğaya baktığımızda, her nesnenin kendine özgü tek bir renk yerine, gözümüzde ya da daha da doğrusu beynimizde bir araya getirdiğimiz birçok renk tonundan oluştuğunu keşfettiler (Gombrich, 2009, s. 513-514).

Gombrich yazının devamında Manet’nin bir taş baskısından (litografi) Longchamp At Yarışları’ndan bahsederek gerçeğe William Powell Frith’in Derby Günü resminden daha yakın olduğunu iddia eder.

İlk bakışta karmakarışık bir karalamadan başka bir şey çarpmayabilir gözümüze. Aslında bu bir at yarışı resmidir. Manet, bu karışıklık içinde beliren biçimler hakkında bize olabildiğince az ipucu vererek ışık, hız ve hareket izlenimi yaratmak istiyor. Atlar bize doğru hızla koşuyor ve tribünler heyecanlı bir kalabalıkla dolu. (...) Atlardan hiçbirinin dört bacağı yok. Gerçek hayatta da böyle bir sahneye bir an için baksak dört bacak göremeyiz zaten. Aynı şekilde seyircileri de tüm detaylarıyla kavrayamayız.

Manet'nin eserinden on dört yıl⁵ önce İngiliz ressamlarından William P. Frith (1819-1909) "Derby Günü" adındaki ünlü tablosunu yapmıştır. (...) Bu tür resimlerin çekiciliği, içlerinde geçen sayısız neşeli olayı teker teker incelediğimizde ortaya çıkmaktadır. Oysa gerçek hayatta, bir an için sadece tek bir noktaya yoğunlaşabiliriz – gerisi bize birbirinden bağımsız bir biçim karmaşası gibi gelir. Bu biçimlerin ne olduğunu bilebiliriz, ama onları görmeyiz. Manet'nin taş baskıyla yapılmış yarışı, bu bakımdan, Victoria dönemi ressamından daha gerçeğe yakındır (Gombrich, 2009, s. 517).



Resim 1: Jan van Eyck, Arnolfini'nin Evlenmesi, 1434

⁵ Gombrich'in verdiği bu tarihlemede bir yanlışlık olmalı.



Resim 2: Édouard Manet, Longchamp At Yarışları, 1865



Resim 3: William Powell Frith, The Derby Day, 1858

Gombrich'in "*Yunanlıların biçimlerin betimlenmesinde gerçekleştirdikleri*"ni söylediği şey *perspektif kısaltımı*dır. Gombrich'in yorumuyla Manet de gerçeğin (ama gerçekçiliğin değil) peşindedir yani. Gerçeğe daha yakın kabul etmesi de bu yüzden. Gerçeğe bağlılık iddialarının her yenilikçi kuşakta eski kuralları bozan yeni girişimler yoluyla gerçekleştiği inancı kesindir. Biz, gerçeğin göreceli olduğu düşüncesine vardırıran bu arayışların, sanatçının derinden hissettiği eksikliği, her seferinde elinden kaçırmış olmanın üzüntüsü ve belki hırçınlığıyla kaçanı yakalama çabası olduğunu düşünüyoruz.

Dönem XIX. Yüzyılın ikinci yarısıdır. Rusya'da bir grup ressam gerçekçilik için savaşım verir. (...) Aralarından biri, Repin, bir tablo yapar: "Korkunç İvan Oğlunu Öldürürken". Repin'in mücadele arkadaşları, tabloyu gerçekçi olarak gördüklerini ileri sürerler. (...) Bunun tersine Repin'in akademideki hocası tablonun gerçekdışılığı karşısında sinirlenir; gerçeğebenzerliğin doğasını değiştirmenin bütün biçimlerini ayrıntılarıyla betimlerken bunları kendisi için tek geçerli olan (...) akademi kurallarıyla karşılaştırır. Ama işte akademik gelenek ölmüştür; Gezgin "gerçekçiler" in kuralları özümlemlenir ve toplumsal bir olgu haline gelir. Resimde yeni eğilimler ortaya çıkar, yeni bir Sturm und Drang başlar; yani bildirgelerin diliyle, yeni bir gerçeklik aranır (Jakobson, 2010, s. 96-97).



Resim 4: Ilya Repin, Korkunç İvan Oğlunu Öldürürken, 1885

Fotoğraf makinesinin icadıyla fotoğrafın salt bir anın gerçek görüntüsünü yakalama hususunda rakipsiz olacağı düşüncesi doğar. Ve resim Empresyonizm’den Kübizm’e kayar.

İzlenimcilik yerini kübizme bıraktığında, resim sanatı kendisine fotoğrafın şimdilik izleyemeyeceği genişlikte bir alan yaratmıştır. Fotoğraf ise yüzyılın ortalarından başlayarak alıcı açısından değerlendirilmesi ya tümüyle olanaksız ya da ancak resim olarak değerlendirilebilir nitelikteki figürleri, manzaraları ve olayları sınırsız sayıda piyasaya sürer, böylece de mal ekonomisinin kapsamını çok büyük ölçüde genişletmiş olur (Benjamin, 2017, s. 93).

Şiirin ise gerçekçilik iddiası olmamıştır. Türk şiiri içinde Toplumcu Gerçekçi şiir, gerici şiir (gerici sanat) dediği şiirle savaşılabilmek amacıyla toplumcu ve gerçekçi sıfatlarını siper edinmiştir. Nesire gelince o, gücünü eksilmesinden alır. Eksildikçe ayrıntılanır, söze boğulur, çoğalır. Çoğaldıkça da eksilir. Bu tekrar eder. Şiir ve dolayısıyla şiir dili ses olarak gerçekleştiğinde eksileceğini bilir ama bu eksilmeyi çoğalmaya başvurarak gidermeye kalkmaz. Çünkü eksilmesinin nicel olmadığını bilir. Kendisini çoğaltmak yerine sesin (artık kendisinin) tınısından gıdalanır. Bu sebeple, şiir ses olarak gerçekleşir demek, şiir müzikle gerçekleşir demeye yakın gelir. Ses/müzik hâlâ araç değildir. Şiir kendini eksiltene çoğaltmak yerine o olacağı ve kendi yapacağı ‘şey’i seçer. Denilebilir ki, bir kâğıdın yanmak suretiyle uğradığı kimyevi değişiklikte, kıvılcımın kâğıdı alev, duman, küle dönüştürmesine kısmen benzetilebilecek şekilde, şiir, doğarken ses ve müziği kendine dönüştürür. Bizimle aynı şeyleri söylemese de, Ahmed Haşim’i şiir dili hakkında “*Şairin lisanı “nesir” gibi anlaşılacak için değil, fakat duyulmak üzere vücut bulmuş, musiki ile söz arasında, sözden ziyade musikiye yakın, mutavassıt bir lisandır*” (Haşim, 2007, s. 6) düşüncesine götüren budur.

Sese dönüşmeden şiirin gerçekleşemeyeceğini (enérgeia) anlayabiliyoruz artık. Bu son cümlemin bizi sesin şiir için bir malzeme (araç değil) olduğu kabulüne zorunlu olarak götüreceği düşünülse de bu da yanılıdır. Yani heykelin gizil olarak bulunduğu mermer belli bir mermer, bahsettiğimiz o anki mermer veyahut kütle ve hacim olarak duyulur dünyada şu an mevcut herhangi bir mermer olarak vardır. Oysa sesin önce ham bir materyal olarak belirip sonra anlama bürünmesi, şekil alması (mermerin heykele dönüşmesi gibi) söz konusu değildir. İşitilir olduğu an zaten formuyla belirir. Ses olmayan şiir dili (yani şiirin kendisi) ses olarak belirdiğinde eksilmiştir ve bu sebeple şair bir takım değişikliklere ve arayışlara gidebilir, ama

biz eksilen şeyin ne olduğunu bilmediğimiz için tek bir kelimesini dahi değiştirmeyi teklif edemeyiz. Bu anlamda “şiiir” şairin karnındadır. Ona hiçbir zaman ulaşamaz. Şiiir dili şiiirin kendisidir ve bir iletişim dili değildir. İletişim değil fakat eytişim bu dille gerçekleşebilir. Ayıtmak, aytışmak, atışmak...

Eytişmek, karşılıklı diyalog (dia+lógos), konuşmak (kon-uş-la-n-mak karşılıklı konmak, oturmak) anlamlarına gelir. Şiiri tanımlar görünüyor bu anlam. Çünkü şiiir ses olarak belirmeden, gerçekleşmemiş sayılıyor. O bir şuur olarak kalıyor. İkinci bir kişiye ulaşmak üzere gerçekleşmez şiiir, fakat ses/yazı olarak gerçekleştiğinde hemen ve sürekli şekilde hiç durmaksızın ikinci bir kişiyi eytişime çağırır. İkinci kişi başta şairin kendisi ve diğer tüm dinleyici/okuyuculardır. Kelimenin semantiği özellikle Türk şiiirinde başlangıçta görülen, hâlen Erzurum-Kars civarında halk ozanları (âşıklar) tarafından devam ettirilen, iki âşığın atışmasına (>ayıtışma: karşılıklı şiiir söyleme) dayanan şiiir tarzını akla getirir. Klasik Türk şiiirinde bu atışma müşterek gazel ve tanzir etmek yoluyla devam ettirilmiştir. Fakat asıl olan eytişim, iki şairin karşılıklı şiiir atışması değildir. Şiiri inşad eden ve guş eden (duyan, dinleyen), yazan ve okuyan arasında açılan anlam alanında gerçekleşen konuşlanmadır. Konşuluk-komşuluktur.

Şiiir sese dönüşerek gerçekleşir ve bu gerçekleşme yazı ile gerçekleşmesinden farklıdır. Yazıyı ancak ikinci derecede önemli bir araç görme eğiliminde olduğumuz için değil, kendine mahsus özelliklerinin belirleyici olması sebebiyle ayrı tutuyoruz. Dilin gerçekleşmesinde de böyledir. Şiiir yazı olarak gerçekleştiğinde, tıpkı ses olarak gerçekleşmesinde olduğu gibi yeniden belirlenir ve eksilir. Dil ile vardığımız, bir yanılgıdan başka bir şey değildir, demiştik. Yazmak mastarı da eski Türkçe’de hata etmek, günah işlemek, yanılmak (Gülensoy, 2011, s. 1100) anlamlarına gelir. Yazmakla dile getirir ve yanılırız. İfade etmek istediğimiz şeyden uzaklaşırız. Şiiir bir kere yazıya döküldükten sonra işin niteliği yeniden belirlenir. Yazı ikincil dereceden, bir kayıt aracı olarak olaya dahil olmaz. Bizatihi belirlenen-belirleyendir. Ve yazı ilkin göze ilişkindir. Tek tek ve minüskül-majüskül olmalarına göre harflerin (sesçil alfabe için geçerli olan diğerleri için de geçerlidir), uzunluklarına ve kısalıklarına göre kelimelerin, cümlelerin, paragrafın, metnin kendisinin; noktalama işaretlerinin kattığı ve eksilttiği şeyler vardır. Hatta yazının belirleyiciliği, genel anlamda edebiyata da tesir edebilir. Türk şiiirinde

zaten var olan bir eski-yeni çatışmasında, “*Recaizade Ekrem rehberliğinde yenilik taraftarlarını Servet-i Fünûn’da toplamaya zorlayan amillerden biri*” “*kafiye göz için midir kulak için midir*” (Erbay, 1997, s. 133) tartışması olmuştur. Bütün bunların haricinde, şiir yazı olarak belirirken biçimsel bir tarzda bir imaja da (örneğin bir kartal) bürünebilir. İleride de söyleyeceğimiz gibi, gerek bu eğilimin Türk şiirinde konuşulacak denli belirmemesi ve gerekse şiirin yazı olarak ikinci gerçekleşmesinde bu Apollinairevari⁶ biçim denemelerinin ikincil dereceden önemli olması sebebiyle bu tartışmaya girmiyoruz. Yazı bir bütün olarak bir nesneyi temsil edecek

⁶ Bir örnek verecek olursak, Enis Behiç Koryürek’in Gemiciler şiirinde şiir denizin dalgalanmasını andırır şekilde biçimlenmiş ve dizelerdeki hece sayısı, sıralamada tek sayılara denk gelen dizeler kendi aralarında, çift sayılara denk gelenler de kendi aralarında - 4+4 şeklinde azalıp artacak şekilde belirlenmiştir. İlk dize on altı, ikinci dize ise on beş heceden oluşur. Tek rakamlı sırada olan üçüncü dize on iki, çift rakamlı sıraya denk gelen dize on bir heceye sahiptir. Bir ve üçüncü dize arasında da iki ve dördüncü dizeler arasında da dört hece farkı vardır. Bu böyle eksilerek ve sonra artarak şiire bütün şeklini verir.

GEMİCİLER

Biz dalgalar, fırtınalar kahramanı yiğitleriz.
Ufuklardan ufuklara haber sorar, gezeriz.
Güneşlerde uyuklayan yamaçları,
Kalbi durgun tarlaları bıraktık.
Gölge veren ağaçları
Sevmiyoruz biz artık.
Sevgilimiz,
Ey deniz!

İşte biz:
Nihayetsiz
Mavilikler yolcusu!
Ruhumuzun kardeşidir
Güneşlerde parlayan bu yeşil su.
Bayrağımız yeşil sular ateşidir.
Biz bayrağın fedaisi sayısız Türk genciyiz.
Biz hilale şan arayan korku bilmez gemiciyiz.
Ey vatandan müjdelerle bize kadar gelen rüzgâr!
O sarışın sahillerde kara gözlü genç kızlar,
Yaz gecesi mehtap ile konuşurken,
Doğru söyle, sordular mı bizleri?..
Nasıl cevap verdiği gökten
Gemimizin rehberi,
O vefakâr
Yıldızlar?..

Poyraz var;
Yelken dolar.
Gemi sanki kanatlı!
Enginlerde pembe güneş
Gülümserken bu yolculuk ne tatlı!
Çal sazımı kalenderce yiğit kardeş!
Nağmelerin yorulmayan dalgalardan bahtiyar.
Gönderelim bu ahengi o sevgili yurda kadar...

(Koryürek, 2006, s. 66)

şekilde bir biçime bürünmeye ihtiyaç duymadan belirleyici olur. Şiiri dinlerken vardığımız şiirle okurken vardığımız şiir bir değildir.

Bir sözcükteki anlam ayırt edici birim morfemdir. Fakat bir ses (fonem) tek başına morfem olabilir. Yani tek bir ses anlam değişikliğine sebebiyet verebilir. Ve bir kelimeyi oluşturan seslerin tamamının tınısının kelimenin isimlendirdiği (kavram, eylem veya şey) nesneyi çağrıştırıp çağrıştırmadığı derinlikli bir düşünme konusu olabilir. “Sert” kelimesindeki üç konsondan ikisi serttir. Lakin sert olanı kendi niteliğindeki sesler aracılığıyla duyurmak önemli ama başka bir şeydir. Alev kelimesinin fonetiği bir sıcaklık taşıyor olabilir. Alev kelimesinin imlası da, en azından Arabî harflerle olan imlası, böyle olabilir. Ahmet Haşim Ali Zeki Bey’in romanı Alev için yazdığı “Alev, İmlâ, Kelime ve Edebiyât-ı Cedîde” isimli eleştirisi yazısında alev (علو) kelimesinin imlasıyla ilgili olarak şöyle demektedir:

Kelimede bir harfi değiştirmek, bazen kelimenin sakladığı bütün manzara âlemini ve bütün renk tesirlerini bozmaktır. “Alev”de “a” [ع] harfi, bu kelimedeki kırmızılığın menbaıdır. (...) Hâlbuki “a” [ع]nin “a” [ا] harfine nazaran bu kelimde şu rüçhanı vardır ki, gözümüz öteden beri ateşin parıltısını, bu harfin kavisinden göre göre bu harfe ateşin rengi sinmiş ve kırmızılığın ani bir işareti olmuştur: “Alev”[علو] kelimesinde ayın bir kıvılcımdır (Haşim, Alev, İmlâ, Kelime ve Edebiyat-ı Cedîde, 2014, s. 78-79).

Sadece ses değil, yazının kendisi de şiir için belirleyicidir artık. Fakat Türk edebiyatındaki genel kabul, Türkçe şiirin büyük oranda inşad ve guş edilme esası üzerine kurulu olduğu yönündedir. Şiirin yüksek sesle okunup dinlenmesi esas olarak kabul edilmiştir. Ercümend Behzad Lav’ın Yırtık Mektup Parçaları, Studyo, [Korkuluk] (Lav, 2005, s. 123, 160, 284) şiirlerini nasıl değerlendirmek gerekir? Ercümend Behzad Lav’ın yukarıda isimleri geçen şiirleri veyahut Tarık Günersel’in ürünleri “Modern Türk Şiiri”ne kan taşıyan damar vasfına sahip değildir. Yani “Modern Türk Şiiri”nde güçlü, belirgin bir tavra, bir yönelime sebebiyet vermemişlerdir. Bir kırılmaya yol açmamışlardır. Ayrıca belirtmek gerekir ki Lav’ın şiirleri yıllardır sanatçılar, eleştirmenler ve akademisyenler tarafından kolaylıkla yakıştırıldıkları Sürrealizmin, Fütürizmin, Somut Şiirin örnekleri zaten olamamıştır.

Behçet Necatigil *Edebiyatımızda İsimler Sözlüğü*'nde Lav'ın "Gerçeküstüçülük, fütürizm, kübizm" gibi şiir akımlarını denedikten sonra hümanist bir görüşe bağlandığını söyler. "Kübizm de nerden çıktı?" diye düşündürür bizi. (...) Yanlış anlaşılmalı, bir gerçeklik duygusuyla çalışan ressamlar vardır; bu çalışmalarını onları olduklarından başka türlü gösterir. Lav'ın şiiri de öyle. Sesi fazlaca öne alma kaygısıyla dize aralarında sıralanan rastlantı dizileri, salt fonetik nitelikteki bu şairde sanki sürrealist, sanki fütürist bir yan bulunduğu izlemine uyandırmıştır. Fütürizmde de, gerçeküstüçülükte de aile, yurt, din gerçeklerine ve klasik idealizm kavramına karşı bir tavır vardır. Lav ise, özellikle o evresinde, sadece bir ses olarak kalmıştır; gürültü olarak ses... Ortamı, hava koşulu, dil eti, şiirsel ve ekinel bir mirası yok.

Nâzım'ın gerçekleştirdiği şiir, evrenselliğin yanı sıra Türkçe'nin, Anadolu kültürünün içinde de devinen bir şiirdir. Lav'ın Nâzım'ı andırışı serbest vezne geçişin ilk tutukluğu ile açıklanabilir. Nâzım o evreyi hemen aştı, en lepiska şiiri de o yazdı. Lav ise sonuna dek öyle kaldı. Kekemeliği ile gerçeküstücü, tutukluğu ile fütürist ve ilk günlerindeki bir Nazım gibi görüldü (Süreya, 2017, s. 410-411).

Şiir dili yeni sesler, anlam birimler ve her zaman farklı dizilişler icat etmek suretiyle gerçekleşmez. Şair kelime de uydurabilir. Lakin bunu filozoflar da yapar. Örneğin, tezin poîêsis bölümünde değineceğimiz entelêkheia kelimesini büyük ihtimalle Aristoteles uydurmuştur. Şairin bilindik söz dizimini değiştirmesi şiirin biricik vasfı değildir. Şiirde yenilenmeler ve yeni imkânlar yoklama çerçevesinde anlamını bulacaktır bu tartışmalar. Var olan sesler, anlam birimler ve çok zaman bilindik dizilişler kullanılır. Ama kavranılan/aktarılan şey her seferinde bambaşkadır.

Bir şiirin dilinin, dolayısıyla şiirin kendisinin gündelik dilde kullanılan kelimelerden, hatta kelime diziminden (kurallı yazı dilinde olduğu gibi değil) oluşmasına rağmen yine de gündelik dil olmadığını göstermek üzere başka bir şiire başvuralım:

GÜVEN

İniyor Ağrı'nın başına boz bulutlar;
Kapımı sımsıkı kapa, gir de içeri,
Yolun geçidini kar kesti ve aç kurtlar
Bahçenden içeri süzülür geceleri.

(Dıranas, 2004, s. 95)

Bu şiirdeki bütün kelimeler ve kelime dizilimi sıradandır. Bilinmedik hiçbir kelime yoktur. Kelime diziliminin kurallı olmaması bir şey ifade etmez, çünkü gündelik dilde çok zaman kurallı cümle kurulmaz. Fakat gerek şiirin bütününün taşıdığı his ve gerekse bu bütünlük içinde kelimelerin tek tek taşıdığı anlam yoğunluğu, bırakın gündelik dili, nesir türündeki bir edebi metinde de kolay ulaşılabilir değildir. Bu şiirdeki sıra dışılık şiirin ölçüsündedir. Az rastlanılan on üçlü hece vezninin kullanıldığı bu şiir, bize göre, hiç görülmedik 3+6+4 durak sistemine sahiptir. İkinci dizinin onuncu hecesindeki ‘de’, ‘tak-ı’ gerundiumunun dönüştüğü iki biçimden kısa olanıdır: /dE/ Diğer biçimi ise Arapça’dan Türkçe’ye giren dâhi kelimesine analogi yoluyla dönüşmüş “dahi”dir. Bu sebeple gir- fiilinden bağımsız bir hece ve dolayısıyla ayrı bir durak olarak sayılabilir. Böylelikle 3+6+4 durakları üçüncü dizedeki bir aksaklıkla beraber tamamlanır. Türk şiirinde kullanılmayan bir durak sisteminin bu şiirde kullanıldığı iddia ediliyorsa, başka duraklar da pekâlâ belirlenebilir, şeklinde bir itiraz gelebilir. Şiir 3+3+3+4 duraklarıyla okunursa nefes nefese koşarak kötü haber getiren bir habercinin ritmi yakalanabilir belki ama şiirde konuşan kişi koşarak gelen bir haberciden çok, dinginlikle konuşan bir uyarıcıdır. 6+3+4 şeklinde okuma uyarıcının şefkatini hafifliğe dönüştürür. İlk dokuz heceden sonra durup son dört heceyle bitirecek olursanız bu, fazlasıyla konuşma, düz yazı ritmine girer. 3+6+4 konuşanın, muhtemelen sevdiğini, sakınma hissiyle fakat korkutarak ve belki de böylelikle içten içe haz alarak –çünkü böylelikle aslında tek emniyetli yerin kucağı olduğunu da söylemiş olur– uyarma bandıdır. Böylelikle güven de kazanılmış olur. Yüksek sesle, “iniyor”, dedikten sonra durup sonra, “Ağrı’nın başına”, diyerek okumaya devam ediniz. Üçüncü dizede prozodi hatasını hafifletmek amacıyla durak bir hece erkene alınmalıdır. Duraklar 6+3+4 veya 9+4 şeklinde belirlendiğinde hiçbir aksaklık kalmıyor, fakat Ahmet Muhip sırf hece sayısını yahut durak sayısını tutturabilmek için şiirinden vazgeçmeyecek denli büyük bir şair. Bizi doğru ölçünün 3+6+4 olduğu fikrimizden şüphe ettirmeyen de bu gerçek.

Şimdi okuyacağımız bu şiir ise düz yazı formunda fakat alışılmadık cümle (dize?), kelime ve tamlamalarla örülü.

SOLUNGAC

Neler mi var Şu akŐamüŧüde?

Göçmence çotuk çalıların zorlayıp uçladığı o Monifasya burnunu döner dönmez, bir eşekimbatıyla gözgöze geleceksiniz; almış baŐını, Dardağan adacıklarına doğru gidiyor; peşinde yelkenkovankuŐları, körmihaller... Uzakta cehennem dibindeki tahta boşların penceremsiliğinde bir mıymıntı ışık; biliyorum, siz bu boş söyleyiŐi dinlemeyeceksiniz ya, yine de Baki, hani Şu kılcal damarları sakallaŐmıŐ Baki, Niçe'nin o yapayalnız ağacının altına çöreklenmiŐ, bir civanım "ulan" bekliyor. Karşıda, Pendik kaytarmasında, bir gök hacamatı duman; kötürüm denizin çolak parmağını yiye-yiye, Baki'nin içi kurumuŐ gayrı bu akŐamcıl inde bir Şiir kokusu falan sezemiyor; üç adım ötesindeki denizsıçanları heyheyli, kirpi buruŐukluğunda böcekler. (Baki be, neydi o geçen yıl ki zımdan delen akını; dibi kevgir kovayı iki karıŐ derine saldın mıydı, amma da doluŐuyordu mübarekler... Gülemiyor.) Kınalı'nın insan/sakırğa yontuğu göçüklerinde ara ki bulasın kozalakı pityalines barınaklarını... Oysa, nasıl da dallanıp budaklanırdı deniz kestaneleri Őuracıkta; Őimdiyse, cimcime bir kuş merdivenini bile çöktürmiŐler; aycıl bir muŐtu/ıŐın bile yoktur, çapaklı sevecenliğı kotarırcasına bir çakıl miltisi bile yoktur; lor kokulu kumsal labadaları bile tütüp gitmiŐtir; sandalın halayını hangi ıŐsız ezgiye palamarlayacaksınız! Sen de dallanıp budaklanırsın işte... Apansız, "Forozu kestik!" diyecektir Hasan Reis. Oğullarından en ortancası, suya değıl de, tezeklere uzanıkça bir Anadolu kökeninde çile nakıŐlıyıp epeydir; pelvanca kızı hâlâ memesiz. Yasemin ağızlıksız cıgarasında öksürük tohumları ha çatladı/ha çatlayacak. Ve Hasan Reis, dıŐavuruk Lazlığında kalkanca dehlenden bir ŐaŐı vatos gibi yavan/çiğnek kılçıklar, köpüren kılçıklar, kaypak yamyassılığın güldestesi kılçık dizeler yumağı. Tamtakırlığınızdan silkinip, Şöyle bir düş/gözü atacaksınız yanpiri çavalyalara: Silme sinagrit, dülger... Vay canına! BoŐbulunmuŐluğunuza inat, Sedef'in taş ocakları kesiminden, Ligor'un -hani tüm Ada milletinin Horoz diye bellediğı çamyarması, yüreceğı fındık kabuğuna sığan Ligor'un- uğultusu gürlüyiverecek..

*ananız bekler
hey allah
bacınız bekler
hey allah
karınız bekler
hey allah
asılın yahu
hey Allah
azıcık kaldı
hey Allah*

Ne türküdür o be; sizin ağır/aksak semaflerinize, acem tangolarınıza değıŐmem billahi! Ne ki, Baki'nin faltaŐı gözlerinde yamrı/yumru deniz fenerlerini andıran bir pırpırlık; dinamit lokumunun kırbaç fitiline dürttün müydü çakmak fıŐkırığını, sandalın tabanı nasıl da ırgalanacak; göğe serpilememiŐ yıldızlar türeyiverecek yosunlar kaçamağı kum lapasında, pul-pul; afallamıŐ lapinaları, gümüŐleri, yavrucuk mezigitleri bir çırpıda kepeçliyiverecekler Sina'yla Selâhattin; amanı bilir misin Feylesof TanaŐ, kendini can havliyle dıŐarı savurma da, görüver avanaklığın kalını dinlendirini! Yüzmeyi bir öğrenebilseydim, dalar, avuçlardım o ödü patlak kıraçları... Alttan alta büyücek yağıyorlar, soğan/ekmeksizliğimize; almıma bir çizgi daha ekleniyor... kış palazlanmadan, buraları doğa/toplum tutsakları gibisine ha babam arŐınlayacağız. Güz uçurumunun nar tanelerini bin bir kılan örgüsü bu. Yaa... Rafadan güvercin yumurtası tadındadır kırtipil mercanların folluğu... Eğer buraya Őubatleyin gelirsiniz, civarınalar tozu dumana katarken, bir ak yamalı yelken bezine bürünüp, tıfil orkinoslar, kaplan

postlu/dört dikenli diragonyaları, hapı yutan kılıcın nazlı-nazlı şişini gözetlerken... Kara/sarı, al benekli minakoplar, koçan gibi kefalleri ileryalardan ayrı koyun; o sinsicesiz ağulu iskorpitler, taş tutkunu isperkalar, dişice kırıtkan kupesler, bulbulyanın kokusunu kabarık genzinde sezince tebdili şaşan karagözler... Bandura koyuna girer/girmez, onca kızılık kılı, kart çağanozların taraklara abandığı görülür. Karavidesler, tırtıl kabuklu, silmece öğürtken aynalar, göbeği sedef kakmalı pinalar. İyisi mi, buraları her ikindi kolaçan etmeli; hemen ardından da, daha-daha ötelere, haritasız denizlere gitmek: Litrinoslar, kokinelere, lipsoslar iç içe, diş dişeyken; peşlerinde azgırak gibi zitanalar... (Ulan, Baki ne adamsın be!) Kötü/su'yu içtikçe, zifir bıyıkları dikene keser Baki'nin; bir köpekbalığı piçinin oyuntuya sindirdiği kana susamışlığını dehlileyemez; o naylon gözlü istavritlerin, aterinaların, çinakopların, köstebüklenlerin korkudan donlarına etmişliğini dindirecek, loğusalaşamayacak bir kör/loşluğa sıptıverir ikinci lokumu... Kavi yürekli delikanlının biriydim o zamanlar; hâlâ da öyleyimdir ya. Beklemeler aydınlığında kan ışıyor. Debreşen yara anaçşa, elbet eli öpülür. Kıyıya baştankara ettiğimizde, bir yakamoz doruk; çukurca mı şimdilik? Ölümü çimdikliyesim... Şahdamarıma ola ki bir karınca tünemiştir; diş/çürüklüğünde buğdayca bir beşik kırıntısı...

Sevi?
Sevi mevi yok.

(Eloğlu, 2001, s. 288)

Tahta boşların penceremsiliği, mıymıntı ışık, çapaklı sevecenli(ği kotarmak), çakıl iniltisi gibi düzinelerce alışılmadık tamlama var. Baki, balıkçı mı yoksa Nietzsche'nin yapayalnız ağacının altında şair Bakî mi? Dibi kevgir kovayı daldırarak çektiği şimdilerde kokusunu “sezemediği” şiir olabilir mi? Bütün bu karmaşanın içinde, birazcık dikkat kesildiğimizde, yavaş yavaş önce bir silüet hâlinde sonra giderek netleşen bir görüntü belirir. Hatta ‘eşek-imbati’ yüzlerde hissedilir. Pendik'in hemen çaprazında, karşıda bir yer. Kınalı, Sedef, Dardağan... Adalara mevsimlik gelen Laz balıkçıları orada ama artık eskisi gibi balık yok. Çünkü şiirin yer aldığı kitap (yumuşak g, 1975) ada balıkçılığını mümkün kılan balık çeşitliliğinin büyük ölçüde yok olduğu yetmişli yıllarda basılmış. Otuza yakın balık çeşidi sayar Eloğlu. “Memleketten bir manzara.” Pitoresk! Olanlardan bazıları bunlar “akşamüstü”de. Fakat bir tabloya indirgenebilir mi bu şiir? İşi kolayladığımızı düşündüğümüz an beliriveriyor asıl tehlike. Başta karmaşık gelip alışıkça açıldığını, giderek sadeliğini fark ettiğimizi düşündüğümüz “Solungaç”ın dili, tam da bu aşamada, “Güven” şiirinin yalınlığının taşıdığı tehlikeleri taşıyor. “Güven” şiiri için söylediğimizden fazlaca bir şey söylemeyeceğiz bu şiir için de. Şu kadarını iddia edebiliriz ki “Solungaç” şiirinin neyle irtibatlı olduğuna dair işaretler yakaladık. Metin Eloğlu'nun Garip duyarlığında şiirler yazdıktan sonra İkinci Yeni şiirinin en seçkin örneklerinden bir kısmını verdiğini biliyoruz. Halkın duyarlığını hiç yitirmeyen bir şair

olduğunu aklımızda tutarak yakalıyoruz işaretleri. Ama tekrar, şiiri okumaya başladığımız ana dönersek, zor ve karmaşık gibi görünen bir dilin içinden belirdi bu işaretler.

Şimdi bir de neredeyse kurallı cümlelerle örülmüş ve içinde bilinmeyen hiçbir kelime bulunmayan bir şiir görelim.

PARÇALAR

Aralık pencereden sert rüzgârın sürüklediği yağmur damlası tanecikleri içeride savruluyor ve az önce devirdiğim kül tablasından dağılan gri lekeleri ıslatıyor. Havaya karışan bu yeni, alışılmadık kokuyu bir yerden tanıyorum, ama nereden, çıkaramıyorum hemen. Yıllar öncesinden bir sahne, daha doğrusu bir sahne kesiti fırlıyor belleğimin alt kıvrımları arasından: Bir başka pencere, bir başka yağmurlu gece, uzun ve hassas bir karanlığı delen tek bir mum dibine yaklaşmış, elektrik kesintisi nedeniyle yokolmuş pencerenin dışından başlayan şehir, sokak sokağa, cadde meydana, ses sessizliğe karışmış, kül tablası yere düşüp parçalara ayrılmış, yağmur tütün ve kömüre geçmiş, koku damağıma yapışıp kalmış.

(Batur, 2015, s. 93)

Şiir karmaşık veyahut berrak bir şekilde doğabilir. Ne şiiri şiir yapan sadeliği ne de dilini gündelikten sıyıran giriftliğidir. Modern romanın girift, imge yüklü, entelektüel kapasitesi geniş, inanılmaz derecede ayrıntılı psikolojik serimlemelere (tahlil değil, belki döküm) müsait ve anlaşılmaz hatta çevrilemez dili modern romanı şiir yapmamıştır. Joyce'un şiiri romanlarından daha az gösterişlidir. Şiir dili ve dolayısıyla şiir bizi komşu yapar. Kapı komşumuzla iletişimimizi sağlayan gündelik dili andırdığı vakitlerde bile, şiir komşuluğumuzu gerçekleştiren şiir dili, ne gündelik ne de iletişim dilidir. Biz ancak şiir-dil ayrımı olmadığını fark ettiğimiz an anlayabiliriz şiir-dili düz yazı dili yahut gündelik dil değildir denildiğinde ne kast edildiğini.

1.2. ŞUUR: BİLİNCİNDE OLMAK

Şairin şuur hâlinde ulaştığı şiir bir bilinç hâlidir. Şair şiirini bu bilinç hâliyle inşad eder. Ne yaptığını ne söylediğini bilmektedir; fakat doğurduğu şeyin tamamıyla, bütün ilgileriyle neye taalluk ettiğini, nereye budaklanarak taallukatından kimlere ulaştığını, bütün ana ve patika yolları kestiremeyebilir. Bu sebeple, aynı şiire ulaşan bir okuyucu şairin kestiremediği bir yolu şairin kendisine işaret edebilir. Bu tamamen bir şuur hâlidir.

1.2.1. Tefsir Terminolojisinden Hareketle Şuur

Şi'r ve şu'ûr kelimeleri köken olarak Arapça olduğu için ve Kur'an-ı Kerim'de geçen kelimeler (şu'ûr kelimesi farklı kalıplarda geçer) oldukları için müfessirlerin kelimelerin anlamıyla ilgili düşünceleri önemlidir. Bu bakımdan, şu'ûr kelimesiyle ilgili olarak Türkçe tefsir yazan bir müfessire başvurmakta oldukça fayda görüyoruz. Elmalılı Hamdi Yazır “şuur”u şöyle açıklamaktadır:

Şuur, açık duygu ile hissetmektir. Yani şu anda his halinde olan ve henüz hafızaya ve akla tamamen geçmemiş bulunan açık bir ilimdir ki, dalgınlığın zıddıdır. İdrakin ilk derecesi yani bir şeyin, düşünenin fikrine ilk varış derecesi, ilk görünümüdür. Çünkü ilim, nefsin manaya ulaşmasıdır. Ve bu ulaşmanın bir takım dereceleri vardır ki, şuur bunların birincisi yani nefsin mânâya ilk varış mertebesidir. (...) şuur bir bakıma ilmin en zayıfıdır. Bu sebeple Allah'ın ilmine şuur denmez. Diğer bir yönden de en canlı bir ilimdir. Çünkü o anda ve bizzat ince bir görüş anı ve huzurdur. (Yazır, s. 203) Şuur, şimdi ve anı olduğu için, akıl şuurun dışında sayılır. (...) akıl, ilgi şuurundan başlar (Yazır, s. 204).

Eğer idrakin ilk derecesi olarak şuur ‘ne ise ne’nin hem şairin hem okuyucunun fikrine ilk varış derecesi, ilk görünümü ise bizim yaptığımız ayırım (şi'r-şu'ûr, şair-okuyucu) yerli yerinde görünüyor. Hafızaya ve akla tamamen geçmemiş bulunan açık bir ilim (bilme). Lügatlerde ilim (علم) bilme, biliş, bir şeyin doğrusunu bilme olarak geçmektedir. (Devellioğlu, 2004, s. 248) Mütercim Asım Efendi şi'r için “*ilmden ehass olur*” (Asım, 1888, s. 915) diye bahsetmişti. İlimden (bilmekten) daha hususi (en hususi) olması bakımından şi'r incelikle kavrayışken hafızaya ve akla tamamen geçmemiş bulunan açık bir bilme olarak şu'ûr “*o anda ve bizzat ince bir görüş anı*”dır. Bilmeden çok daha hususidir çünkü şi'r dolaysız, aracısız kavrayıştır. Bu bakımdan şiir de okuyucusuyla kendi arasına bir aracı koymaz. Benzersiz bir dil olarak şiirin okuyucuya ayan beyan ettiği anlam bir anlık parlama olarak okuyucuya şuur hâlinde varır.

Şair ise işin ta başından beri olup bitenin şuurundadır. O dolaysız ve ani bir kavramıyla kavrar ve belki uzun bir sürede belki de o an inşad eder. İşte asıl vurgulamak istediğimiz husus, şairin yapıp ettiklerinin niteliğinden ve niceliğinden haberdar oluşudur.

Şairler bütün vadilerde şaşkın şaşkın geziyor olabilirler ve bu vahiyle kıyaslandığında peygamberlere yakıştırılamayacak bir avareliktir. Şairler kendilerini bir şaşkınlığa isteyerek taşırlar. Peygamberler vadilerde bir anlamın peşinde kendilerini bir şaşkınlıktan ötekine taşımazlar. Onlar vahiyle mukayyetirler. Peygamberleri bırakıp vadilerde kendilerini bir şaşkınlıktan ötekine taşıyan şairleri takip edenlerin yolunu şaşırılmış sapkınlar olması şaşılacak iş değildir. Şair yaptığı işi bir bilinçle yapar ve bilerek yahut yetersizliği sebebiyle hata yapabilir.

1.2.2. Gündelik Dilde Şuur

Dilin aktüel dolanımında şuur, sözlükte “insanın kendini bilmesi ve içinde yaşadığı zamandan ve mekândan haberdar olabilmesi meselesi, bilinç ve anlayış, kavrayış, idrak” (Ayverdi, 2005, s. 2969) şeklinde açıklanıyor. “Bilincine varmak” deriz. Yani bir şeyi anlamaktan, o şeyin “fark”ına varmaktan bahsediyoruz. Temyiz etmekten bahsediyoruz yani. (Bu bakımdan, fikre ilk varış derecesi, ilk görünüm; hafızaya ve akla tamamen geçmemiş bulunan açık bir ilim (bilme) tanımından farklıdır.) Böylelikle “şuur”un felsefi alanına doğru kımıldanırız. Bu alanda kendiliğinden bilinç, refleksif bilinç, refleksiyon öncesi bilinç, toplumsal bilinç, protobilinç, bilinçaltı, bilinçdışı, dar bilinç, geniş bilinç, ahlâk bilinci gibi kavramlar tedavüldedir. İnsanın kendi üzerine düşünebilmesinin bir bilinç durumu olmasının yanı sıra, çok bilinçli bir insan yakıştırmasına gündelik yaşamımızda sık sık rastlarız. Bilinçli insan derken kastımız o kişinin kendilik bilincine sahip olduğunu mu dile getirmektir yoksa yaptığı eylemlerin farkında olduğunu mu belirtmektir? Bu eylemler gayriahlâkî de olabilir. Bir insan ne yaptığının farkında olarak, tasarlayarak, bilinçli bir şekilde hırsızlık yapabilir. Bilinçlilik tek başına zihinsel (intellectual) ahlâkî bir göndermede bulunsa da işlenen bir suçun bilinçli olarak işlenip işlenmemesi durumu ceza verilip verilemeyeceğini belirlemek üzere kriminal, hukuki, psikolojik bir araştırmanın konusu olabilir. Öldürme fiilini bilinçli bir şekilde gerçekleştiren bir katilden bahsetmek elbette ki mümkündür. Peki, bilinçli bir katil dediğimizde ne demiş oluruz? Örneğin bu yakıştırma sorumlu, sorumluluk sahibi katil anlamına mı gelir?

Urve b. El-Verd'in aşağıdaki mısralarının bilincinde olduğunu söylemek şiirinde anlattıklarını onaylamak anlamına gelmez; fakat şairin işinin ahlaki sorumluluğunu da üstlendiği/üstlenmesi gerektiği anlamına gelir. Çünkü şair ne söylediğini bilerek, övgü ve yergi kastıyla söylemektedir. Övgü ve yergi sebebiyle birilerini toplumda kabul edilemeyecek davranışlara itmesi ve bu sebeple bir yaptırımını hak edip etmeyeceği meselesinden farklı olarak, şair söylediklerinin sorumluluğunu alır.

Allah fakirin belasını versin! Gecesi çekince karanlıktan perde,
Alışıktır kemik parçalarını seçmeye develerin kesildiği her yerde.
Her gece zengin bir dost sayesinde elde etti mi bir misafirlik,
(Sonrasını düşünmeden) sayar bunu kendisi için bir zenginlik.
Ancak bir fakir daha vardır ki, onun aydın olan yüzü;
Andırıyor nurlar saçan ve ışık toplayan parlak yıldızı.
Bu fakir, düşmanları üzerine uzanarak onlara baskın yapar,
Düşman da onu uğursuz fal okumuş gibi sahasından kovar.
Bir gün ölümlle karşılaşsa, bu şerefli bir rastlayıştır;
Bir gün gelir de zengin olsa, o zaten buna en layıktır.

Urve b. El-Verd

(Usta, 2014)

İKİNCİ BÖLÜM

ÜRETİLMİŞ, ÇATILMIŞ HERHANGİ BİR ŞEY OLARAK POİËSİS

Poïêma Yunanca'da yapılmış veya edilmiş herhangi bir şey; bir eser, bir iş, bir işçilik ürünü; poetik veya şiirsel bir eser, şiir; bir edim, yapıp-etme, davranış, fiil, iş, eylem, hareket, tutum; poïêsis ise yapma, biçimlendirme, oluşturma; şiir sanatı, bir şiir (Peters, 2004, s. 307) anlamlarına gelir. Poiêtikê Aristoteles'in daha çok tékhnê ile birlikte kullandığı şiir sanatı (poiêtikê tékhnê) anlamına gelen kavramdır. İngilizce poem, poetry, poet; Fransızca poète, poésie kelimeleri buradan gelir. Aristoteles'in poiêtikêyi birlikte kullandığı tékhnê ise eski Yunanca'da beceri, el becerisi, ustalık, sanat, uygulama ilmi veya bilimi anlamlarını karşılar.

2.1. ARİSTOTELES'İN POETİKASI

Poetika günümüze eksik, parçalar hâlinde ulaşmıştır. Aristoteles daha çok edebiyat sanatını analiz ettiği bu kitabında flüt ve kitara sanatlarının büyük bir kısmının olduğu gibi şiiri de taklit (mimesis) olarak açıklamış, sonra şiiri taklit biçimlerine göre dithrambos şiiri, nomen şiiri, tragedya ve komedyaya olarak kategorize etmiş, dithrambos şiiri ile nomen şiirini taklit araçlarını baştan sona kullanması, tragedya ve komedyayı ise yalnız belli bölümlerde kullanmaları sebebiyle tekrar alt sınıflara ayırmış ve daha sonra sınıflandırmasına devam etmiştir. Üçüncü bölümde, “taklit ayrılıklarına bir üçüncü” tarz daha ilave etmiştir: nesnelere tek tek taklit edildiği tarz. Bu tarz ise bir yandan hikâyeye etme yoluyla, diğer bir yandan ise “kişileri etkinlik ve eylem içinde gösterme” yoluyla gerçekleşir. “Kişileri etkinlik ve eylem içinde gösterme” yolunu bazılarının “drama” olarak adlandırmak istediğini söyler Aristoteles (Aristoteles, 2004, s. 7-15). Bu kategorizasyon içinde ayrıca tragedya ortalamadan daha iyi karakterleri, komedyaya ise ortalamadan daha kötü karakterleri taklit eder. Aristoteles'in etkisiyle asırlarca tragedya komedyadan soylu bir tür olarak kabul edilmiştir.

Aristoteles'in daha çok üreten bilimi tanımlamak için kullandığı terim “tékhnê”dir. Beceri, el becerisi, ustalık, sanat, uygulama ilmi veya bilimi (Peters, 2004, s. 366). Tékhne Aristoteles'e göre eylemeden (praktikê) çok üretmeye (poiêtikê) ilişkindir:

Olduğundan başka türlü olabilecek bir nesne, yaratılan ve yapılan bir şey olabilir. Yaratma ile eylem ise farklı şey. (...) Dolayısıyla akılla giden eylemle ilgili huy da akılla giden yaratmayla ilgili huydan farklıdır. Bunun için birbirlerini içermezler: Ne eylem bir yaratmadır ne de yaratma bir eylem. Madem mimarlık, akılla giden, yaratmayla ilgili huy olan bir sanat ve akılla giden, yaratmayla ilgili bir huy olmayan hiçbir sanat ya da sanat olmayan böyle bir huy yok, sanat ile doğru akılla giden, yaratmayla ilgili huy aynı şeydir. Her sanat oluşla, araştırmayla; ilkesi yaratılarda değil yaratanda olan ve olası olan şeylerden birinin olması ya da olmamasının nasıl oluştuğuna bakmakla ilgilidir. Nitekim zorunlu olarak olan ya da mutlak olarak oluşan nesnelerin sanatı yoktur; doğal olanların da sanatı yok, çünkü bunlar ilkeleri kendinde taşır. Madem yaratma ve eylem değişik şeyler, sanatın [tékhne] eylemle değil, yaratmayla ilgili olması zorunlu (Aristoteles, 1998, s. 116-117).

Öyleyse bu çerçevede şiiri yaratılmış ve olduğundan başka türlü olabilecek bir nesne olarak tanımlayabiliriz.

2.2. POÍËTİKÊ VE TÉKHNÊ: YAPMAK, YARATMAK

Bir yapı kurmak, çatmak, inşa etmek. İnşâ' (انشاء) kavramının Türk edebiyatında düz yazı için kullanılmış olması oldukça manidardır. Nesrin şiirden farklılığını şiirin ilham ürünü olduğunu vurgulama yoluyla ortaya koymak üzere inşâ' olarak isimlendirilmediği bellidir. Şairin kalbine bırakıldığını söylediği şeyden, yani ilhamdan, sadece şairler değil tüm sanatçılar bahseder. Bu ayrıma esas teşkil eden düşünce, şiirin belki üretim aşamasında değil ama sonuç olarak hesaplanamayacağı, anlam olarak tasarlamadan taşıacağı düşüncesidir. Nesir hesabın tutması amacıyla kendini çoğaltır.

Olmayan bir şeyi varlık alanına sokmak. Yaratmanın bu şekilde anlaşıldığı açıktır. Sokrates de poîêsisi bu şekilde açıklar:

Bildiğin gibi, yaratış, poiesis fikri, çok kapsamlı bir fikirdir. Çünkü, yokluk'tan varlık'a geçiş, hangi halde olursa olsun, poiesis'tir; dolayısıyla, bütün alanlara ait sanat eserleri poiesis'tir ve bunları yapan bütün sanatçılar da poietes'tir (Sokrates, 2000, s. 71-72).

Bu anlaşılma içinde yaratılanın olduğundan farklı olabileceği ihtimali yoktur. Aristoteles ise yaratılan şeyin olduğundan farklı bir şekilde olabilecek bir şey olduğunu söyler. Yani dūnamis'ten bahseder. Nesnenin taşıdığı olanak, potansiyel hâlinin olabileceği şey olma imkânı: dūnamis (dynamis). Bu kavram enérgeia ve entelèkheia ile ilişkilidir. Dūnamisin

enérgeiaya dönüşmesi, gizil olanın ifşa olması, açığa çıkmasıdır. Bir mermerin bir heykele dönüşmeden evvel heykel olma potansiyeli, mermerde gizil olarak bulunan form “dûnamis”tir. Formun açığa çıkmasıyla dûnamis enérgeiaya doğru yol alır. Enérgeia dûnamisin gerçek olmasıdır. Aslında kolaylıkla kînêsisle karıştırılabilir. Enérgeia bir süreç değildir. Dûnamisin enérgeia olması için kînêsis gereklidir. Kînêsis devinimdir.

Durum şöyle: olanak halinde olan nesnenin gerçekleşmesi, yani kendisi olarak değil, devinebilir bir şey olarak gerçeklik halinde varolup etkinlikte bulunma süreci, işte devinim bu. Bunu şöyle açayım: bronz olanak halinde heykeldir ama yine de bronz olarak bronzun gerçekliği devinim değil, çünkü bronz olmak ile olanak halinde [yani devinebilir] olmak aynı şey değil, çünkü mutlak anlamda ve kavramsal olarak aynı şey olsaydı bronz olarak bronzun gerçekliği devinim olurdu (Aristoteles, 2001, s. 97).

Entelêkheia ise “tamamlanma veya mükemmellik durumu, edimsellik, fiiliyat, gerçeklik”tir.

Aristoteles, olasılıkla kendisinin îcâdettiği bir sözcük olan entelêkheia’yı enérgeia’nın (t.b.) bir eşanlamlısı olarak kullansa da, en azından, bu iki terimin birbirlerine sımsıkı bağlı olmalarına rağmen tamâmen özdeş olmadıklarını telkîn eden bir pasaj vardır (Prôtê phil. 1050a) bu iki terim, érgon (t.b.) nosyonu aracılığıyla bağlantılıdır: érgon bir kuvvenin tamâmlanması ve gerçekleşmesidir (télôs, t.b.). Bu itibarla, işlemekte olma durumu (enérgeia) tamâmlanma durumuna (en-telekheia) “doğru yönelir”; bu “yönelme” özellikle daha önceden Aristoteles’in şuna işaret etmiş olması itibarıyla söz konusu olur ki, enérgeia, kînêsis’ten, ikincisinin tamâmlanmaması (atelês), oysa ilkinin böyle olmaması bakımından farklıdır (Peters, 2004, s. 105).

Aristoteles yaratmaya konu olabilecek nesnenin olduğundan başka türlü olabileceğinden, yani dûnamisden bahsettiği için dûnamis ve onun sıkı sıkıya ilintili olduğu diğer kavramlardan bahsetmek zorunda kaldık. Daha önce Aristoteles’in poiêtikê kavramını tékhnê kavramıyla birlikte (poiêtikê tékhnê) kullandığını söylemiştik. Şiir yaratımı. Bu artık bir mimari yaratıma benzetilebilir. Yani aslında söz konusu olan, şiirin bir tasarım ve inşa işi olarak görülmesidir. Tekrar Türkçe inşâ’ kelimesine dönecek olursak, Türkçe’de geleneksel olarak nesir için inşa, şiir için ise inşad etmek fiillerinin tercih edilmesinin sebebi iyice farkedilecektir.

2.3. POETRY: ARİSTOTELES SONRASI VE KOPUŞ

Tékhnê sözcüğünün kullanılması, sanat ve zanaat etkinliklerinin antik Yunan’da ayırt edilmediğini gösterir⁷. Bu sebeple şiir yaratımının da mimari yaratıma benzetilebileceğini söyledik. Horatius’un şiiri resme benzetilmesini olanaklı kılıyor gösteren bu yaratım birliği düşüncesidir. Ars Poetica boyunca hesaplanabilir, tasarım sonucu inşa edilebilir bir ürüne dair sanatçıya/yaratıcısına öğütler verilir, kurallar sıralanır. Aristoteles’ten sonra yine antik Yunan düşüncesine ait “mímêsis” (taklit) ve “kátharsis” (arıtma, arınma) kavramları çok tartışılmış olsa da kalıcı olan, şiirin bir yaratı olduğu düşüncesidir. Yaratmak, yapmak, çatmak, kurmak (poiêô) masterlarının daha sonra bizi götürebileceği *construction* (yapma, kurma, çatma; bina, kurgu vs) kelimesi, İmgecilikten Vortisizm’e geçen Ezra Pound’un şiirinde “*İmgenin bir girdap (vortex) hâline dönüşmesinin esin kaynağı (...) Pound’un beğendiği modern heykel ve resim sanatı*”dır (Taylan, 1992, s. 106) yargısını doğrular mahiyette Pound’un kendi ifadesinde belirir: “*Benim açımdan Vortisizm bir konstrüksiyon duygusunun yenilenmesiydi.*”⁸ Ve “Bir İmajistin Yapması ve Yapmaması Gerekenler” adlı makalesinde Horatius’un (Horace) Ars Poetica’sını andırır şekilde kurallar sıralar. Donald Davie’ye göre zaten Pound, “*Amerika’dan ayrılmadan önce okuduğu Bertran de Born, Villon ve öncelikle bizzat Dante kadar Martial, Catullus ve Horace’dan*” (Davie, 1987, s. 37-38) etkilenmiştir. Construction kelimesinin “yapı,

⁷ Poîêsis kelimesinin özel anlamı olduğunu Sokrates’ten öğreniyoruz.

“(…)bütün alanlara ait sanat eserleri poiesis’tir ve bunları yapan bütün sanatçılar da poiêtes’tir. –Doğru. –Böyle olmakla birlikte, dedi, senin de bildiğin gibi, biz, bu sanatçıların hepsine poiêtes demeyiz; onların başka adları vardır. Biz, Poiesis denen bütünün bir parçasını, müzik ve vezin ölçüsüyle ilgili parçasını ayırıp, ona bütünün adını vermişiz. Yalnız bu parçanın adı poiesis’tir ve yalnız bu alanda çalışanlara poiêtes denir.” (Sokrates, 2000, s. 72)

Ancak poetika kelimesinin sadece şiiri kapsayacak şekilde kullanımı kelimenin antik kökenine göre çok yenidir.

⁸ (alıntılayan: Taylan, 1992, s.104); (aktaran: Donald Hall, “Ezra Pound: An Interview”, Paris Review, xxiii, Yaz-Güz, 1962, s.28).

kurgu; inşa etme, kurma” anlamları Eagleton’ın “Şiir Nasıl Okunur?” kitabının “Şiir ve Kurmaca” bölümünde bahsettiği ‘fiction’a uzak değildir.

O zaman “kurmacalaştırmak” bir yazı parçasını onun birincil, ampirik bağlamından koparıp onu daha geniş kullanıma açmaktır. Bir şeye şiir demek, bir çamaşırhane listesiyle yapamayacağımız şeyi yapmak, onu genel dolaşıma sokmak demektir (Eagleton, 2015, s. 58).

Eagleton şiirin gerçek durumdan yola çıkarak yazılmadığını, böyle bir şey söz konusu olsa bile şiirin ampirik bağlamından koparılarak “*kamusal dünyaya salınmış bir ifade*” olduğunu söyler. Biz genel olarak çalışmanın bu kısmında şiirin yapılmasıyla, yaratılmasıyla ilgilimiz, dolayısıyla kurulanın hayali olup olmamasıyla ilgilenmiyoruz. İster bir gerçek durumdan yola çıksın, ister tamamen hayali (belki gerçekleşebilme ihtimali daima var olan bir durum) olsun şiirin “yapılabilir” olmasıyla ilgilimiz. Bu yüzden Eagleton’ın “*kurmaca*” öncelikle “*hayali*” anlamına gelmez. Kurmacalaştırma söz konusu olduğunda, bahsedilen deneyimin gerçekte yaşanıp yaşanmadığı önemli değildir aslında.” açıklaması önemlidir (Eagleton, 2015, s. 60). Çünkü “fiction” kelimesi ister istemez bir inşa hâliinden çok üretilenin gerçek bir durumla ilgili olmadığını imler. Onun söylediği ise, kurmacalaştırmak, metni asla tek bir anlama sahip olmama niteliğine kavuşturmadır. İşte bizim ilgilendiğimiz buna “fiction” demesi ve hayalle ayırmasıdır.

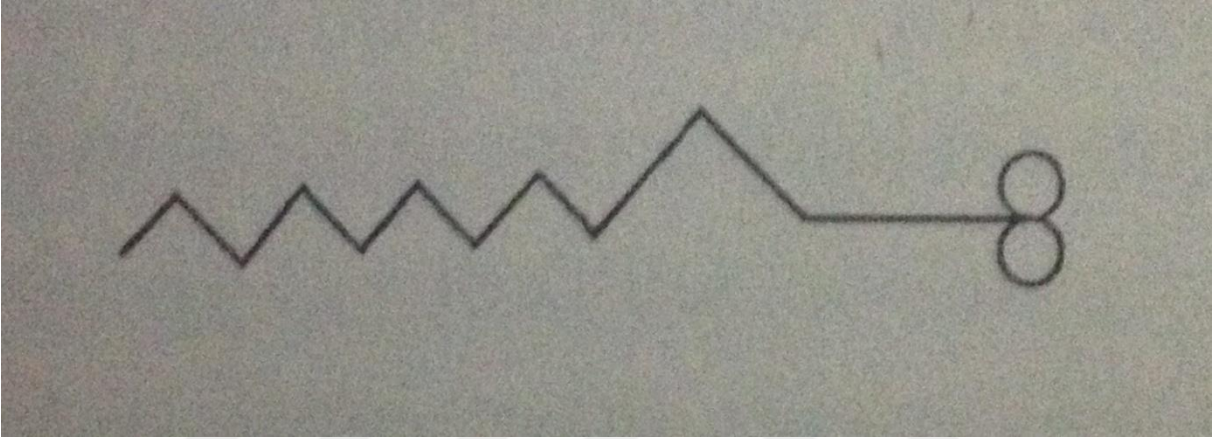
Mayakovski’de ise “yapmak” kelimesi özellikle seçilir. Vladimir Mayakovski’nin sorduğu “*Peki şiir nasıl yapılır?*” (yazılır değil, yapılır) sorusuna yine kendisinin verdiği cevap “*İyi bir şiirsel eser, taslak niteliğindeki büyük bir birikime sahip olduktan sonra yapılabilir*”dir (vurgu bize ait) (Mayakovski, 2016, s. 19). Mayakovski’nin sorusu bu soruyu sorduğu yazının da ismidir. Kitabın ikinci bölümünde Mayakovski, 1925 yılında intihar eden Sergey Yesenin’in veda şiirine karşılık yazdığı “Sergey Yesenin’e” şiirini nasıl “*yaptığını*” uzun uzun anlatır.

Bir sözcüğün aynı dizede nasıl işlendiğini, yorumlarımı uzatmadan yavaş yavaş aktarıyorum:

- 1) naşi dni k veselyu malo oborudovany;
- 2) naşi dni pod radost malo oborudovany;
- 3) naşi dni pod şçatsve malo oborudovany;
- 4) naşa jizn k veselyu malo oborudovana;
- 5) naşa jizn pod radost malo oborudovana;
- 6) naşa jizn pod şçastve malo oborudovana;

- 7) dlya veseliy planeta naşa malo oborudovana;
- 8) dlya veselostey planeta naşa malo oborudovana;
- 9) ne osobenno planeta naşa dlya veseliy oborudovana;
- 10) ne osobenno planeta naşa dlya veselya oborudovana;
- 11) planetişka naşa k udovolstviyam ne oçen oborudovana;
- Ve nihayet son olarak 12.-
- 12) dlya veseliya planeta naşa malo oborudovana.

Son dize yararına bir savunma konuşması bile getirebilirdim ama şimdilik birkaç sözcükten bir yapı örmek için ne kadar çalışmak gerektiğini göstermek amacıyla yalnızca bu dizeyi müsveddeden temize çekmek beni tatmin ediyor (Mayakovski, 2016, s. 47).



Şekil 1: Mayakovski'nin "Sergey Yesenin'e" şiiri için çizdiği şema, Şiir Nasıl Yapılır, s.43

Poîêsis ve tékhnê kavramlarının yanı sıra 'mîmêsis' (taklit) ve 'kátharsis' (arıtma, arınma) kavramları ile birlikte düşünüldüğünde bir yaratım ürünü olarak sanat eserinin doğrudan bir amaca yöneldiği iddia edilebilir. Hem şiirin tasarlanmış bir yapı olarak kurulması, çatılması ve hem de bu yapının bir gerçekliği ikame ederek bir amaca yönelmesi anlamını ihtiva edecek şekilde Batı sanatçılarının edebiyatı bir yansıtma/taklit işi olarak kabul etmesi yüz yıllar boyunca devam etmiştir. Platon'un elinde gördüğümüz ayna (Platon, 2004, s. 258) daha sonra Saint Réal'in elinden bir romancıya, Stendhal'e geçecektir (Stendhal, 1992, s. 98). Şairler de '*mimetik*' şiirle bu yansıtma düşüncesinin içerisindeyler.

Mimetik imgelem; duyusal-olmayan "içedönük" deneyim örüntülerini (duygular, hisler, tutkular) algı nesnelere çevirebilmekte ve böylece bunları gerçek somut mevcudiyetler, nesnel varoluştan mahrum bilinç deneyimleri olarak temsil edebilmektedir. Bu olanak çoğunlukla müzik gibi temsili-olmayan sanat biçimlerinin ana işlevi olarak vurgulanır: Bu sanatlar taklitlerini gösterdikleri duygulara doğası gereği bağlı göstergeler aracılığıyla gerçekleştirirler.
(...)

Klasik on sekizinci yüzyıl temsil teorileri müziği ve şiiri ısrarla resim konumuna indirgemeye çalışır. “La musique peint les passions” (müzik tutkuları çizer) ve ut pictura poesis (resim nasılsa şiir de öyledir), takipçilerini ilginç bir sorunlar yumağına dolayan bir estetik itikadın büyük basmakalıp sözleridir, fakat bu itikat hiçbir şekilde kendi öncüllerini gözden geçirmelerine vesile olmaz. Sanatın ana işlevinin görünmezi görünür kılma, yalnızca hayal edilebilir olana mevcudiyet kazandırma olanağı olduğu tekrar tekrar ifade edilir. (...) Konuyla ilgilenmenin asıl nedeni gözle görülmeyenin temsil edilebileceğini onaylıyor olmasıdır: Temsil, mevcudiyetin evrensel delili olarak taklit olanağını olurlayan koşuldur (Man, 2008, s. 151-152).

Yansıma düşüncesi gerçeklik duygusuna yaslanır ve bu gerçeklik duygusu idealize edilmiş bir şekilde veyahut katı bir gerçekçilik çerçevesinde romantiklerden toplumcu gerçekçilere ve ötekilerine kadar sürer gider. Örneğin Yeates Pound ve Eliot’u da içine koyduğu mimetik şiirin karşısına kendisinin temsil ettiği kişisel ‘ruh’a dayalı olduğunu söylediği ‘modern’ şiiri koyar (Man, 2008, s. 199). Bizim konuşmak istediğimiz bu gerçeklik duygusu yahut gerçekçilik iddiası değil bir tasarım olarak sanat eserinin ve özelde şiirin bir yaratma olarak gerçekleşmesidir.

Kurgulanan bir yapı olarak şiir beraberinde kendine ilişkin düşünceyi de getirmiştir. İlk açıklayıcılardan Novalis’e, Pound’a, Mayakovski’ye, Williams’a kadar herkes şiirin nasıl kurulduğuna, nasıl kurulması gerektiğine, konusunun ne olduğuna (böylelikle işlevine?), ne olabileceğine ve çok zaman, şiirin ne işe yarayacağına dair düşünceler üretmişlerdir: “*Şiir, aklın açtığı yaraları iyileştirir. Şiir, işte bu birbirine zıt parçalardan –yücelten gerçekten ve güzel yanıldan– oluşur*” (Novalis, 2003, s. 68). Şiiri tamamen Freudyen bir yaklaşımla düş, konusunu fantezi, gerçekliğini ise ölçü olarak belirleyen William Carlos Williams, yeni bir şiir için tamamen iki şey üzerine odaklanmıştır: Yapı ve ölçü.

In this let me accept all the help I can get from Freud’s theory of the dream—as a fulfillment of the wish – which I accept here holus-bolus. The poem is a dream, a daydream of wish fulfillment(...)

There is something else. Something if you will listen to many, something permanent and sacrosanct. The one thing that the poet has not wanted to change, the one thing he has clung to in his dream—unwilling to let go—the place where the time-lag is still adamant—is structure. Here we are unmovable. But here is precisely where we come into contact with reality. Reluctant, we waken from our dreams. And what is reality? How do we know reality? The only reality that we can know is MEASURE. (...)

What, by this approach I am trying to sketch, what we are trying to do is not only to disengage the elements of a measure but to seek (what we believe is there) a new measure or a new way of measuring that will be commensurate with the social,

economic world in which we are living as contrasted with the past⁹ (Williams, 1954, s. 283).

Mimari bir yaratıma benzetilebilecekse eğer şiir yaratımı, şunu da belirtmek gerekir ki, ne olduğu ve ne işe yaradığına dair temizlik işçisinden filozofuna kadar herkesin bir fikrinin olduğu köprünün yanında ‘şiir’in ne olduğu ve ne işe yaradığı tamamen belirsizdir. Öyleyse çatılan, yaratılan fakat ne işe yaradığı ve tam olarak ne olduğu belirsiz bir yapı olarak şiir üzerine çok çeşitli düşünceler üretilecektir. Neden köprü? sorusuna verilecek cevap şudur: Gerçekten de sıradan bir insanın, hakkında en azından gündelik yaşamda nasıl bir işlev gördüğü hususunda bir fikir sahibi olduğu gerçeğiyle beraber bir filozofun “*dikmek-kurmak*” anlamında inşa etmeyle sınırlı kalarak sorduğu “*Nedir inşa edilmiş bir şey?*” (Heidegger, s. 4) sorusu üzerine düşünebilmek amacıyla örnek olarak seçtiği için köprü. Bâkî, şiiri üzerine konuşmaya ihtiyaç duymadı. Divan şairi bir gerçekliği yansıtmaya yahut arındırma (kátharsis) telaşında da olmadı. Şiiri poiésis olarak değil, şi’r olarak biliyor, daha yüksek bir seviyeden kavriyordu. Şiiri bir yaratım olarak ‘gerçek’i ikame etmek üzere inşa etmiyor, varlığının ‘hakikat’ bulduğu şeyler arasında, varlık sahnesinde konuşuyor/konuşturuluyordu. Onun dili, ‘söz’ün derekesi olan laf olmadığı gibi (belki için) kendisi mucizeler söylenen bir papağandı:

Tütü-i mu’cize güyem ne desem laf değil
Çerh ile söyleşemem âyinesi saf değil

Ehl-i dildir diyemem sînesi saf olmayana
Ehl-i dil birbirini bilmemek insaf değil

Mimetik şiir sonrası *temsil işlevinin* sorgulanmasıyla poetik düşüncenin –belki artık manifestolar demek gerekir, şiir x’tir türünden açıklamalar, yerini Fütürizm/Dada vs x’tir

⁹Burada, arzunun yerine getirilmesi olarak, Freud’un rüya teorisinden alabileceğim tüm yardımları kabul etmeme izin verin –ki tümüyle kabul ediyorum. Şiir bir düştür, bir arzunun yerine getirilmesi düşü(...)

Başka bir şey var. Bir şey, eğer kulak verecek olursanız kalıcı ve çok önemli bir şey. Şairin değişmesini istemediği, rüyasında tutunduğu tek şey –bırakmakta gönülsüz- gecikmenin hâlâ hoşgörüsüz olduğu yer –yapıdır. Burada duruyoruz. Fakat burası tam olarak gerçekle temas kurduğumuz yer. İsteksizce rüyalarımızdan uyanıyoruz. Gerçek nedir? Gerçeği nasıl bilebiliriz? Bilebileceğimiz tek gerçek ÖLÇÜDÜR.

(...)

Bu yaklaşımla taslağını çıkarmaya çalıştığım şey, yapmayı denediğimiz şey sadece bir ölçünün unsurlarını devre dışı bırakmak değil, aynı zamanda, bizim orada olduğuna inandığımız şeyi, yeni bir ölçüyü veya geçmişin aksine yaşadığımız toplumsal ve ekonomik dünya ile uyumlu yeni bir ölçme yöntemini aramaktır. (çev. O.N.TOLAR)

türünden açıklamalara bırakır– refakatini kesin keskin zorunlu kılmıştır. En azından neye itiraz edildiğinin ve eskinin yıpranmışlığının gösterilmesi ve ilan edilmesi gerekiyordu. Şairler şiirleriyle neyi amaçladıklarını yahut hiçbir şeyi amaçlamadıklarını bildirmek üzere şiirin dışında bir şeye ihtiyaç duyuyorlardı. Bildirgeler yoluyla konuşuyorlardı.

Fütürizmin ilkesi, büyük bilimsel keşiflerin yarattığı etki altındaki insan duyarlılığını tepeden tırnağa yenileştirmektir. Bugün, telgraftan, telefonda, gramofondan, trenden, bisikletten, motosikletten, otomobilden, transatlantikten, zeplinden, uçaktan, sinemadan, büyük gazetelerden (ki bunlar dünyanın yaşadığı bir günün bireşimidir) yararlananların neredeyse tümü, bütün bunların, zihnimiz üzerinde kesin bir etki yaptığını akıllarına bile getirmiyorlar.” (Marinetti, 2007, s. 75) “Lirizm, yaşamla sarhoş olma ve yaşamı kendimizle sarhoş etme yetisidir ve bu yetiye pek az rastlanır; bizi saran ve içimizden akıp geçen yaşamın bulanık suyunu, şaraba dönüştürme yetisidir; değişip duran benimizin özel renkleriyle dünyayı renklendirme yetisidir söz konusu ettiğimiz. Bu lirizm yeteneğine sahip bir arkadaşımızın, yoğun olayların (devrim, savaş, deniz kazası, deprem, vb.) gerçekleştiği bir yerde olduğunu ve hemen sonra gelip size izlenimlerini anlattığını düşünün. Anlatısına başlarken, salt içgüdüsellikle, bu arkadaşınız ne yapacaktır bilir misiniz? Konuşurken sözdizimini hoyratça yıkacak, cümleleri sıralayarak zaman kaybetmekten kaçınacak, noktalamayı ve sıfatların düzenini hiçe sayacak, bütün görsel, işitsel ve kokusal duyularını, kalktıkları dörtlü uyarınca size boca edecektir. Buhar –heyecanın taşkınlığı cümle sıralanmalarının, borusunu, noktalamaların supalarını, cıvatalar gibi hemen her zaman düzenli olarak yerleştirilen sıfatları darmadağın edecektir. Arkadaşınız, benliğinin bütün titreşimlerini ortaya dökmekten başka bir şeyle uğraşmadığı için alışlagelmiş hiçbir düzene uymayan ama gerekli birkaç tutam sözcük duyacaksınız böylece. Lirizm yeteneğine sahip bu anlatıcının genel fikirler bakımından zengin bir zekâsı da varsa, son duyularını, evren konusunda deneysel ya da sezgisel yoldan bütün bildiklerine de elinde olmadan ve dur durak tanımadan bağlayacaktır. Dünyanın üzerine, uçsuz bucaksız benzeşim ağları atacak ve böylece yaşamın benzeşimsel ve temel özünü, telgraf yazarcasına, yani telgrafın, röportaj yazarlarını ya da savaş muhabirlerini, yalınkat yazılarını yazmak zorunda bıraktığı ekonomik hızla ortaya dönecektir.

Bu kısa ve özlü söz söyleme gereksinimi, yalnızca bizi yöneten hız yasalarına değil, şair ile okur arasındaki çok eski bağıntılara da denk düşer. Bu bağıntılar, tek bir sözcükle, bir bakışla, ne düşündüklerini açıklayabilen iki eski arkadaşın dostluğuna çok benzer. Şair imgeleminin, özlü ve özgürlüğüne mutlak olarak kavuşmuş sözcükler aracılığıyla, birbirinden uzak şeyleri, kurallardan sıyrılarak nasıl ve niçin birbirine bitişirmesi gerektiğini de böylece açıklamış olur (Marinetti, 2007, s. 77-78).

Bu ihtiyaç modern Türk şairleri için de geçerliydi artık. En azından şiir okumak için bir kılavuz gerekliliği düşüncesiyle yazan İsmet Özel gerekçesini şöyle açıklıyordu:

Şiir okumanın bir kılavuzu gerektirecek kadar çetin bir iş olduğu iddiasıyla çıkıyoruz yola. Önce bu iddianın savunulmaya değer bir yanı olup olmadığını anlamamız gerek.

Şiir okumak, insanların hayatında bir yer tutacaksa öğrenilebilir bir şey olmalı. Bir insan şiir okumayı seçmişse, bu okuma süresince ve sonucunda kişiliği, kimliği ve yeryüzünde sahip olduğu yer bakımından şiirden bir kazanç sağlamayı düşünüyorsa, yapacağı bu işi tesadüflerin umursamaz akışı içinde değil de, kararlılık içinde gerçekleştirme yolundaysa o insanın şiir okumak için bir kılavuza ihtiyacı vardır. Ama bir insanın şiir okuma konusunda sahip olduğu kararlılık kendi başına bir kılavuzluk değil midir? Evet, öyledir. Zaten bu kitap öyle bir kılavuz ki yolu önceden bilenler asıl yararı sağlayacaklardır (Özel, 2000, s. 13).

Bu çalışmada Aristoteles'ten itibaren Batı'da üretilen tüm poetik metinlerin bir incelemesini yapmayacağız. Modern Türk şiirinde poîsisin izini süreceğiz. Bu sebeple ilkin Batı etkisinde Türk şiirinin ne anlama geldiğini tartışmamız gerekiyor.



ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

Şİ'R VE POİÉSİS OLARAK MODERN TÜRK ŞİİRİ

3.1. BATI ETKİSİNDE TÜRK ŞİİRİ Mİ, MODERN TÜRK ŞİİRİ Mİ?

Modern Türk şiirinde bir Batı şiiri etkisinin varlığını inkâr etmek mümkün değildir. Bu etkinin gerçek olduğunu kabul etmekle birlikte belirleyiciliğinin yeniden konuşulması kanaatindeyiz. Bu tartışmanın da içinde yer aldığı batı, batılılaşma, batıılık tartışmaları sonucunda çok daha yaygın ve yanlış bir kanaat oluşmuştur. Burada belirlenmeye muhtaç taraflar hakkındaki yanlış ve muğlak düşünceler, konuyla ilgili tüm tartışmalarda konuşulması gereken asıl mevzuun fark edilmesini engellemektedir. Etkileyen olarak Batı şiiri hangi bakımlardan batılıdır? Etkilenen olarak Türk şiiri Doğu şiiri midir ya da Doğu şiiri de olmamakla beraber Batı'nın dışında bir yerde mi durmaktadır? Modern Türk şiirinin yerini tespit ettikten sonradır ki ancak, Cemal Süreya'nın da sorduğu, bu etki olmasa da olur muydu, Modern Türk şiiri bu etkilenme dolayısıyla edindiği kazanımlarını yine de edinir miydi sorusu sorulabilir.

Batı isimlendirmesi ilk başlarda bir coğrafi yön tespitinden kaynaklanıyordu. İndus-Ganj, Sarı Irmak, Fırat-Dicle, Nil boyunca gelişen dünyalar yerküre üzerindeki belli başlı kültür dünyaları, medeniyet alanlarıdır. Fırat-Dicle ve Nil Akdeniz çanağına dâhildir. Bu kültür dünyalarının coğrafi konumlarına göre Akdeniz dünyası bütünüyle Batı'yı oluşturur. Bu çanakta yer tutan Avrupa'daki kültürel, ekonomik, askeri, edebi, felsefi, folklorik vs tüm insan yapıp etmelerinin ve bu yapıp etmeler dolayısıyla -Avrupa'yı da aşarak- varılan medeniyetin adına da Batı sıfatı yakıştırılmasının sebebi başlangıçta coğrafidir. Buradaki konumlanma ise Müslüman Batı'yı da içine alan dünyanın tüm geri kalanına göredir. Akdeniz havzası içinde gayrimüslim Batı Müslüman Batıdan farklıdır. Özellikle iki Batı arasında üretim biçimlerinin ve ekonomik yapının farklılığı iki Batı arasındaki mesafeyi açar. Müslüman olmayan Batı'da tebellür eden, sadece insanı değil, tüm canlıları ve tabiatı sömüren bir yaşam tarzının kendi yüksek teknolojisine ve bilgisine ulaşmakta Müslüman Batı'nın, ağırlıklı olarak Türklerin belirleyici etkisi kesindir. Örneğin, en kestirme anlatımla 14, 15 ve 16. yy.lardaki yeni Batı'nın

Avrupa ve Akdeniz dışına sıçraması demek olan büyük keşifler, ana ticaret yollarını Türklerin tutması sebebinden çok, Kanunî'nin elindeki üstün gücü karşısında ezilme, yok olma tehlikesini bertaraf etme arayışıyla başlamıştır.

16. yüzyılın ortalarına dek o zamanki Hristiyanlık Avrupası'nın asıl gövdesi olan Katolik dünyası, Kanunî Süleyman döneminin gücü karşısında ezilmek tehlikesiyle bile karşı karşıya idi. Yeni Batı, Avrupa ve Akdeniz dışına sıçramamış olsaydı o zaman "Türk tehlikesi" denilen olayın korkulan sonucuna uğrayabilirdi (Berkes, 2003, s. 37-38).

(Fatih Sultan Mehmet'ten itibaren Osmanlı imparatorlarının kendilerini Müslüman Roma imparatoru olarak görmeleri kendilerini Batı'nın asıl sahipleri, gayrimüslim ve müslim Batı'nın "iki kıtanın, iki denizin, iki dinin, iki âlemin, efendisi" (Berkes, 2003, s. 37) olarak görmelerinin neticesidir.) Bu coğrafi keşifler için girişilecek uzun deniz yolculuklarını yapabilmek amacıyla okyanusları aşacak sağlamlıkta büyük ve güçlü gemilerin inşa edilebileceği teknoloji ve deniz aşırı yolculukları mümkün kılacak yön bulma ve harita teknikleri geliştirildi. Ve yine örneğin, bu deniz faaliyetleri 16. yy.dan 19. yy.a kadar sürecek üç duraklı ticaret (*triangular trade*¹⁰)'i başlattı. Bu ticaret yolunun "middle passage" denen ayağı, Afrika ülkelerinden (bu ticarettten oldukça yararlanan Dahomey Krallığı gibi) satın alınan veyahut kaçırılan kölelerin Afrika'dan Amerikan kolonilerindeki plantasyonlara taşındığı ayaktır. Bu yolculuklarda kölelerin birçoğu gemilerde öldü.

Fırat-Dicle ve Nil'in Akdeniz çanağına dâhil olduğu yönündeki yargıya gelince, büyük ölçüde, alfabeden ticarete kadar, Samîlerin şekillendirdiği bir Akdeniz çanağından bahsetmek mümkündür. (İbrani alfabesinin ilk harfi "alef", Arap alfabesinin "elif", Yunan alfabesinin ise "alfa"dır.) Anadolu üzerinden gerçekleşen bir difüzyonun kanıtı olarak Kumarbi Efsanesi,

¹⁰ Triangular trade: Genellikle üç köşeli yahut üçgen ticaret olarak tercüme edilen ve benim "üç duraklı ticaret" şeklinde çevirdiğim bu ticaret, 16 ve 19. Yüzyıllar boyunca İngiltere'den yahut Avrupa'dan getirilen ticari malların Afrika'da satılması veya kölelerle takas edilmesi suretiyle başlar. Afrika'dan gemilere yüklenen siyahî köleler –ki bu taşımacılık için de çeşitli teknikler geliştirilmiş, köleler ne şekilde istiflenirse daha çok köle taşınır sorununa çözümler aranmıştır– kahve, tütün, kakao, şeker ve pamuk plantasyonlarında çalıştırılmak üzere Amerika'daki kolonilere getirilir ve buradan gemilere yüklenen şeker kamışı, mısır vs ürünler Avrupa'ya getirilirdi. İşte bu üç duraklı ticaretin Afrika-Amerika ayağına "middle passage" deniyordu.

yakın bir zamana dek köksüz olduğu sanılan Yunan mitolojisini, Hesiodos'un Theogonie'sini Sümer'e Akhad'a bağlar. Bu çanak içinde Mısır da var.

Philo'nun ve Hesiod'un işledikleri düşüncelerin ve motiflerin teferruat halinde nereden geldikleri meselesini daha ziyade araştırmayacağız. Philo'nun eserinde bataklık olarak tasavvur edilen Chaos ve bizatihi telkih veya Yunanlılarda münferit tanrı nesillerine bağlanan dünya devirleri gibi bazı şeylerin Babilonyalılarda ve Hurrililerde geçmeyip daha ziyade Mısır menşinden oldukları anlaşılmaktadır. Aynı şekilde Ras Şamra'daki buluntular sayesinde şimalî Suriye kültüründe Mısır'ın hissesi kâfi derecede bilindiğinden belki burada da Mısır'dan Fenikelilere ve oradan Yunanlılara bir yolun gittiği düşünülebilir (Güterbock, 1945, s. 61).

Yukarıda bahsedilen Philo İskenderiyeli Yahudi filozof Philo değil, Sankhuniathon'u çeviren Bibloslu Philo'dur. Yunanların tapınaklarda sevişmedikleri, kadınlarıyla seviştikten sonra yıkanmadan kutsal mekânlara girmedikleri ve bu âdetin Mısır'dan geldiği Herodot Tarihi'nde geçer: "*Kadınlarla kutsal yerlerde birleşmek, ya da bir kadının kolları arasından çıktuktan sonra yıkanmadan kutsal bir yere girmek yasağı da Mısır'dan gelir. Mısırlılardan ve Yunanlılardan başka hemen herkes, kadınlarla kutsal yerlerde de sevişirler ve bir kadının kollarından çıkıp, yıkanmadan, bir tapınağa geçebilirler(...)*" (Herodotos, 1991, s. 104). Başka bir yerde ise Babillilerin ve Arapların da cinsel ilişkiden sonra yıkandıklarını söyler. "*Bir Babil'li karısıyla her birleşmeden sonra, yanar bir kokunun yanında oturup arınır; öbür yandan karısı da aynı şeyi yapar; seher vakti ikisi de yıkanır; zira yıkanmadan hiçbir kaba el süremezler; bu âdet Araplarda da vardır*" (Herodotos, 1991, s. 79). Yine Herodotos'un bildirdiğine göre sünnet olmayı adet edinen halklar bunu Mısır'dan öğrenmişlerdir. Hem de Mısır'ın deniz gücü olarak görev yapan Fenikeliler yoluyla. Mısır'dan bağımsızlığını kazanan Fenikeliler zamanla bu geleneği boşlarlar. Akdeniz dünyasının kültürel ve zihinsel bütünlüğünü gösteren bu örnekleri çoğaltmak mümkündür.

İslam'ın ve Müslümanların hangi dünyaya ait oldukları meselesine Avrupalıların nasıl baktığı sorusuna gelince, Dante'nin Hz. Muhammed'i Cehennem'in bölücü ve bozguncuların koyulduğu dokuzuncu hendeğinde tasvir etmesinin Katolik Batının bu husustaki bilinçaltını göstermesi bakımından önemlidir.

*“Bak Muhammed de nasıl sakat edildi!
Önümde ağlayarak giden de Ali,
çenesinden tepesine yüzü kesili.
Burada gördüğün öteki kişiler
yeryüzünde bölücülük, bozgunculuk tohumu ektiler,
bu nedenle ikiye bölündüler.”*

(Dante, 2006, s. 272-273)

Dante’ye bunları söyleten İslam’ın ve Müslümanların içerden olmaları, keşiş Dolcin’in Papa’ya karşı çıkararak suç işlediği gibi Hz. Muhammed’in de Hz. İsa’ya karşı suçlu olduğu yönündeki düşüncesi yahut şuuraltıdır. İlerideki dizeler bunu söylemektedir:

*“Sen ki güneşi görebileceksin
yakında, keşiş Dolcin’e söyle de,
yanıma gelmek istemiyorsa kısa sürede,
karın Novaralılar’ı üstün kalmaması için,
bol yiyecek istif etsin,
yoksa zor getirir onun sırtını yere.”*

*Bu sözleri bana Muhammed söyledi,
daha önce kaldırmış olduğu ayağını indirdi,
yere bastı, uzaklaşıp gitti.*

(Dante, 2006, s. 273-274)

Keşiş Dolcin’in kim olduğu çevirmenin yaptığı açıklamadan öğrenilebilir: Novaralı Fra Dolcino Tornielli; Papa’ya karşı çıkararak bir tarikat kuran ve yandaşlarıyla birlikte kuzey İtalya’daki Novara dolaylarında dağa çıkan Tornielli, kışın bastırması üzerine Papa’nın güçlerine teslim olmak zorunda kalan bir din adamıdır. Dante’ye Hz. Muhammed’le keşiş Dolcin’i özdeşleştiren ikisinin de İsa’ya karşı çıkıp, ayrımcı bir yola girdikleri düşüncesi idi. Başka bir dünyadan, coğrafyadan, evin dışından birinin bölücülükle suçlanması düşünülebilir mi? Yeryüzünde bölücülük yaptığı ve İsa’nın yeryüzündeki tüm insanların kurtarıcısı olduğu yorumuyla bir cevap verilmek istenebilir bu soruya. Fakat Dante’yi ilgilendiren tüm yeryüzü değildir. İsa’nın tanrılığını tanımayan Budistler veya Mecusiler Dante’nin cehenneminde herhangi bir yerde görülmezler. Dante’nin dünyasında Müslümanlar kendileriyle aynı evi paylaşan bölücülerdir. Babası Alighiero di Bellincione’nin büyük dedesi Cacciaguida, [evlerindeki bu bölücülerini köteklemek üzere] Haçlı Seferlerine katılarak soyluluk sanı almış ve çarpışmalarda ölmüştür (Dante, 2006, s. 9). Bogomillere karşı da Haçlı Seferi düzenlenmiş

olması, Katolik Hristiyanlar'ın kendi içlerindeki sapkın ve azgınları terbiye etme düşüncesinde olduklarını açığa vurur.

Antik Yunan felsefesinin iki çocuğu olduğu genellikle gözden kaçırılan bir hakikattir. Çocuklardan akim kalanı İslam Felsefesi'dir. Diğerine Batı Felsefesi diyoruz. Hatta kimi Yunan metinlerinin yitmesine engel olanlar da Arap mütercimlerdir. Bütün bu cümleler Müslümanların parlak bir düşünce, felsefe tarihine sahip oldukları yolunda bir düşünceyi kanıtlamak kaygısı taşıyorlar. Ev ahalisinden bahsettiğimiz söylenebilir. Yeniden Dante'ye dönecek olursak, onun İbn-i Rüşd'ü kıyamayıp, cehennem dışında bir yere, Araf'a yerleştirmiş olmasının düşünmeye değer olduğunu söylemek gerekir.

Bizim burada asıl önemsedığımız Türklerin doğulu olmadıkları gerçeğidir. Üstelik daha sonra yine değineceğimiz gibi, Divan şiiri Arap ve İran şiiriyle birlikte doğulu bir şiir olmadığı gibi Arap ve İran şiirinden de oldukça farklıdır.

Bütün bunlardan daha ehemmiyetli olanı ise, Türkçenin Akdeniz'e, İslam kültür dairesine dâhil olduktan sonra Türkçe olduğu, Türk şiirinin ise Anadolu'da doğduğu gerçeğidir. Ve bu gerçek bilhassa Türk şairlerinin farkında olduğu bir gerçektir. Modern Türk şiirinin kurucularından biri olarak kabul edilen Yahya Kemal bu gerçeğin nasıl Fransız bir tarihçinin sözünden kendisine mülhem olduğunu şöyle anlatır:

Bir gün bir mecmûada, Fustel de Coulange'ın esaslı tilmîzi olan Profesör ve müverrih Camille Julian'ın bir cümlesini okudum. Bu cümle benim, milliyetimizin ve vatanımızın teşekkülüne dâir dağınık düşüncelerimi, birdenbire, yeni bir istikamete sevketti. Camille Julian'ın cümlesi şuydu: "Fransız milletini, bin yılda Fransa'nın toprağı yarattı.

Düşünmeğe başladım: Acabâ bizi de Malazgird'den, 1071 den sonraki sekiz yüz senede Türkiye'nin toprağı yaratmamış mıydı?

(...)

Artık benim için 1071 den evvelki devirlerimiz kablettârih, fakat 1071 den sonraki devirlerimiz târihdiler (Banarlı, 1960, s. 46-47).

Tüm bu belirlenmelerle birlikte, Cemal Süreya'nın kendisinde de içi yanlış doldurulmuş bir muhafazakârlık sebebiyle varılmış düşünme olabileceği ihtimalini gündeme getirebiliriz.

Şiirimizin, batı şiirinin yörüngesine girdiğini söylemek, sonra da her şeyi bu yargının arkasına takarak düşünmek, sanırız, bugün artık yetersiz, boş bir davranıştır. Türk şiiri, Batı şiiri yörüngesine girmeseydi, kendini hiçbir zaman yenilemeyecek miydi? Kendi gelişiminin verdiği hızla serbest vezne geçmeyecek miydi? Kafiyeğe karşı günün birinde bir savaş açmayacak mıydı? Özgür anlatımın sınırlarını yoklamayacak mıydı? Bu sorulara olumsuz karşılık vermek tıpkı “özgürlük kavramı bize Batı’dan geçmeseydi hiç geçmeyecekti” gibisinden bir karşılık olurdu. Kaldı ki bizim şiir devrimlerimizin birçok ana ögesini yine kendi şiirimizden çıkarmak mümkündür (Süreya, 2017, s. 82).

İçi yanlış doldurulmuş bir muhafazakârlık, çünkü Doğulu olduğumuz ya da en azından Batı’nın içinde bir yer işgal etmiyor olduğumuz yönünde yanlış bir inançtan belki düşünmeden kaynaklı. Cemal Süreya böylesi bir kabul üzerinde şekillenen bir tartışmada karşı tarafta durarak bu soruları soruyorsa kendisi de bu kabulün doğruluğunu sınamış değildir. Süreya’nın böylesi bir kabulü sorgulamamış olabileceğini düşündürten, yukarıda bir kısmını alıntıladığımız yazısından on iki yıl önce Osman Mazlum takma adıyla yazdığı bir başka yazısında dile getirdiği yeni şiiri ancak ve ancak Avrupa şiirinden aldıkları krediyle yaratabilecekleri düşüncesine sahip olmasıdır. Apollinaire, Max Jacob, Eluard, Lorca gibi daha birkaç sanatçıyı daha sayarak “*Şiir yatırımlarımızı ancak bunlar destekleyecek. Bunlardan aldığımız kredilerle ki şiirimizi finanse edeceğiz.*” der ve ekler: “*Şiirimizi işte bu temellerin üstüne oturtuyoruz*” (Süreya, 2017, s. 220-221). “*Artıra Artıra Rimbaud*” başlığını taşıyan bu yazıdan on iki yıl sonra vardığı yargı “*bugün artık yetersiz, boş bir davranış*” olduğu yönündedir. Fakat hâlâ Türk şiirinin Doğu şiiri de olmadığına dair bir düşünce belirtisi yoktur. Modern Türk şiiri bir Batı şiiri olan İtalyan hermetik şiirinin yine başka bir batı şiiri olan Fransız sembolizminden etkilenmesine yaklaştırılabilecek bir etkilenmeyle mi Batı şiirinden etkilenmiştir, yoksa Batı şiiri yörüngesine girmekle kastedilen bir Doğu şiiri olarak Batı şiirinin takipçisi olmak mıdır? Ya da daha başka bir durum mu söz konusudur? İtiraz bu noktada getirilmezse sonraki aşamada gelen itiraz ve sorular bir kere Türk şiirinin Doğu şiiri olduğu genel kabulüyle gelir. Sonrasında sorulacak sorular etkinin niceliğiyle ilgili olabilir ancak. Fars ve Arap şiiriyle birlikte Divan şiiri, Akdeniz havzasında Doğulu bir şiir olarak yer tutmaz. Müslüman Batının şiiridir. Elbette ki bunun tam tersinin, hem de modern Türk şiirini de kapsayacak şekilde, açıkça iddia edildiği olmuştur. Örneğin Fazıl Hüsnu Dağlarca bu düşüncededir. “*Bir Türk ozanı istese de istemese de ilk imgeleriyle Doğulu belki de Orta*

Asyalıdır. Bunun dışına çıkması olanaksızdır.” der. Fakat hemen sonrasındaki cümleden anlaşılır ki Doğulu derken söylediği şey bahsettiğimiz çok yaygın ama yanlış kabuldür: “*Ayağını bastığı halıdan, anneannesinin giydiği giysilerden, kendi tarihinden gelme yakınlıklarla dönüktür oralara*” (Dağlarca, 1999, s. 19-20). Oysa bahsettiği Türk ozanının anneannesinin anneannesinin ve daha birkaç kuşak önceki atasının fizyonomisi bile “belki de” ihtimali eşliğinde işaret ettiği Orta Asya’ya çok yabancısıdır. Orta Asya’dan günümüze taşınan hiçbir şey mi olmamıştır? sorusuna verilecek cevaplardan biri kesinlikle “tavşan”dır. Bu kelimeyi meseleyi küçümsemek maksadıyla değil, aksine önemini belirtmek amacıyla cevap olarak kabul ediyoruz. Çünkü izini Orta Asya’ya kadar sürebildiğimiz tavşan (tabışgan>tavışgan>tavışgan>tavışan>tavşan) kelimesi gibi kelimeler bizim Akdeniz çukurunda olduğumuz şeyi olabilmemizi mümkün kılan toplum-zihinsel/belleksel unsurlarımız ve hatta kabiliyetlerimizdir. Örneğin ‘iyi’ (edgü>eygü>eygü>eyü>eyi>iyi) kelimesinin sahip olduğu semantik ve fonetik yekûn bizim ‘iyi’ olarak görüp aldığımız, benimsediğimiz her yeni şeyin belirlenmesinde kesin etkiye sahiptir. Fakat kelimenin kendisi de yeniden içeriklenmiş ve biçimlenmiştir. Demek istediğimiz şey, artık olduğumuz şey olarak kesinlikle Orta Asya’lı olmadığımızdır. Dağlarca’nın kesin olarak işaret ettiği Doğu ise Akdeniz’dir. Adına batılılaşma dediğimiz süreç birçok bakımdan bu isimlendirmeyi doğruluyor olsa da bu isimlendirme bizim hem coğrafya bakımından, hem tarihî bakımından hem de düşünme şekli bakımından Akdeniz çanağı içerisinde Batı’nın bir parçası olduğumuz gerçeğini yadsır. Modern Türk şiiri Batı etkisinde bir Doğu şiiri değildir. Batı şiiri içinde kendine mahsus bir alan işgal etmektedir. Bir Alman şiirinin, İtalyan şiirinin Batı edebiyatı içindeki yeri gibi de değildir yeri. Alman romantizmi kendine mahsustur ve Fransız romantizminin etkisinden uzak kalma çabasıyla var olmuştur. Bununla birlikte Batı edebiyatı içinde romantizm konuşulacaksa Alman romantizminden bahsetmek zorunludur. Türk romantizminden bahsedilebilir mi? İtalyan şiirinin Batı edebiyatı içindeki durumundan da farklıdır. İtalyan “*Hermetizminin parolasız ve manifestosuz, kodlanmamış ve dağınık, sistemleşmemiş, kendiliğinden bir hareket oluşu ve sonuçta “hermetik” tanımı başta olmak üzere ‘okul’, ‘akım’ gibi ulamları şiddetle reddedişi, dahası, hermetik olmayanı da içine alarak sınırlarını çizmemiş olması*” (Saatçioğlu, 1995, s. 9). Türk şiiri içinde İkinci Yeni’nin durumunu hatırlatır. Bu hatırlatma İtalyan hermetik şiirinin Avrupa şiiri içindeki yeri bakımından modern Türk şiirinin yeri hakkında bir fikir verse de

oldukça farklıdır. Modern Türk şiiri Türk modernleşmesi içinde anlaşılabilir. Ve Türk modernleşmesi ancak modern Türk şiiri makyasıyla bir vuzuha kavuşabilir. Türk modernleşmesi tüm çarpıklığıyla, dumura uğramışlığıyla ve varsa eğer tüm verimleriyle nasıl biricikse modern Türk şiiri de (bu çarpıklıktan, dumura uğramışlıktan olabildiğince uzak haliyle) biriciktir.

Türk şiiri, Batı şiiri yörüngesine girmeseydi, kendini hiçbir zaman yenilemeyecek miydi? sorusu Türk şiirini Batı dışında bir yere konumlandırmanın sonucu olarak geldiği müddetçe yanlış bir soru olacaktır. Eğer Müslüman Batı içindeki Türk şiirinin modernleşme aşamasında Müslüman olmayan Batı'nın şiirinden etkilendiği söyleniyorsa –ki bu doğrudur- ve Batı, İsmet Özel terminolojisinde olduğu gibi “belli hâkimiyet odaklarını, belli denetim merkezlerini ifade” ediyorsa o vakit de şunu bilmemiz gerekir ki özellikle Türk şiirinin etkisi altında kaldığı düşünülen Dadaizm, Sürrealizm gibi akımların -hatta Özel'in kendisinin işaret ettiği gibi genel olarak Batı sanatının- sanatçıları büyük ölçüde bu hâkimiyet odaklarının ve denetim merkezlerinin karşı cephesinde yer alır. Buradan da şunu anlayabiliriz ki *Batı* tesiri altında gelişen Türk Edebiyatı demekle *Batı şiiri/edebiyatı* tesirinde kalan Türk şiiri/edebiyatı demek de aynı şey değildir. Çünkü ağırlıklı olarak Batı edebiyatı Batı uygarlığına rağmen ve Batı medeniyetine içeriden yükseltile bir itiraz olarak vardır. Yine de “Türk şiirinin etkisi altında kaldığı düşünülen Dadaizm, Sürrealizm” derken ihtiyatlı olduğumuz açığa çıkmaktadır. Bunun nedenini iyice kavrayabilmek için, örneğin Dada'nın ne olduğuna bakmamız lazım.

Dada, toplumdan bağımsız olma, topluma karşı güvensizlik duyma gereksiniminden doğdu.

(...)

Dada soyutlamanın bayrağıdır; reklam ve işler de şiirsel öğelerdir...

Ailenin bir yadsınması durumuna gelmeye elverişli olan her tiksinti ürünü Dada'dır; (...); yaratıklar arasından güçsüzlerin dansı olan mantığın ortadan kaldırılması Dada'dır; her hiyerarşinin ve uşaklarımız tarafından, değerler için kurulan her toplumsal denklemin ortadan kaldırılması Dada'dır; her nesne, bütün nesnelere, duygular ve karanlıklar, hortlaklar ve paralel çizgilerin kesin şoku savaştık için araçtır: İşte bu da Dada'dır; belleğin ortadan kaldırılması Dada'dır; arkeolojinin ortadan kaldırılması Dada'dır; yalvaçların ortadan kaldırılması Dada'dır; geleceğin ortadan kaldırılması Dada'dır; doğallığın dolaysız ürünü olan her tanıdaki tartışmasız mutlak inanç Dada'dır (Tzara, 2007, s. 317-318).

Orhan Veli ve arkadaşlarının *ailenin bir yadsınması durumuna gelmeye elverişli olan* bir tiksintiye sahip olduklarını gösterecek en ufak bir kanıt yoktur. Hatta Mümtaz Zeki Taşkın'ın, "Hayti Adaları" (Memet Fuat, 2006, s. 243) şiirini sonlandıran "Da... Da... Da..." hecelerinin Hugo Ball'ın "Cabaret Voltaire" (Ball, 2007, s. 321) adlı yazısını bitiren "Dada Dada Dada"larla olan ilgisinden başka Dadaizmle hiçbir alakası yoktur. Bu vesileyle iddia edilebilir ki evet, Modern Türk şiiri Batılı bir şiir olarak Batılı diğer şiirlerden etkilenmiştir. (Şunu da kabul etmek ve tahlilini ayrıca yapmak gerekir ki Louis Aragon ve Jean Paul Sartre'ın Nâzım için yazdığı kısa yazılar, Soupault'nun Garip ozanlarına ilgisi, Habermas'ın İsmet Özel için söyledikleri gibi ufak tefek örnekler dışında bırakın etkilenmenin karşılıklı olduğunu söyleyebilmeyi, Batı'nın ve Batı şiirinin bir başka Batı şiiri olarak Türk şiirine olan kayıtsızlığının aksini iddia ettirebilecek bir kanıt yoktur). Fakat bu etkilenme Batılı bir şiirin diğer bir Batılı şiirden etkilenmesi olan İtalyan şiirinin Fransız şiirinden etkilenmesi türünden bir etkilenme de değildir. Örneğin, Cımbızlı Şiir batılı bir şairin şiiridir.

CIMBIZLI ŞİİR

Ne atom bombası,
Ne Londra Konferansı;
Bir elinde cımbız,
Bir elinde ayna;
Umurunda mı dünya!

(Kanık, 2005, s. 98)

II. Dünya Savaşı Orhan Veli'yi Sürrealizm sanatçıları ve sonrası sanatçıları etkilediği şekilde etkilememiştir. Bir kere Türkiye savaşa katılmamıştır. Fakat sıkıntılarını yaşamıştır. Her şeyden evvel Orhan Veli tüm dünya için endişelidir; bununla birlikte kendisi, savaşa girmediği hâlde savaştan birinci dereceden etkilenen bir ülkenin şairidir. II. Dünya Savaşı'nın sonuçlarından da etkilenecektir ülkesi. Savaşın bitiminden bir yıl sonra Türkiye'ye demokrasi gelmiş ve beş yıl sonra da CHP, iktidarı Demokrat Parti'ye devretmiştir. Fakat sonrasını görmek şaire nasip olmaz. Orhan Veli'nin kaygıları Dadacı şairlerin kaygılarıyla aynı değildir. Dadacıların I. Dünya Savaşı'na itiraz etmeleri savaş karşıtı tutumları sebebiyle olmamıştır.

Ne pahasına olursa olsun barış" savaş döneminde Dada'nın parolasıydı, tıpkı barış döneminde "Ne pahasına olursa olsun savaş"ın Dada'nın parolası olması gibi (Breton, 2007, s. 320).

Cemal Süreya'nın Orhan Veli ve arkadaşları anlam bakımından [ancak] Philippe Soupault'ya kadar gelir yargısı mı yoksa Melih Cevdet'ten öğrendiğimiz kadarıyla Soupault'nun o maceralı Yaprak dergisi yönetim evi ziyaretinden sonra “şiiri Türkiye’de buldum” demeci mi ciddiye alınmalıdır? türünden bir sorunun tartışmaya yol açacağı kesindir. Fakat şurası da kesin bir gerçektir ki biz Orhan Veli şiirine Dadaizm, Sürrealizm anlayışı içinde yazılan şiirlere girmek için teklif edilen yollarla giremeyiz. Bu anlayışlar Orhan Veli şiirinin niteliğini ortaya koymakta da yetersiz kalırlar. Turgut Uyar'ın konuyla ilgili tespitleri modern Türk şiirinin takip ettiği arterleri niteler içeriktedir:

Dada, çökmüş yozlaşmış Batı Avrupa'nın son entelektüel çırpınışı. Boşa da gitmemiş üstelik, Sürrealizmin özbeöz anası olmuş. “Dada” Türkiye’de hiçbir zaman olmamış, olması imkân dışı bir değerler sisteminin karşısına dikilmiş bir akım. Karşısında eğlendiği, yıkmak istediği sağlam bir değerler düzeni var. Zaten Dada'nın çıkışı bu değerler düzeninin varlığına bağlı. Var olması, ortaya çıkması ancak bu sistemle açıklanabilir. Başka türlü küntakçılık olarak nitelendirilebilir. (...) O yıllarda (1932-35) Nâzım'ı bile Fütürist kavramıyla bu akımın içine kapatıp ucuzlatmak eğilimi vardır (Uyar, 2016, s. 645-646).

Üstelik modern Türk şiiri içinde dönem dönem, Batılı yönelimlerin, yöntemlerin Batı için geçerli olabileceği fakat Türkiye için kesinlikle gerici olduğu düşüncesi savunulmuştur. Halkın Dostları Dergisi bu anlayışla kurulmuştur. Nitekim Ant dergisinde yayımlanan İsmet Özel, Ataol Behramoğlu, Özkan Mert ve Süreyya Berfe ile yapılan toplu söyleşide Ataol Behramoğlu şöyle demektedir:

Sözgeşi varoluşçuluk akımı batı için ilerici bir nitelik taşıyabilir. Çünkü batı toplumları alabildiğine çıkmaz içindedir. Batı'nın başkaldırma biçimi bizimkinden ayırır. Türkiye’de ise bu gün hedefler bellidir. Neye karşı, nasıl savaşılabileceğini ana hatlarıyla bilmekteyiz. Oysa batılı insan çıkmaz içindedir. Çünkü emperyalist bir devletin yurttaşdır. Mücadelesi bir bakıma kendi kendisiyledir. Batılı bir Hipi bir ölçüde belki bağışlanabilir. Hattâ devrimci bile sayılabilir. Ama Türkiyeli Hipi gericidir. Son çözümlemede emperyalizmin aletidir. Bu paralelliği sanatta da kurabiliriz. Batının bunalımcı sanatı Batı için ilerici bir nitelik taşıyabilir. Ama Türkiyeli sanatçı bunalıma düşmemeli, onu bunalıma iten koşullara hiç değilse eleştirel bir tavır takınabilmelidir (Arolat, 2017, s. 11).

Âkif Paşa'nın Adem Kasidesi'nin modern Türk şiirinin başlangıcında bir yer tutmasının, böyle kabul edilmesinin sebebi iyice anlaşılmalıdır. İsminden de anlaşılacağı üzere şiir kasidedir. Geleneksel şiir tarzı ama söyleyeceği şeyi “logos” kanalıyla söylemektedir. “Akif Paşa Tanzimat öncesinde ve Tanzimat sırasında Sadullah Paşa, Logos yoluyla bir yeni şiir

üretme çabası gösterdi” (Özel, 2005). O vakte kadar Avrupa şiiriyle temasa geçmemiş ama Batılı bir başka şiir, Divan şiiri var. Âkif Paşa'nın doğum tarihi (1787) ile Şeyh Galib'in ölüm tarihi (1799) arasında on iki yıl var. Tanzimat arifesinde yazılan modern Türk şiirinin başlangıcı sayılabilecek şiirin şairi on iki yaşındayken, klasik edebiyatın son büyük eseri olarak kabul edilen Hüsn u Aşk'ın şairi vefat eder.

Görüldüğü gibi, şiirlerinde Sebki-Hindî'yi kabul eden ve bu tarzı gerçekten de edebiyatımızda yeniden ortaya çıkararak yepyeni bir çığır açan, hatta Hüsn ü Aşk'ta,

Gördün mü bu vâdi-i kemîni
Divân yolu sanma bu zemîni

(H.A. 92/3)

beytiyle, bu çığırın divân edebiyatı yolundan başka ve ayrı bir yol olduğunu söyleyen Gâlib (...) (Okcu, 2011, s. 24)

Şeyh Gâlib'in kendi ifadesiyle (*Divân yolu sanma bu zemîni*) Divan şiirinin son büyük eseri kabul edilen şiir aslında Divan şiirinden bir sapmadır.

Türk modernleşmesinin Türk şiirinin doğrudan Batı şiirinden etkilenmeye başlamasından önce başladığını farketmek modernleşme ihtiyacının belirmesinin, sanıldığına aksine Osmanlı devlet adamlarının kendiliğinden vardıkları bir sonuç olmadığını fark etmekle mümkün olabilir. Berkes, Pasarofça Antlaşması'ndan (1718) hemen sonra yazılan, bir Müslüman ile Hıristiyan bir subayın arasında geçen bir tartışmayı ihtiva eden ve bir Takrir olarak nitelendirilen bir yazıdan bahseder:

Tartışmadaki “Müslüman”, Osmanlı rejiminin ve İslâm şeriatının üstünlüğü inancı üzerinde durur. Karşısındaki “Hıristiyan” ise, bunun tersini ileri sürmemekle beraber, Avrupa dünyasında gelişen yeniliklerin alınması gerekliliği üzerinde durur. Müslüman bunu tasdik etmezse de, tersini de iddia etmez. Sözü edilen yenilikler kültür ve ekonomi alanlarında değil, yalnız askerlik alanındadır. Böyle bir alan ile ilgili çağdaşlaşma sorununun karşısına da baştan şeriat konusunun konması ilginçtir.

Belge bize gösteriyor ki ilk çağdaşlaşma düşüncesi dışarıdan hiçbir etki olmaksızın, Esat Efendi'nin (1785-1847) sözünü ettiği zamanın düşünen kişilerinin kendi kafalarından çıkmış değildir. Onlara, “Hıristiyan” ile simgelenen bir fikir verenler çevresi vardır. Gerçekte o zaman İstanbul'da devlet adamları çevresinde bu belgedeki “Hıristiyan”ın gözlemlerini temsil eden kişiler vardı (Berkes, 2003, s. 45).

İlk çağdaşlaşma ihtiyacı ile ilgili olarak şu tespitlerde bulunabiliriz:

1- Bu ihtiyacın dile getirilmesini 1700’lü yılların başına tarihlendirebiliyorsak ihtiyacın hissedilmesi çok daha erken bir zamana tarihlendirilebilir,

2- Çağdaşlaşma ihtiyacı ilkin kültür ve ekonomi alanında değil (şiir söz konusu değil), yalnız askerlik alanında belirmiştir,

3- Bu fikir Osmanlı devlet adamlarının yahut zamanın düşünen kişilerinin kendi kafasında doğmamıştır, onlara “Hıristiyan” ile simgelenen dışarıdan bir fikir verenler çevresi vardır,

4- Bu mesele temelde dinî (şer’î) bir mesele olarak kavranmaktadır.

Türk modernleşmesi ile Türk şiirinin Batı şiiriyle temasa geçmesinin de aynı ve eşzamanlı olmadığını anlayabiliyoruz. Türk modernleşmesi ilk kez askerlik alanında, ülkeleri Fransa’da barınma imkânı kalmayan manifaktür sanayii burjuvazisinden bir takım Protestan kişiler (Huguenotlar) tarafından Osmanlı topraklarında kendileri için bir faaliyet alanı açmak düşüncesiyle bir proje olarak Osmanlı devlet adamlarının önüne getirilmiştir. Bu fikir ordunun modernizasyonunu teklif ediyordu. Bu teklifte her şeyden evvel bir sanayici grubun çıkarlarının söz konusu olduğu fark edilmelidir. Zamanla modernleşme ihtiyacı başka alanlarda da hissedildi ve modernleşme serüveni çeşitli görünüm ve içeriklerde varacağı yere vardı. Şeyh Gâlib’in Hüsn ü Aşk’ı yazdığı yıllarda (1197/1782-83) bu tartışmalar hızını almış, modernleşme yanlısı olsun olmasın herkes Osmanlı düzeninin bozulduğu fikrinde hemfikir olmuştu. Zaten Osmanlı düzeninin yozlaştığı yönünde düşünceler 17. yy.dan beri dillendiriliyordu. Fakat henüz kültür alanında Osmanlı’nın kendine olan güveni sarsılmamıştı. Yine de Şeyh Gâlib’in kendisi bile, belki de Divan şiirini mümkün kılan yaşamın, düzenin bozulduğunu görmesi sebebiyle, Divan yolundan başka bir yolda yürümesi gerektiğini biliyordu. Şeyh Gâlib bile dedik, çünkü Gâlib Nâbî’nin Hayrâbâd’ı gibi bir eserin artık yazılamayacağı yönünde bir iddia üzerine daha âlâsının yazılabileceğini göstermek üzere Hüsn ü Aşk’ı yazdığını ifade eder. Divan yolunun terk edilmesi yönünde bir düşüncenin belirmesi Türk şiirinde yeni bir yönelimin olacağına dair ilk düşünce ve ilk adım olarak kabul edilebilir. Nitekim birçok edebiyat tarihçisi, eleştirmen ve sanatçı Şeyh Gâlib’i modern Türk şiirinin

başlangıcına koyarlar. Örneğin Memet Fuat çağdaş Türk şiirini başlatan iki önemli çizgi olduğunu söyleyerek bunlardan birini Şeyh Gâlib'e, diğerini Nedim'e dayandırır.

Nedim – Yahya Kemal – Nâzım Hikmet – Orhan Veli, hiç benzemeyen yanlarına karşın, şiirlerinin bazı belirleyici özellikleriyle, birbirlerine yol açmış şairlerdir. Çağdaş Türk şiirini hem getiren, hem de içinde süren çizgilerden biridir bu. İkinci bir çizgi de şöyle çizilebilir: Şeyh Galip – Haşim – Necip Fazıl – Fazıl Hüsni Dağlarca (Memet Fuat, 2006, s. 13).

Modern Türk şiirini belirleyen üç ana damar olduğunu söyleyen İsmet Özel ise,

Akif Paşa Tanzimat öncesinde ve Tanzimat sırasında Sadullah Paşa, Logos yoluyla bir yeni şiir üretme çabası gösterdi. Namık Kemal, Ziya Paşa gibiler Ethos yoluyla yeni bir şiir kurma çabası gösterdiler. Recaizade, Abdülhak Hamid gibiler de Pathos yoluyla bir yeni şiir kurma çabası gösterdiler (Özel, 2005).

İyi bakıldığında modern Türk şiirine varan yolun iki ana çizgiden oluştuğu farkedilecektir. Bunlardan biri ethos ağırlıklı Fikret-Akif-Nazım çizgisi, diğeri de pathos ağırlıklı Yahya Kemal-Ahmet Haşim çizgisidir (Özel, 2000, s. 58-59).

Hüsni Aşk'ın ilk modern metnimiz olduğunu da söyler:

Şeyh Galip'in Hüsni Aşk'ı yüzyıllar boyunca devam eden Divan Edebiyatı geleneğinin bir timsali değildir, bir iradî savunmadır. Ama aynı zamanda bir İslâm Hümanizması başlatma girişimidir. "Çaldımsa da mîrî malı çaldım, ilhamımı Mesnevî'den aldım!" diyor Hüsni Aşk için Şeyh Galip. Yani Farsça yazılmış bir eserden bahsediyor. Ama ortada dediğim gibi ilk modern edebiyat metni Türkçe bakımından ve son klasik edebiyat metni var (Özel, 2013).

Türk edebiyatında ilk modern metin (modernist değil) Hüsni Aşk ise şu belirlemeyi kolaylıkla yapabiliriz: Şeyh Gâlib *Osmanlı klasik düzeni ortadan kalktıktan* sonra Divan yolunda büyük bir şiir kurulamayacağını anladı ve bu sebeple büyük şiirini bu yoldan sapmak suretiyle kurdu; fakat bu yeni yolu Batı edebiyatı içerisinde aramadı. Buna ihtiyaç da duymadı. Türk modernleşmesi içinde tartışabileceğimiz modern Türk şiiri ilk adımını Avrupa edebiyatına ihtiyaç duymadan attı. Pekii, Şeyh Gâlib öldüğünde on iki yaşında olan Âkif Paşa'nın Batı edebiyatının tesiri altında kaldığını söylemek mümkün müdür?

Nedim müstesna, Âkif Paşa edebiyatımızda bir mizacı bütün ilcâlarıyla konuşuran adamdır. Tabsıra'sı, bazı hususî mektupları, "Adem Kasidesi" ve bilhassa torunu için yazdığı o küçük mersiye ile, herhangi bir yabancı tesire maruz kalmaksızın, sadece hayatının arızalarıyla yeni denebilecek bir edebiyatın numunesini vermiştir (Tanpınar, 2006, s. 96).

Yine Tanpınar'a göre Türk cemiyeti, açık bir tenkit ve mukayese fikriyle eskinin dışına şiirle değil, Sâdık Rifat Paşa ve Mustafa Sâmî Efendi'ye ait iki düz yazı metinle çıkmıştır. İbrahim Şinasi, Ziya Paşa, Nâmık Kemal, Ahmet Mithat, Recâizâde Mahmut Ekrem, Abdülhak Hâmid Türk edebiyatında esaslı bir yenilenmenin Batı edebiyatında olan bitenleri takip etmek suretiyle gerçekleştirilebileceği yolunda kanaatin kesinleştiği sanatçılardır. Bu sanatçılar arasında Nâmık Kemal'e ayrı bir yer ayırmak gerektiği gibi şiiri de ayırmak gerekir. Roman, hikâye, tiyatro, deneme, makale (gazete) vs türlerin kurulması meselesi, güçlü bir geleneğe sahip Türk şiirinin modernleşmesi meselesinden farklıdır. Bu bakımdan modern Türk edebiyatı içinde modern Türk şiiri tek başına ayrı bir yer tutar. Türk edebiyatında o vakte kadar örneği verilmemiş yeni türlerin ilk örneklerinin Batı'daki orijinallerinin esas alınarak üretilmesi, güçlü bir geleneğe sahip yüksek bir edebi türün modernleşmesi ve modernleşme sürecinde Batı şiirinden etkilenmesinden tamamen ayrıdır. Ziya Paşa'yı ikircikli kılan da bu gerçektir. Hatta Halid Ziya'nın roman dilini bu denli güçlü ve şiirsel yapan da budur. Çünkü sanatçılar diğer türleri kurarken de Türk şiirinin olanca kazanımları ve olanaklarından faydalanmışlardır. *"Hugo dünyaya gelmese idi ben belki yazı yazmağa muktedir olamazdım. Lâtife ber-taraf ama, elimde yeni bir hikâye var. Bu kuvvette giderse bazı yerler Les Misérables'in eteklerini öpmeye olsun muktedir olacak gibi görünür."* (Tansel, 2005, s. 92) diyen Nâmık Kemal'in "İntibah" romanına 'bahariye' niteliğinde şiirsel girişi ve 'gürizgâh' niteliğinde olan ikinci kısımdaki Çamlıca tasviri bir romandan çok bir kaside yazmaya giriştiğini hissettirir. Halid Ziya'nın sadeleştirilemez roman dili mensur şiirimizin ilk örneğini veren sanatçımızın da o olması meselesi ile irtibatlıdır. Türk romanı diye bir şeyden bahsedilecekse bu, roman diye bir türün varlığından haberdar olup Türk edebiyatında da olması gerektiğinin hissedilmesi bakımından tamamen Batı edebiyatıyla tanışmak ve bu edebiyatın etkisine girmekle mümkün olmuştur; fakat Türk romanının temeli, denilebilir ki Türk şiirinden edinilen kazanımlarla atılabilmektedir. İlk örnekler Avrupalı romancılardan sadece roman denilen türün varlığının ve bu türün önemiyetinin öğrenildiğini gösterir mahiyettedir. Sanatçılar da durumun farkındadır. Karabibik romanının girişindeki Kârînime başlıklı yazısında "hakîkiyyun mesleğinde yazılmış roman" örneği takdîm edeceğini söyleyen Nâbizâde Nâzım eserinden kuşkuludur: *"Bilemem benim şu Karabibik'im de ne dereceye kadar hakîkî yani makûl bir roman olabildi"* (Nâbizâde Nâzım, 2006, s. 9). En gözüpek olan Nâmık Kemal bile Cezmi'sini ancak yer yer Sefiller'in

eteğini öpmeğe muktedir olacak gibi görüldüğünü söyleyerek taltif etmektedir. Öte yandan, hiç gereği olmadığı halde, eğer Haşim'i empresyonist bir şair olarak kabul edeceksek Türk şiiri içinde bir Türk empresyonizminden bahsetmek zorundayız. Buna bizi Haşim'in kurduğu yüksek şiir icbar eder. Neden Haşim'i anma zarureti hissettik? Çünkü Haşim'in kendisi şiirden bahsederken izlenimcilikten bahsetme gereği duymuştur. Baudelaire sembolizmiyle Haşim'in simgeciliği aynı olabilir mi? Sembolizm yahut Empresyonizm sebebiyle değil fakat Cenap Şahabettin sebebiyle Ahmet Haşim diye bir şairden bahsedebiliyoruz. Modern Türk şairlerin Batılı şairlerin yazdıkları şiirlerden etkilendikleri gerçeği inkâr edilemez. Bunun gerçek olduğunu şairlerin kendi söylediklerinden de çıkarabiliriz. Fakat onların varlığını açıklamak için de şiirlerine girebilmek için de Türk şiirine başvurmak zorundayız. Tevfik Fikret varlığını herhangi bir Fransız şaire veya Avrupa şiirinde görebildiğimiz bir akıma değil doğrudan şair Nâmık Kemal'e borçludur. Nâmık Kemal ise klasik edebiyata hücum ederken bile sarf ettiği tüm gücünü Divan şiirinin terekesinden alır. O, Divan şiirini mümkün kılan bir hayat tarzını gerçekleştirmiş toplumun devamı olan bir kuşağın ferdi olarak Divan şiirinin ve onu mümkün kılan yaşam tarzının enkazına doğmuş ve klasik şiir eğitimi almış bir sanatçı olarak bu enkazın ortasında yeni bir bina kurma heyecanıyla konuşmaktadır. Konuşurken muhkem duvarlı berk bir kaleye saldıran savaşçı görünümünde belirmesi yanıltıcıdır. Divan şiiri zaten *entelèkheiasına* ulaşmıştır. Kelimenin “ereğine ulaşmış faaliyet” anlamını kastederken aynı zamanda kastımızı kelimenin fiil hâliyle yüklediği “bir yerde yaşamını bitirmek veya sona erdirmek” anlamına bağlıyoruz. Modern Türk şiiri genetik olarak bağlı olduğu silsilenin taşıdığı güç ve malzemeye mümkün olmuştur. Ve bu güçle modern Türk şiiri kendi göbek bağını kendi kesmiş fakat doğduğu şiirin memelerinden beslenmeye devam etmiştir.

Modern Türk şiirine ilk adımlarını attıran şairler ilgilerini Baudelaire ve Rimbaud'dan Mallarmé'ye doğru seyreltmişir. Bu durum yetersizliklerinden kaynaklı değildir. Mallarmé'nin “Bir Zar Atımı” şiirini yayımladığı 1897 yılında Cenap Şehabettin Elhan-ı Şitâ şiirini yayımlamış ve Tevfik Fikret Servet-i Fünûn dergisinin idaresini alalı bir yıl olmuştu. Yani Türk şiiri Ahmet Mithat Efendi tarafından “dekadan”lıkla suçlanan Servet-i Fünûncular eliyle kendi “modern atılım”ını gerçekleştiriyordu. Ve Türk şairler Fransız edebiyatını Fransızca'dan takip

ediyorlardı. Halid Ziya Uşaklıgil Mallarmé'yi okumuş ama bu kadar şöhret kazanmasını anlayamadığı gibi şiiirlerini okurken en ufak bir heyecana da kapılmamıştır:

Nesirde olsun, şiirde olsun hülasa, mahlukat içinde ancak insana nasip olan söz nimetinde her şeyden evvel vuzuh arayan mantık selameti erbabinca anlaşılamayacak muammalardan biri, nasıl olup da bu şairin iştihar mertebelerinin en yükseğine vâsıl olmuş bulunmasıdır. (...)

Edebiyat-ı Cedide zamanında aramızda bile onun tek tük hayranı vardı: Ne bu refiklerin irşadı ne şairin lehinde zamanının en mühim münekkitleri tarafından yazılmış takdir makaleleri ne de kendisinin okuduğum manzumeleri bende ufak bir heyecan titremesi uyandıramadı (Uşaklıgil, 2014, s. 922).

Bu, Türk şiirinin aktığı yatağın kendine mahsusluğuyla ilgilidir. Ve bu durum, “Batı etkisinde Türk şiiri/edebiyatı” şeklinde isimlendirilmesinden hoşlanılan ve bu isimleme yoluyla niteliğini, eğilimlerini açıklamakta fayda umulan (bir ölçüde olmuştur da) modern Türk şiirinin Sembolizm, Romantizm, Realizm gibi akımlarla yeterince ve yerli yerinde açıklanmadığını/açıklanamayacağını gösterir. Neden bizde bir Mallarmé yok yahut neden şiirimiz bu evsafa bir şiirin güçlü örneklerini çıkarmadı şeklinde sorulan sorular bir yazıklanma ifadesi olarak sorulup tartışılıyorsa (büyük ölçüde böyledir) bu merak ve kaygılar Türk edebiyatını yukarıda belirttiğimiz şekilde açıklamaya kalkmanın sonucudur. Birçok sanatçının kendisi de bu yanılığdadır. Söz konusu etkilenmenin varlığı inkârdan gelinemez. İlhan Berk’in kendisi Mallarmé’den etkilendiğini söyler. İlhan Berk’in İkinci Yeni içindeki yeri, hiç değilse İkinci Yeni’nin kurucu şairleri Turgut Uyar ve Edip Cansever’in yerine nispetle, ayrıca tespite muhtaç olmakla beraber, bir İkinci Yeni şiirini doğuran saiklerin Batı şiiri diye ayırmaktan hoşlandığımız şiirin akışını belirleyen herhangi bir akım veyahut yönelimi doğuran entelektüel, toplumsal, ekonomik vs etkilerden büyük oranda farklı olduğu anlaşılmalıdır.

Türk şairlerin Batılı sanatçılardan etkilenmeleri artistik öykülenmeler şeklinde cereyan etmemiştir. Türk modernleşmesiyle birlikte beliren özenti bir Avrupaî yaşam tarzı ilk Türk romanlarının sihâm-ı kazasının hedefi olmuştur. Türk sanatçıların giriştikleri iş bir imkân yoklamasıdır. “*Bir toplum, bir dil ürünü*” diye bahseder şiirden Uyar (Uyar, 2016, s. 646). Bir toplum ürünü olarak şiir! Şu ana kadar alıntılama yoluyla başvurduğumuz modern Türk şiirinin omurgasını oluşturan şairlerin tespitlerinden çıkarılabilecek şeylerden biri şudur: Türk

şiri Türk toplumuyla olan sıkı bağlarının belirleyiciliğinde var olmuştur. Öyle ki Cumhuriyet sonrası sanatçılarda, üstünkörü değil, dibi görünebilecek berraklıkta bir derinlik içinde seyredilebilecek, izi sürülebilecek, kokusu alınabilecek halkın varlık sebebiyle vücuda gelen şiir giderek bir halk duyarlığı ve sonrasında toplumsal varoluş kaygısı iddiasına kavuşmuştur. Yedi Meşaleci sanatçılardan bir şairin, Ziya Osman Saba'nın Garip duyarlığına yaklaştırılabilecek “Yokuş” şiiri, anlatmak istediğimiz çizgiyi örneklendirebileceğimiz şiirlerden ilki.

YOKUŞ

Kendimden söz etmek istiyorum,
Bu yokuşu çıkarken her sabah erken.
Kendimden söz etmek istiyorum her akşam
Bu yokuştan inerken.

Sabah akşam aynı kaldırımlarda,
Birbirimize uzak, yakın
Gidip gelirken işlerimize
Akın akın

Vapurda karşıma,
Tramvayda yanıma oturan.
Benim gibi dalgın, sessiz
Ümideden, hayal kuran.

Bakarım yüzlerinize, üstünüze, başınıza,
—Yaz, kış beraber—
Şapkanız şapkama, kunduralarınız
Kunduralarım benzer.

İçimi dökmek istiyorum birinize,
Kelime kelime.
Beylere, paşalara değil,
Değil hattâ Rabbime.

İçimi dökmek istiyorum birinize,
Kim olsa, dost, anlayışlı, candan.
Bir şiirle
Bütün gün yaşanandan.

Mısra mısra, kelime kelime...
Herkesten iyi anlarsınız dilimden,
Ağız açmasam da,
Halimden...
(Saba, 1974, s. 164-165)

Süreya “*Şiiri küçük dayının şiidir. Günün birinde trafik kazasına kurban gidecek bir dayının.*” (Süreya, 2017, s. 113) diyor Ziya Osman Saba için. Aslında ferdiyetçi bir şiiire bağlı olduğu söylenen ve Geçen Zaman-Nefes Almak kitapları kendisinin kişisel tarihi olarak kabul edilebilecek Ziya Osman’ın bir şiiirini örnek olarak almak tehlikeli bir iş. Çünkü çok kolaylıkla itiraz edilebilir. Fakat Ziya Osman Saba’nın kişisel tarihinin Türkiye tarihinden hiç de bağımsız olmadığı bilinmelidir. Eğer buna itiraz edilirse, Ziya Osman’ın çocuk yaşlardan itibaren hayatında sıkıntı, keder ve acının eksik olmamasının getirdiği melankoliyle ve Ziya Osman’ın kendisinin Turgut Uyar şiiirindeki kahramanlar gibi “*kendi konumunun ve sorununun öteki bireyler için de mümkün [ve geçerli] olduğunu*” (Oktay, 2008, s. 505) bilerek yazdığı inkâr edilmiş olur. Yani şiiirlerde yahut bir öyküde rastlayabileceğimiz bir kahramanın gerçek dünyada şair olarak yaşıyor olmasından bahsediyoruz. Kendisine “*Yazılarınızda sosyal endişelere pek rastlanmıyor. Sizce bir sanatkarın cemiyette sosyal bir fonksiyonu yok mudur?*” şeklinde yöneltilen soruya “*Hâtıralarımı dilediğim gibi, kendim tesbit etmeseydim de, bir başkası, meselâ beni yakından tanıyan bir sanatçı yazsaydı, acaba ben, bir insan olarak, bir "Sosyal endişe" konusu olmaz mıydım?*” (Baydar, 2015, s. 168) diyerek cevap veren Ziya Osman kendisinin bir şiiir veya öyküde rastlayabileceğimiz biri olduğunun bilinciyle yazmaktadır. Günün birinde bir trafik kazasına kurban gidecek küçük bir dayının şiiiri. Orhan Veli şiiirinde rastlanan küçük(!) adama yabancı olmayan bir şairdir Ziya Osman. Acıları da küçük adamın acılarına uzak değildir. Böyle bir örnek seçmemizin sebebi, iddiamıza en uzak gibi görünen fakat aslında içine doğdukları toplumla aralarında kuvvetli bağlara sahip olan şairlerin kendi kişisel acı ve kederlerini anlatırken bile çoğunluk için geçerli olan şeyleri yazdıklarını göstermektir. İkinci örnek Fazıl Hüsnü Dağlarca’dan.

Erdede Geniş

Beni kimseler görmez o barış günleri,
Van’da tarlayımdır, Yozgat’ta yolumdur.

Çevreler dikilir; kilimler dokunur,
Bursa’da yeşil, Sivas’ta alımdır.

Yürür geceye dek, çalışır ta aydınlığa,
Erzurum’da ayak, İzmir’de elimdir.

Bilinmem, görünmem, duyulmam, sezilmem o barış günleri,
Adana’da pamuk, Konya’da gölümdür.

(Dağlarca, 2000, s. 197-198)

Dağlarca Erdede'nin Çanakkale Destanı'nın deniz-kara savaşlarını birleştiren kişi olduğunu söyler. “Biliyorsunuz, Toprak Ana'dan beri, gücümün yettiğince toplum konularına eğiliyorum.” diyor Dağlarca. “Belki de eksik başladım bu çalışmalarımın ilk yılını belirtirken, Üç Şehitler Destanı demeliydim, Toprak Ana yerine. Destanlar da toplumsal olaylarımızdır. Son yazdıklarımın birinde “şehitler en büyük toplumcularımız” demiştim” (Dağlarca, 1999, s. 18).

TECELLİ

Nedir bu benim çilem
Hesap bilmem
Muhasebede memurum
En sevdiğim yemek imambayıldı
Dokunur
Bir kız tanırım çilli
Ben onu severim
O beni sevmez

(Oktay Rifat, 2002, s. 35)

Oktay Rifat'ın da Perçemli Sokak'la uğradığı İkinci Yeni şiirinin şairleri daha sonraki dönemlerinde de şiirlerini oluşturan topluma bağlı olan palamarlarını koparmadıkları için açık denizde yitip gitmemişlerdir. Uyar'ın “toplum ürünü” saptaması hayatidir. Öyle ki,

Artık, şiir kabul edilemez ve, tüm halatları toprak hizasında kesilmiş, onu kendisini oluşturan topluma bağlamış olan tüm palamarlar koparılmış olduğu için artık yalnızca güdülebilir güzellikler, bir işe yaramayan salaklar, savaş gözlemcilerine hizmet eden boyalı güzel “sosis”ler halinde varlığını sürdürüyor ki zaten yok (...) (Roche, 1997, s. 276)¹¹

diyen Denis Roche'un şiir yazmayı bıraktığı 1973 yılından bir yıl sonra Turgut Uyar Toplandılar'ı (1974), Edip Cansever Sonrası Kalır'ı (1974) yayımlamıştır. Fransız şairi bu sonuca götüren titizlikle iki Türk şairin şiirde ısrar etmeleri ait oldukları toplumla olan irtibatları dolayısıyla geliştirdikleri yüksek duyarlık sebebiyledir. Yüksek ihtimalle Türk şairlerin Fransız sanatçıdan, Fransız ozanın Türk şairlerden haberi yoktu. Belirleyici niteliğini Batı edebiyatının

¹¹ Çevirmenin Notu: Denis Roche'un kitaplarında yer almayan bu metin, şu ortak kitaptan alınmıştır: Tel Quel, Théori d'Ensemble, Seuil, 1968, s.212

etkisi altına girmekle edindiğini söylediğimiz modern Türk şiirinin aslında belirleyici niteliklerini göbekten bağlı olduğu Türk toplumundan aldığını ve bu çerçeveye oturmayan ürünleri kendi dışında tuttuğunu görebiliyoruz artık. Dönemin Türkiye’inde şiirin halkla olan irtibatını göstermek amacıyla bu şairlerin andığımız kitaplarından birer şiir görelim:

ÖNCE: DAVRANMAK

su kalktı
 şimdi sizin oralarda, önüne durulmaz yangının
 onun dayısı da bugünlerde ölmüştü
 o zaman haydin arkadaşlar
 sen de haydi, saçları sarı olan
 haydin madenciler, öfkeli, petrolcüler
 geceyi bilenler, postacılar, balıkçılar
 ötekenden berikenden cıgara isteyenler
 tütüncüler tütüncüler
 vaktimiz yok, terkosçular
 ey vakti çok iyi bilen müezzinler
 “sizin yeni bir ezanınız yok mu”
 kalkın kızkardeşler, eltiler
 saygıdeğer halalar, eniştelere
 bulgur kaynatanlar, durmadan aya bakanlar
 davranın
 görümcüler, dayılar, ateş pervaneleri
 itfaiye neferleri, şarapçılar,
 hamdedenler, sürahiciler ve çocukları
 davranın
 Müşerrefi vurdular

çünkü Müşerrefi vurdular
 davranın
 ay bir görünüp bir kayboluyor
 (Uyar, 2002, s. 469)

MENDİLİMDE KAN SESLERİ

Her yere yetişilir
 Hiçbir şeye geç kalınmaz ama
 Çocuğum beni bağışla
 Ahmet Abi sen de bağışla.

Boynu bükük duruyorsam eğer
 İçimden öyle geldiği için değil
 Ama hiç değil
 Ah güzel Ahmet abim benim
 İnsan yaşadığı yere benzer
 O yerin suyuna, o yerin toprağına benzer
 Suyunda yüzen balığa
 Toprağı iten çiçeğe
 Dağlarının, tepelerinin dumanlı eğimine
 Konyanın beyaz

Antebin kırmızı düzlüğüne benzer
 Göğüne benzer ki gözyaşları mavidir
 Denize benzer ki dalgalıdır bakışları
 Evlerine, sokaklarına, köşebaşlarına
 Öylesine benzer ki
 Ve avlularına
 (Bir kuyu halkasıyla sıkıştırılmıştır kalbi)
 Ve sözlerine
 (Yani bir cep aynası alım-satımına belki)
 Ve bir gün birinin adres sormasına benzer
 Sorarken sorarken üzünçlü bir ev görüntüsüne
 Camcının cam kesmesine, dülgerin rende tutmasına
 Öyle bir cigara yakımına, birinin gazoz açmasına
 Minibüslerine, gecekondularına
 Hasretine, yalanına benzer
 Anısı ıssızlıktır
 Acısı bilincidir
 Bıçağı gözyaşlarıdır kurumakta olan
 Gülemiyorsun ya, gülmek
 Bir halk gülüyorsa gülmektir
 Ne kadar benziyoruz Türkiye'ye Ahmet Abi.
 Bir güzel kadeh tutuşun vardı eskiden
 Dirseğin iskemleye dayalı
 -Bir vakitler gökyüzüne dayalı, derdim ben -
 Cigara paketinde yazılar resimler
 Resimler: cezaevleri
 Resimler: özlem
 Resimler: eskidenberi
 Ve bir kaşın yukarı kalkık
 Sevmen acele
 Dostluğun çabuk
 Bakıyorum da şimdi
 O kadeh bir küfür gibi duruyor elinde.

Ve zaman dediğimiz nedir ki Ahmet Abi
 Biz eskiden seninle
 İstasyonları dolaşırdık bir bir
 O zamanlar Malatya kokardı istasyonlar
 Nazilli kokardı
 Ve yağmurdan ıslandıkça Edirne postası
 Kıl gibi ince İstanbul yağmurunun altında
 Esmer bir kadın sevmiş gibi olurdun sen
 Kadının ütülü patiskalardan bir teni
 Upuzun boynu
 Kirpikleri
 Ve sana Ahmet Abi
 uzaktan uzaktan domates peynir keserdi sanki
 Sofranı kurardı
 Elini bir suya koyar gibi kalbinden akana koyardı
 Cezaevlerine düşsen cigaramı getirirdi
 Çocuklar doğurdu
 Ve o çocukların dünyayı düzelterek ellerini işlerdi bir dantel gibi
 O çocuklar büyüyecek

O çocuklar büyüyecek
 O çocuklar...
 Bilmezlikten gelme Ahmet Abi
 Umudu dürt
 Umutsuzluğu yatıştır
 Diyeceğim şu ki
 Yok olan bir şeylere de benzerdi o zaman trenler
 Oysa o kadar kullanışlı ki şimdi
 Hayalsiz yaşıyoruz nerdeyse
 Çocuklar, kadınlar, erkekler
 Trenler tıklım tıklım
 Trenler cepheye giden trenler gibi
 İşçiler
 Almanya yolcusu işçiler
 Kadınlar
 Kimi yolcu, kimi gurbet bekçisi
 Elllerinde bavullar, fileler
 Kolonyalar, su şişeleri, paketler
 Onlar ki, hepsi
 Bir tutsak ağaç gibi yanlış yerlere büyüyenler
 Ah güzel Ahmet Abim benim
 Gördün mü bak
 Dağılmış pazar yerlerine benziyor şimdi istasyonlar
 Ve dağılmış pazar yerlerine memleket
 Gelmiyor içimden hüzünlenmek bile
 Gelse de
 Öyle sürekli değil
 Bir caz müziği gibi gelip geçiyor hüzün
 O kadar çabuk
 O kadar kısa
 İşte o kadar.

Ahmet Abi, güzelim, bir mendil niye kanar
 Diş değil, tırnak değil, bir mendil niye kanar
 Mendilimde kan sesleri.
 (Cansever, 2003, s. 402-404)

Bu iki şiirin yer aldığı kitapların basılmasından tam otuz bir yıl sonra İsmet Özel John Maynard Keynes'ten Nefretimin Yirmi Sebebi'ni yayımladı.

JOHN MAYNARD KEYNES'TEN NEFRETİMİN YİRMİ SEBEBİ

2.

Yaklaşma! Davranma yakarım!
 Eller yukarı! Atları çöz! Maskeni indir!
 Devamı var diyordun; getir bakalım devamını
 Arkası yarın demiştin; neydi yarından kastın?
 Zırlama! Gözyaşı istemiyorum
 İstemiyorum mızızlık
 İstemiyorum salya

Gözünün yaşına bakmayacağım.
 Allah yarattı demeyeceğim
 Kaç haftadır seni takip ediyorum
 Ne yaptığımı biliyorum
 Babana Kızılay Pulu aldım dediğin parayla
 Üzerine pudra şekerini
 Bu işi çapaçul garsona bırakmayarak kendin ekip
 Su muhallebisi yiyorsun bir gün arayla
 Dondurmacıya
 Tek başına giriyorsun
 Sınıf arkadaşlarını ekip
 Öğretmen masasındaki vazo için
 Kopardığın sarı güller sizin bahçeden değil
 Mektep paydosundan akşam ezanına kadar
 Kösele çantayı saklayacak yerler bile bulmuşsun
 Ayıp ayıp.

(Özel, 2005, s. 95)

İsmet Özel'in Keynes'ten nefret etmesinin sebepleri apaçıktır. Günümüz dünyasının mimarlarından biri olduğunu söyler İsmet Özel Keynes'in. Şiir boyunca varlığından haberdar edildiğimiz bir dünyayı, yaşam tarzını ve onu mümkün kılan bir halkı tahrip eden, yok eden yeni bir dünya. Brave New World. İsmine ilkin Shakespeare'in dizelerinde rastladığımız korkunç dünya. Yine aynı gerekçelerle söyleyebiliyoruz ki modern Türk şiiri evrenseldir. Lâleli'den dünyaya doğru giden bir tramvaydır. Cemal Süreya'ya ait bu dizenin İkinci Yeni şiirini özetlediği fikrindedir Sezai Karakoç.

Lâleli'den dünyaya doğru giden bir tramvaydayız". İşte yeni şiiri özetleyen bir mısra. Bu artık klasik şiirin yolculuğuna benzemiyor. Klasik şair, "azgın bir davet"le "nerdeyse toprağın sonu"na gider. Uçmak, kayıp gitmek, kaçıp dönmemek" şartıyla. Orhan Veli Akımında ise insan, Lâleli'den çıkar bir yolculuğa ve tramvaya atlar; ama mutlaka Sirkeci'ye gider. Yeni gerçekçi akımda ise (çünkü bence, yeni akım, bir çeşit neo-realist akımdır), Lâleli'den çıkar yolculuğa, tramvayla, ama dünyaya gider. (Ben)in en küçük davranışı bile büyük bir haber gibidir (Karakoç, 2007, s. 31).

Salt biçim, ses, görüntü gibi bir takım tekniklerle yenilenme veya imkân arayışına giren sanatçılar Türk şiirine bir şey kazandıramamışlardır. Toplumla ve o toplumun içindeki bireyle bağları kopuktur. Belki bağ hiç kurulmamıştır. Belki böyle bir amaca zaten hiç yönelmek istenmemiştir. Sahip olduğu bu güçlü bağlar sebebiyledir ki biz Orhan Veli şiirine Dadaizm, Sürrealizm anlayışı içinde yazılan şiirlere girmek için teklif edilen yollarla giremeyiz. Böylesi çabalar Orhan Veli şiirinin niteliğini ortaya koymakta da yetersiz kalırlar. Orhan Veli şiiri ancak Orhan Veli şiiri olarak kavranabilir.

3.2. MODERN TÜRK ŞİİRİ

Modern Türk şiirini Tanzimat Edebiyatıyla başlatmak çok sık başvurulan bir yöntemdir. Bunun yanı sıra ilk kıpırtıları takip eden ve başlangıcı daha da geriye götürenler var. İlk yenileşme belirtilerinin Nedim'e (1681-1730) götürülebileceğini düşünenler olsa da Nedim, klasik Türk şiirinin ve kültürünün kendisinden son derece emin olduğunu ilan ettiği (teknik ve askeri bakımdan değil) Lâle Devri (1718-1730) şairidir. Şiirinde tespit edilen yenilikler klasik şiir içinde değerlendirilebilecek meselelerdir. Divan şiirinden ilk sapma, daha önce de söylediğimiz gibi Şeyh Gâlib'le (1757-1799) gerçekleşmiştir.

1721'de Paris'e giden Yirmi Sekiz Çelebi Mehmet Efendi'nin Fransız mimarisi hakkında getirdiği bilgilerden sekiz yıl sonra III. Ahmet Çeşmesi (1729), ondan yirmi altı yıl sonra ise Nuruosmaniye camii (1748-1755) inşa edildi. III. Ahmet Çeşmesi (Bâb-ı Hümâyün önü) ilk Avrupaî tarzın (bezemelerinde) belirlediği mimari yapıdır. Türk barok tarzı mimarinin ilk örneği ise Nuruosmaniye camiidir. Camiin inşasına başlamadan evvel I. Mahmut'un Avrupa'ya mimar gönderip katedralleri tetkik ettirdiği yönünde iddialar vardır (Eyice, 2007, s. 264). III. Ahmet Çeşmesi ile Nuruosmaniye camiinin inşa edilme tarihleri arasında, Tanpınar'a göre Avrupalılaşıma hareketinin beyannâmesi addedilmesi gereken Usûlü'l-Hikem fi Nizâmi'l-Ümem'de (1731) İbrahim Müteferrika, "*monarkiya*", "*aristokrasiya*" ve "*demokrasiya*"dan kısaca bahsederek askeri usuldeki eski ve yeni tarzları mukayese eder ve yeninin faydalarını tek tek sayar. Bu eser Berkes'in bahsettiği Takrir'den hemen sonra basılmış olmalı. İlk askerlikte belirmiş olmakla birlikte ekonomide, eğitimde, siyasette, mimaride giderek tüm toplumda ve kurumlarında hissedilen ıslahat ihtiyacı bir Avrupalılaşıma temayülü olarak belirir. Klasik düzenin çöküşüyle varılan bir krizdir. Tevekkeli Tanpınar, "*Modern Türk edebiyatı bir medeniyet kriziyle başlar*" (Tanpınar, 2007, s. 104) demez.

On dokuzuncu yüz yılda Divan şiiri kısır bir tekrara düşmüş, öte yandan askeri alanda ve eğitimdeki Avrupalılaşıma çabaları yavaş yavaş saray ve yakın çevresinin yaşamında hissedilmeye başlanmıştır. "*1775'te İstanbul'a gelen Baron de Tott, karısının ziyaretine gittiği bir sultan sarayında –Ahmed III'ün kızı – bütün bir Fransız dekorunu hazır bulduğunu söyler*" (Tanpınar, 2006, s. 55). Divan şiirini mümkün kılan yaşam tarzının bozulmasıyla divan şiiri de

bir krize girmiş, mimariye göre daha sıkı bağlı olduğu toplum yaşamı sebebiyle, mimarının Nuruosmaniye camiinde görülen ani fakat yüksek bir verimlilik ve devam arz etmeyen sıçramasını da yapamamıştır. Bu bunalım ortamında Enderunlu Vasıf, Keçecizâde İzzet Molla ve daha sonrasında Encümen-i Şuarâ içinde Yenişehirli Avni gibi isimler, daha önceden Şeyh Gâlib'in bir yol işaret etmiş olmasına rağmen, hiçbir atılım gerçekleştirememişlerdir. Daha önce de söylediğimiz gibi, Âkif Paşa geleneksel şiir tarzında yazmış olmasına rağmen “Adem Kasidesi” ile yeni bir şiirin haberciliğini yapar. “*Âkif Paşa'nın “Adem Kasidesi”nde ise nevi, eskinin hiçbir hususiyetini terk etmeden modern veya garplı poem mahiyetini kazanır*” (Tanpınar, 2006, s. 84). Âkif Paşa'nın Batı şiirini tanımadığını en azından Batı şiirinden etkilenmediğini biliyoruz. “Adem Kasidesi”nin “poem” mahiyetini kazandığı yargısında sakımlı olmakta fayda var. Fakat “poîésis”in izini süreceğimiz modern Türk şiirinin (poîésisin değil) ilk belirtileri Âkif Paşa'dadır. Memet Fuat'ın çağdaş Türk şiirinin ilk belirtilerini gördüğü Nedim'in de Âkif Paşa gibi hece vezninde yazılmış şiiri (iki koşma) olması dikkat çekicidir.

MERSİYE

Tıfl-ı nazeninim unutmam seni
Aylar günler değil geçse de yıllar
Telhkâm eyledi firakın beni
Çıkar mı hatırdan o tatlı diller

Kıyılmaz iken öpmeğe tenin
Şimdi ne haldedir nazik bedenin
Andıkça gülşende gonca dehenin
Yansın ahım ile kül olsun güller

Tagayyürler gelip cism-i semine
Döküldü mü siyah ebru cebine
Sırma saçlar yayıldı mı zemine
Dağıldı mı kokladığım sümbüller

Feleğin kinesi yerin buldu mu
Gül yanağın reng-i ruyun soldu mu
Acaba çürüdü toprak oldu mu
Öpüp okşadığım o pamuk eller

(Âkif Paşa, 2001, s. 31)

Ataol Behramoğlu'nun “Modern Şiirimizin İki Yüzyılı” alt başlığı altında yayımladığı iki ciltlik antolojisi Âkif Paşa'nın hece vezniyle yazdığı bu şiirle başlar. Tanpınar'ın üzerinde

durduğu bu mersiye daha sonraki hece vezniyle yapılan çıkışları etkilemiş olmalıdır. Bu ilk belirtilerden sonra uzun bir müddet eski tarz şiirin ikinci dereceden örnekleri tedavülde kalmıştır.

1849'da Paris'e giden Şinâsî'nin 1854 veya 1855'te (kesin bir tarih bilinmiyor (Kahraman, 2010, s. 167)) İstanbul'a dönmesi ve 1860'ta Tercümân-ı Ahvâl'i çıkarmasıyla yeni bir dönem başlamış oldu. Bu sıralarda Encümen-i Şuarâ'nın cesur ve öncü bir yenilikçi şair çıkaracağı kestirilemezdi. Bu şair, encümenin en genç üyesi Nâmık Kemal'di. İşte şiir hakkında yapılan ilk tartışmalar da bu dönemde gerçekleşti: "*Tanzimattan sonra aruz meselesine ilk tenkid Ziya Paşa'dan geldi*" (Erbay, 1997, s. 12). *Ziya Paşa'nın Yunanlılardan bahsederek şiir hakkında ölçüye dayalı bir tarif yaptığı bu makalesinin adı "Şiir ve İnşâ"dır. Ziya Paşa bu makalede Divan şiirinin karşısına hece ölçüsüyle yazılan halk şiirini koydu. Yenileşme hareketlerinin arasında sürekli hece vezniyle karşılaşılıyor olmamız artık şaşılacak bir durum değil. Nâmık Kemal'de de bu tavrı görürüz. Akif Bey isimli tiyatro eserinde hece vezniyle yazdığı şiirler bir yenilik arayışıdır. Eski şiirin karşısındaki yeni tavır ilkin vezin konusundaki itirazlarla başlamış ve muarızlar aruz'un yerine hece veznini tercih eder olmuşlardır. Fakat Nâmık Kemal bu düşüncesinde yanıldığını ve hece ölçüsüyle de istediği şiiri kuramayacağını düşünmeye başlamıştır. Yeni düşüncesine göre sorun vezin değil kafiyedir:*

Hâsılı, ihtimal ki sonra itikadım değışe, şimdiki kanaatime göre bu parmak hesabıyla da, Türkçe'de istediğim gibi bir tiyatro vücut bulabileceğine itikadım hem nefsimde, hem senin ikdam'ında hasıl ettiğim tecrübe ile bütün bütün münselip oldu. Bugünkü fikrime göre bizi, Türkiye'de istediğimiz gibi şiir söylemekten men eden vezin değil, kafiyedir (Tansel, 2005, s. 51).

Daha sonra vezinli kafiyesiz şiir arayışında da istediğini bulamayan Nâmık Kemal vezinsiz ve kafiyesiz bir şiir de yazamayacaktır. Şairin son durağı, aruz ve hece dışında yeni bir vezin arayışıdır. William Carlos Williams'ı geçmişten farklı olarak yaşadığını söylediği bir dünyaya uygun ölçü arayışına iten endişelere benzer hisler içinde olmalı Nâmık Kemal. Türk şiirinde 'poîésis'in ilk belirtileri ve ayrıca sonraki yıllarda Servet-i Fünûn şairlerinin kullanacağı 'serbest müstezat'ın ilk arayışlarıdır bunlar. 'Poîésis'in ilk belirtileri olması bakımından Türk şiirinde görülmeye başlayan Batı etkisini işaret etmekle beraber, düşünülenin aksine, sonraki dönem şairlerine 'serbest müstezat'ı veren yönsemelerdir. Terza rima, balad,

sone, triyolede geriyeye hiçbir Őey kalmamıŐ fakat ‘serbest műstezad’ Tűrk Őiirini serbest nazıma taŐıyan kűprű vazifesi gűrműŐtűr. DűŐűnűlenin aksine dedik, nkű bu ilk arayıŐlar olmasaydı sonraki sanatçıların Batı edebiyatıyla, bu tarzda Őiir yazmalarını gerçekleŐtiren bir etkileŐime girmeleri de műmkűn olmayacaktı. Bir kere bűyle bir arayıŐ bir lűzumluluĐu ortaya koymuŐtur. Daha sonraki kuŐaklar bűyle bir ihtiyaı hissetme, arama, tespit etme ve somutlaŐtırma kűlfetinden varestedirler. Nűmık Kemal’in ve kendisiyle beraber sűrűklediĐi Abdűlhak Hűmid’in birlikte çıkılmaz sokaklara dalmalarının kıymeti çok bűyűktűr. Bu arayıŐlar Ahmed HaŐim’e ‘‘Yaz’’ Őiirini vermiŐtir.

YAZ

Deniz,
Sűrűklenir zehebű ince kumlar űstűnde,
Bűtűn menűzır-ı hűzn u gurűb ile yalnız;
Yűkselen reng-i Őűmın altında
Ŗksűrűr nűtűvűn u nűlende
Hasta bir genç kız...

Bu bahűrin kolunda bir erkek,
Hűzn-i sűriye mezc-i rűh ederek
İnliyor sessiz.

Sonra... durgun sularda bir yıkanan
Gűlge, gűklerde nűrunu kırpan
Bűyűk, derin, nazar-űvűre műi bir yıldız...

(Haşim, 2007, s. 33-34)

Tűrk Őiirinin Ahmed HaŐim’in ‘‘Yaz’’ Őiirine geldiĐi gűzergűhta yukarıda alıntıladıĐımız Cenab Őahabettin’in Elhűn-ı Őitű’sı bűyűk bir aŐamadır. Nűmık Kemal, Abdűlhak Hűmid, Ziya PaŐa, Tefvik Fikret, Cenab Őahabettin, Mehmet Őkif, Yahya Kemal, Ahmed HaŐim, Faruk Nafiz, Nazım Hikmet, Orhan Veli ile devam eden -bir zincir deĐil-almaŐık bir hat. Bu budaklanma içinde modern Tűrk Őiirini (hatta sanatını) yerine oturtmada bize yardımcı olan siyasi devirler ve kırılmalardır. Belki bu dűnemleri anlayabilmek için Tűrk Őiirine műracaat etmek lűzım gelir demek daha doĐrudur. Sanatçılar dava adamı olarak bir davaya angaje olmuŐlar ve siyasette etkin roller almıŐlardır. Tűrk aydınlarının ve sanatçılarının kűmelendiĐi ‘ne yapmalı’ duraĐında ana yola katılan ilk çıkıŐ noktaları belirlenmiŐtir: BatılılaŐmak, İslamlaŐmak, TűrkleŐmek. Aslında ű ayrı damar olarak gűrmek yanılıcı olacaktır. KıŐkırtıcı

ve karizmatik Fikret'in gittikçe dünya vatandaşlığına evrilen düşünceleriyle batıcı olduğu kadar, Nâmık Kemal ve Mehmet Âkif Ersoy da batıcıdır. Nâmık Kemal ve Mehmet Âkif aynı zamanda İslamcılıkta birleşirler. Fakat Nâmık Kemal'le Âkif'in İslamcılığı Âkif'le Fikret'in batıcılığı kadar ayırdır. Bir kere Nâmık Kemal'de ihtiyacı olanı İslam'dan çıkarma düşüncesi vardır. Eldeki asumanî şariat ve fıkıh gibi bir derya-yı hakikat yeterlidir. Hâlbuki Âkif İslam'ı çağın gereksinimine uygun anlama çabasındadır. Âkif Cemâleddin Efgânî gibi modernist bir İslamcıdır.

Medresen var mı senin? Bence o çoktan yürüdü.
 Hadi göster bakayım şimdi de İbnü'r-Rüşd'ü?
 İbn-i Sînâ niye yok? Nerde Gazâlî görelim?
 Hani Seyyid gibi, Râzî gibi üç beş âlim?
 En büyük fazlınız: bunların âsârından;
 Belki on şerhe bakıp, bir kuru ma'nâ çıkarın.
 Yedi yüz yıllık eserlerle bu dinin hâlâ,
 İhtiyâcâtını kâbil mi telâfi? Asla.
 Doğrudan doğruya Kur'ân'dan alıp ilhâmı,
 Asrın idrâkine söyletmeliyiz İslâm'ı.

(Ersoy, 2013, s. 568/٩٦) (Latinize eden: O.N.TOLAR)

Üçlü sacayağının Türkçülük kısmında ismi anılan Mehmet Emin Yurdakul da Efgânî'nin teşvik ve tebriklerini almıştır. Daha sonra bu Türkleşme, Türkçülük düşünceleri Batılı referanslarla ve İslam medeniyeti/kültürü cilâsıyla modern Türk şiirinin iki Herkül sütunundan birini, Yahya Kemal'i doğuracaktır. Diğer Ahmed Haşim olan bu sütunların öne modern Türk şiirinin sularıdır.

3.3. Şİ'R VE POİÊSİS'İN BELİRLEYİCİLİĞİNDE MODERN TÜRK ŞİİRİ

Türkçe şi'r kelimesinin ihtiva ettiği anlamla poîêsis kelimesinin gerek etimolojik kökeni itibarıyla taşıdığı anlam yükü ve gerekse Aristoteles felsefesinde gördüğümüz ıstilahî anlamı oldukça farklı görünmektedir. Bir tarafta bir nesneyi incelikle kavramak, diğer tarafta bir nesne olarak yaratmak. Biri kendi varlığını açabileceği ve böylelikle sırlayabileceği anlam alanında beliren imkâna yoğunlaşıyor, diğeri şiirin bir yapı olarak ortaya koyulabilir olmasıyla, temsil gücüyle ve giderek duyulabilir dünyadaki nesnelere ve dışgerçekliği dönüştürmeyle ilgili bir

yolculuk geçiriyor. Nereden bakılırsa bakılsın, şi'rin, kendini bir başka kendilikle irtibatlandırma olduğu açık.

Türk şiirinin Batı¹² şiirinden etkilendiğinden, fakat etkilendiği şiire dönüşmediğinden ve kendi modernleşmesini gerçekleştirdiğinden bahsettik. Fakat başlangıçta batılılaşmaya ilişkin tutum olumludur. Batılı tarzda bir edebiyat kurmak için ilk ciddi uğraşları veren İbrahim Şinâsî'nin "Tanzimat"ın mimarı Mustafa Reşid Paşa'ya yazdığı şiir, batılılaşma, modernleşme hareketlerine karşı sanatçının genel tavrını göstermesi bakımından önemlidir.

Gelelim zât-ı Reşid'in şerefi mebhasine
Söz mü var Devlet'i ihyâya olan meb'asine

Sensin ol fahr-ı cihân-ı medeniyyet ki hemân
Ahdini Vakt-i Sa'âdet bilir ebnâ-yı zemân

Ne aceb nâtık-ı i'câz-ı hikemdir dehenin
Âyet-i beyyinedir âleme her bir suhanin

Kalb-i millette vücûdun ulu bir mu'cizedir
Bunu fehm eylemeyen müdrike-yi âcizedir

Adl ü ihsânını ölçüp biçemez Nevton'lar
Akl ü irfânını derk eylemez Eflâtun'lar

Âleme mûris-i cân adl ile ihsân olmuş
Âdeme bâis-i şân akl ile irfân olmuş

Şem'idir kalbimizin cân ile mâl ü nâmûs
Hıfz için bâd-ı sitemden olur adlin fânûs

Ettin âzâd bizi olmuş iken zulme esîr
Cehlimiz sanki idi kendimize bir zencîr

Bir ıtık-nâmedir insâna senin kaanûnun
Bildirir haddini Sultân'a senin kaanûnun

Sen gibi âkil olan kan dökerek gün mü sürer
Vech-i nâmûsuna ol kan ile düzgün mü sürer

Olmuş insâna taassub bir onulmaz illet
Hüsn-i tedbîrin ile kurtulur andan millet

Andırırısın o tabîbi ki ne dem verse ilâc
Iztırâbından anı hastası eyler iz'âc

¹² Bu konudaki düşüncelerimizi yeterince ortaya koyduğumuz kanaatindeyiz.

İncedir gerçi bu fikrim kaba düştü ta'bir
Eyledim sanki mürekkebe ile hürî tasvîr

Fi'le çıktıkça zamîrindeki hayr-ı niyyet
Buldu bir başka şeref âlem-i insâniyyet

Vakf eden Tanrı mıdır mahkeme-yi vicdânın
Bitirir hâkim-i re'yin işini dünyânın

Bin yaşa devlet ü ikbâl-i fahîmânen ile
Mülkü tedvîr ederek akl-ı hakîmânen ile

(Şinâsî, 1970, s. 13)

“*Bir ıtık-nâmedir insâna senin kânûnun / Bildirir haddini Sultân'a senin kânûnun*” beyti yetkileri kısıtlandırılmış bir monarşinin özlemini açığa vurur. Koruyucusu Mustafa Reşit Paşa'nın himayesinde Fransa'ya giden ve Fransızcasını geliştiren Şinâsî Batı şiirinden yaptığı çevirileri kitaplaştırarak bu yolda ilk eseri ortaya koyan şairdir. Türk gazeteciliğinin kurucusu da olan Şinâsî şiir ve edebiyat hakkında sanatçıların düşüncelerini karşılıklı tartışarak kamuya açık bir şekilde ifade etmelerini mümkün kılmıştır. Aynı zamanda gazeteciliğin başlamasıyla, üretilen edebi ürünler gündelik olayların haberlerinin ve yorumlarının yapıldığı bir ortamda, gazete ve dergilerde boy göstermeye başlamıştır. Böylelikle seçkin bir uğraşı ürünü olan şiir gündelik yahut siyasi haberlerin bitişiğine, yanına indirilmiştir. Bu tenzil-i şiir içeriğinin belirlenmesi bakımından da geçerlidir.

Zaman içinde Türkiye'nin Batılılaşamayacağını, modernleşme adına girişilen türlü işlerin yol açtığı çarpıklığın ve uğranılan dumurun farkına en erken varan yine şairler olmuştur. Modern Türk şiiri etkilendiği Avrupalı şiire dönüşmemiştir, tıpkı Divan şiirinin Arap ve İran şiirine dönüşmediği gibi.

Osmanlı şiiri, üretimden çok talan ve haraç üzerine temellenmiş ve bundan ötürü kendini, kendi-yarattığı'ndan çok, alınan-nesneyle tanımlayan ve onda bulan kişiler topluluğunun çeşitli tarihî şartlar ve dolaymlar¹³ içre yarattığı ve sürdürdüğü bir şiirdir. Divan edebiyatında, aktarılmış oldukları edebiyatlardakinden farklı bir yapı ve fonksiyon taşıyan “mazmun”u ancak bu şartlardan ve dolayimlardan kalkarak açıklayabiliriz (Hilav, 2008, s. 158).

¹³ Selahattin Hilav “*Dolayım'ı médiation karşılığı kullanıyorum*” şeklinde dipnot düşmüş.

Böylesi bir açıklama karşısında defansif bir tutum sergilenebilir. Hilav'ın 'Osmanlı' diye sıfatlandığı şiir ve toplulukla ilgili tespitlerinin sempati doğurmayacağı ortadadır. Fakat "talan (ganimet) ve haraç topluluğu" ile Divan şiirinin Arap ve İran şiirinden farklı bir yapı ve fonksiyona sahip 'mazmun' ürettiği düşüncesi önemlidir. Türklerin nesnelere olan ilişkisinin Avrupalıların nesnelere olan ilişkisinden farklı olduğunu biliyoruz. Özünde mülkiyet meselesi de var bu ilişkinin. Bir yanda nesne üzerinde tahakküm kurma, özne-nesne dikotomisi öte yanda nesne ile olan ilişkisinde daha doğrusu dünyada bulunmasıyla ilgili tavrında bir *yabancı/yolcu* olma kabulü. Türk, yabancı (yolcu) olduğunu bilir çünkü kendisinin geçici olduğunu bilir. Geçici olan bir dünyada geçicidir. Nesnelere geçiciliğiyle kendisinin geçiciliği aynı değildir. Kendisinin fâni dediği dünyadaki bulunuşu geçicidir sadece. Bu sebeple sahiplenmeyi de bilmez. Yabancılaşamaz çünkü dünyaya yabancı kalmakta ısrarcıdır. Daha doğru ifade şudur: Dünyada ev sahibi olmadığının bilincinden kopmaz. Onun bu durumu Hegelyen bir yaklaşımla açıklanamaz. Tinin kendini gerçekleştirmek üzere kendinden uzaklaşması değildir yani. Bu düşünce Tanrı'nın dünyaya gelmesi ve ölmesi inancına uzak değildir. Baba'nın kendisine yabancılaşması. Hegelyen düşünce içinde "yabancılaşma", Tin¹⁴'in nesneleşmesi, kendine yabancılaşması ve sonra kendine dönmesi demek olan gerçekleşmesi devriminde anlaşılabilir (Hegel, 2004, s. 41-42). Müslüman kendisine yabancılaşamaz çünkü zaten kendisini bilme cehdi içindedir ve 'Dünya'da bulunduğu müddet içinde kendini bilmekle mükellef tutulduğuna, kendini bilmek suretiyle ise yaratıcısını bilebileceğine inanır. Feuerbach, Tanrı'nın kendine yabancılaşan insan olduğunu söyler (Feuerbach, 2008, s. 49). Kendini bilme yoluyla Tanrıyı bilmek inancı, insanın "*tanrıyı kendisine zıt bir öz olarak karşısına*" alması, daha doğrusu "*insanın kendisinden ayrılarak ikiye bölünmesi*" (Feuerbach, 2008, s. 73) sonucu yarattığı antropomorfik Tanrı düşüncesiyle varılan "*İnsanı tanrısından ve tanrısını da insandan dolayı teşhis edersin*" (Feuerbach, 2008, s. 48) tespitiyle hiçbir yakınlık taşımaz. Bununla birlikte, 'bilmek' mastarının aynı zamanda 'tanımak' anlamına geldiğini de hatırlarsak, kendini bilen kişinin neye tapındığını (para, iktidar, dünya vs) bilebileceğini, tanrısını tanıyabileceğini kolaylıkla söyleyebiliriz. Yine de kendini bilme cehdinin felsefi bir sorgulama şeklinde

¹⁴ "Kendini üretmek, kendini kendine nesne yapmak, kendi üzerine bilmektir tinin işi: böylece o kendi kendisi içindir." (Hegel, Tarihte Akıl, 2003, s. 60)

belirmediğini söylememiz gerekir. Bir kere o, ‘kendini bilmek’ işine ancak bu yolla yaratıcısını bilebileceği haberiyle girişir. Müslüman, kendisine ulaşan haberlere kaynağına göre itibar etmeyi yahut etmemeyi tercih ederek bir belginliğe kavuşacağını bilen kişidir. Başlangıçtan bir boşlukta değildir. Taklidî imandan tahkikî imana doğru bir yolculuk gerçekleştirir. Kierkegaard’ın sorularını sormak ve cevaplarını vermek suretiyle varmamıştır bulunduğu yere:

Neredeyim ben? Dünya denen bu şey nedir? Bu kelimenin anlamı nedir? Beni bunun içine kim çekti de şimdi orada bırakıp gidiyor? Ben kimim? Dünyaya nasıl geldim? Bana neden sorulmadı, neden yolu yordamı öğretilmeden sanki bir “ruh satıcısı”ndan alınmış gibi bir kenara itildim? Gerçeklik dedikleri bu büyük müesseseye ilgim nasıl doğdu? Neden ona ilgim olsun ki? Bu içten gelecek bir ilgi değil mi? Eğer bu işte zorla yer alacaksam, yönetici kim? Ona bir şey söylemek isterim. Yönetici yok mu? Şikayetimi kime bildireceğim? Varoluş hiç kuşkusuz bir müzakere- görüşümün dikkate alınmasını rica edebilir miyim? (Kierkegaard, 2013, s. 203).

Çağdaş dünyanın icbar ettiği yaşamın Müslümanların zihin yapısını ve toplum yaşantısını tahrir ettiği ölçüde bu sorular sorulmak zorunda kalınır. Yabancılaşmanın mümkün olduğu bir yaşamda düşünebilen insanın, kaygı sahibi bireyin soracağı sorulardır bunlar. Müslüman yabancılaşmaya müsaade etmeyen bir topluluğun içine doğar. Bu toplumun iktisadi ilişkileri de kapitalist ilişkiler değildir.

İşçi ne kadar çok servet üretse, üretiminin gücü ve kapsamı ne kadar artsa, kendisi de o kadar yoksullaşır. Ne kadar çok meta yaratırsa kendisi de bir meta olarak o kadar ucuzlar. Şeyler dünyasının artan değeriyle doğrudan doğruya orantılı olarak insanlar dünyası değersizleşir. Emek yalnız meta üretmez; kendini ve bir meta olarak işçiyi de üretir –ve bunu meta ürettiği oranda gerçekleştirir.

Bu olgu göstermektedir ki emeğin ürettiği nesne –emeğin ürünü– emeğin karşısına yabancı bir şey, kendini üretenden bağımsız bir güç olarak dikilir. Emeğin ürünü, bir nesneye aktarılmış, maddeleşmiş emektir: Emeğin nesneleştirilmesidir. Emeğin gerçekleştirilmesi, emeğin nesnelleştirilmesidir. Politik iktisadın ele aldığı durumlarda, emeğin bu gerçekleşmesi, işçiler için gerçekliğin yok olması şeklinde görünür; nesneleşme, nesnenin yok oluşu ve nesneye kölelik, mülk sahibi ise yabancılaşma, başkalaşma olarak ortaya çıkar.

Emeğin gerçekleşmesi gerçekliğin öylesine bir yok oluşudur ki, işçi aklıktan ölme derecesinde yitirir gerçekliği. Nesneleşme öylesine nesnenin yok oluşudur ki işçi, yalnız yaşaması için değil, çalışması için de çok gerekli olan nesnelere bile soyulur. Emek, çalışma, artık işçinin ancak pek büyük çabalar harcıyarak ve iyice düzensiz kesintilerle ele geçirebileceği bir şey olmuştur. Nesneye sahip olmak öylesine bir yabancılaşma olmuştur ki işçi ne kadar fazla nesne üretirse kendisi o kadar azına sahip olabilir ve kendi ürününün, sermayenin egemenliği altına o kadar girer (Marx, 2016, s. 75).

Bu bakımdan klasik Türk şiiri, kendisini mümkün kılan yaşam tarzının doğurduğu şiir olarak modern Türk şiirinden farklıdır. Bu yaşam tarzına sahip toplum kapitalist bir ekonomik sisteme sahip değildir. Modern Türk şiiri modern dünyanın dayattığı yaşam tarzı, ekonomik ilişkiler dolayısıyla giderek tahrip ettiği, dönüştürdüğü toplum yaşantısı içinde gerçekleşmiştir. Fakat modern Türk şiiri modern olma vasfını tüm bu tahribat içinde bireyi sağalttığı ve uyanık tuttuğu ölçüde kazanmıştır. Kapitalist bir ekonomik işleyiş içindeki iktisadi ilişkiler bireyi eski dünyanın yahut özlemle andığı önceki kuşakların baş etmek zorunda kalmadıkları problemlerin içine çekmiştir.

1923 İzmir İktisat Kongresi'nin üzerinden geçen ve özel sektörün önemli ölçüde geliştiği yirmi beş yılın akabinde gerçekleştirilen Türkiye İktisat Kongresi (1948) Devletçilik politikasını ekonomiyi özel teşebbüse yaslamak yolunda dönüştürme isteğinin tezahürüydü. Devlet, kurucu görevini ifa ettikten sonra tarım ve sanayi alanını artık özel teşebbüse terk etmeliydi. İzmir İktisat Kongresi'yle hedeflenen amaç gerçekleştirilmişti. Özel sermayenin henüz el atamayacağı enerji, demir yolları, posta, gemicilik vs alanlar devletin tekelinde kalabilirdi. Kongre II. Dünya Savaşı'ndan üç yıl sonra gerçekleşmişti. 1946 yılında özel teşebbüsün önünü açmak üzere, CHP içindeki devletçi kesimin getirdiği Toprak Reformu'na muhalif olarak ortaya çıkan dörtlü (Celal Bayar, Refik Koraltan, Adnan Menderes, Fuat Köprülü)'nün kurduğu Demokrat Parti, işadamlarının ve toprak sahiplerinin desteğini kazanmış ve birkaç yıl içinde CHP'yi de liberalleştirme yolunda dönüştürmeye başlamıştı. 1950 seçimi yaklaştığında CHP dini kısıtlamalar ve liberal ekonomi hususunda öyle bir dönüşüm geçirmiş ve Demokrat Parti'nin *rengini öylesine almıştı ki* iki parti arasında dikkate değer bir fark kalmamıştı. *“Atatürk'ün kurduğu parti yeniden seçilmesi halinde ‘Kemalizmin altı ilkesi’ni anayasadan çıkaracağını bile vaat etti”* (Ahmad, 2012, s. 132). Kısacası savaş sonrası Amerika Birleşik Devletleri'nin “kamu diplomasisi”ne Türkiye olumlu yanıt vermiş, bu hususta iyi bir partner olacağını göstermişti.

[Celal Bayar] arada hiçbir ideolojik farklılık olmadığını ve her iki partinin de Türkiye'yi modern ve müreffeh bir ülke haline getirme programına bağlı olduğunu kabul ediyordu. **Demokratlar, Türkiye'yi bir kuşak içinde, her mahallede bir milyoner yaratarak “küçük Amerika” haline getirmeye söz verdiler.** Cumhuriyetçiler de aynı ideali paylaşıyorlardı (Ahmad, 2012, s. 133) (Vurgu bize ait).

Amerika Birleşik Devletleri ise 1946 yılında Türkiye'nin büyükelçisi Münir Ertegün'ün naaşını (ölümünden iki yıl sonra) Missouri Zırhlısı'yla Türkiye'ye göndermek gibi jestlerle Türkiye'nin müttefiki olduğunu gösteriyordu. Bir diplomatın naaşını bir savaş gemisiyle, üstelik ölümünün üzerinden iki yıl geçtikten sonra göndermek açık bir mesajdı. Bu ilişkiler çerçevesinde Devletçilik anlayışı ekonomide yerini özel girişimciliğe bırakıyordu. Daha sonraki yıllarda Turgut Özal 24 Ocak kararları ile ilgili generallere verdiği brifinglerin ikincisinde “böylesi bir devletçilik anlayışını anlayamadığını, KİT’lerin devrinin her yerde geçtiğini” söyleyecektir. Dönemin başbakanı Süleyman Demirel’in tam yetkiyle donattığı Turgut Özal alacağı üç yüz milyon dolarlık kredi için Dünya Bankası’na imzalayarak verdiği mektupta Türkiye ekonomisini tamamen Dünya Bankası’nın denetimine bırakıyordu.

Turgut Özal’ın 7 Şubat 1980 tarihli mektubu “Sayın Bay McNamara” diye başlıyor ve geçmiş yıllarda yapılan ekonomik uygulamaların terk edildiği, Demirel hükümetinin ekonominin yapısını değiştirdiği, sorunların bundan sonra “yeni bir ekonomik yaklaşımla” ele alınacağı, ekonomide planlama ve idari kontroller yerine serbest rekabet ve piyasa koşullarının egemen olacağı belirtiliyordu. Ayrıca, Türk sanayii bundan sonra kotalarla korunmayacak, Türk parasının yabancı paralar karşısındaki değeri “zamanında ve yeterli düzeyde” ayarlanacaktı (Çölaşan, 1984, s. 161-162).

Politika, kültür, ekonomi ve sanayi devrimlerinin gerçekleştiği Batı’da yaşananlara hiçbir bakımdan benzemeyen birtakım dönüşümlerle modernleşme çabasında olan Türkiye kapitalistleşemeyen ekonomisiyle küçük Amerika olma yolunda kararlıydı. “Küçük Amerika” benzetmesiyle bu çabaların Türkiye’yi küçük kalmaktan kurtaramayacağı belliydi demek hiç de yanlış olmaz.

Türkiye’nin güçlü bir kapitalist ekonomiye sahip devlet olması mümkün müydü? Ticaret ve tarım ekonomisinin kendisine bağlı olduğu güçlü bir merkezi devlet (Osmanlı), feodalizmin ve pazar ekonomisinin önünde engel olmuştur (Berkes, 1972, s. 32). Feodalizmin merkeziyetsizliğinin karşısında Avrupa monarşisinin mutlaklığını kurması yeni bir sınıfın işbirliğiyle mümkün olmuştur. Fakat daha sonra aynı sınıfın devrimci işlevi mutlak monarşinin aleyhine dönmüş ve giderek süreç ulus devletlerinin egemenlik haklarından, uluslar arası ve ulus-üstü küresel haklara geçişi şeklinde işlemiştir. Örneğin bu süreçte Birleşmiş Milletler’in işlevi çok önemlidir: “*BM uluslararası tüzel yapılardan küresel tüzel yapılara geçiş sürecinde*

bir menteşe işlevi görür” (Hardt & Negri, 2001, s. 29). Osmanlı devletinde ise en başından beri var olan mutlak merkezîyetçi iktidar feodalizmin gelişmesine engel olmuş, gücünü kaybedip zayıfladığında ise yokluğuyla kapitalist ekonominin karşısında çöküşe sebebiyet vermiştir.

Kentlerin piyasa ve para ekonomisinin zorunu hissettiği zamanın gelişinde görüldüğü gibi, gerekli ekonomik gelişmelerin olması için (örneğin toprağın verimini arttırma, gübre, hayvan, sulama işlerinde) devlete bağlı ve muhtaçtır. Sonraları Batının kapitalist ekonomisinin etkisini hissettiği zaman o evvelce muhtaç olduğu gücün, yani devletin, yerinde yeller estiğini görmek felâketine de uğrayacaktır (Berkes, 1972, s. 39).

Kapitalist dünyaya entegre olmaya çalışan Türkiye'nin yaşadığı sorunlar, Devletçilik ilkesinin özel girişimcilik önünde mânia teşkil etmesi bu tarihsel arka planın sonucudur.

Türkiye hiçbir zaman tam olarak Batılılaşmadığı gibi güçlü bir ekonomiye sahip bir ülke olarak kapitalist dünyaya entegrasyonunu da gerçekleştirilememiştir. Türk şiiri on dokuzuncu yüzyıldan itibaren bu süreçte, kendinden emin, güçlü, savaştı (ganimetçi) bir toplumun ürettiği Divan şiiri (şi'r) yolundan saparak, siyasi, askeri, kültürel, ekonomik varlığını sürdürürebilme telaşına düşen bir topluluğun sanatçılarının elinde önemli ve çok yeni işlevler üstlenmiştir. Bunların en önemlisi Türk şiirinin düşüncenin işlevini, başlangıçta belirleyici olma isteğiyle, eleştirel ve muhalif bir karaktere bürünerek yüklenmesidir. Bu sebeple modern Türk şiiri başlangıcından itibaren muhalif ve çok yoğun bir siyasi karaktere sahiptir. İşte 'poîêsîs' hem şiirin şairin dışında bir yapı olarak kurulabilir olması bakımından hem de modern Türk şiirinin varlık sebebini toplumla olan bağlarının belirleyiciliğinde bulması bakımından modern Türk şiirinde belirleyici olarak görünür. Bütün bunlarla birlikte sanatsal kaygılar, estetik tutum, dil işçiliği gibi sorunlar belirir. Tartışmasız bir aruz ustası olan Mehmet Âkif Ersoy bir Divan şairi için hiçbir anlamı olmayacak şu dizeleri yazar:

Bana sor sevgili kâri', sana ben söyleyeyim,
Ne hüviyette şu karşında duran eş'ârım:
Bir yığın söz ki, samimiyeti ancak hüneri;
Ne tasannu' bilirim, çünkü, ne san'atkârım.
Şi'r için "göz yaşı" derler; onu bilmem, yalnız,
'Aczimin giryesidir nice bütün âsârım!
Ağlarım, ağlatamam; hissederim, söyleyemem;
Dili yok kalbimin, ondan ne kadar bîzârım!
Oku, şayet sana hisli bir yürek lazımsa;
Oku, zira onu yazdım iki söz yazdımsa

(Ersoy, 2013, s. 3/7) (*Latinize eden: O.N.TOLAR*)

Mehmet Âkif'in yüreği kişisel problemler, kaprisler, bunalımlar veya aşk acısı sebebiyle değil, toplumsal sıkıntılarla, hatta ümmetin dertleriyle hislenmiştir. Kemal Özer'i sonraki şiirlerinde "Gül Yordamı" kitabında gösterdiği titizliğin altında bir titizliğe düşüren de benzer sebeplerdir. Aşağıda alıntılanan iki şiir, sahip oldukları toplumsal bilinç, estetik anlayış ve kaygılar, ideolojik tavırlar bakımından karşılaştırılabilir niteliktedir:

DESTAN

Durun kalabalıklar, bu cadde çıkmaz sokak!

Haykırsam, kollarımı makas gibi açarak:
 Durun, durun, bir dünya iniyor tepemizden,
 Çatırdılar geliyor karanlık kubbemizden,
 Çekiyor tebeşirle yekûn hattını âfet;
 Alevler içinde ev, üst katında ziyafet!
 Durum diye bir lâf var, buyrunuz size durum;
 Bu toprak çirkef oldu, bu gökyüzü bodurum!
 Bir şey koptu benden, şey, her şeyi tutan bir şey,
 Benim adım Bay Necip, babamınki Fazıl Bey;
 Utanırdı burnunu göstermekten sütinim,
 Kızımın gösterdiği, kefen bezine mahrem.
 Ey tepetaklak eham, başı üstünde bina;
 Evde cinayet, tramvay arabasında zina!
 Bir kitap sarayının bin dolusu iskambil;
 Barajlar yıkan şarap, sebil üstüne sebil!
 Ve ferman, kumardaki dört kıralın buyruğu;
 Başkentler haritası, yerde sarhoş kusmuğu!
 Geçenler geçti seni, uçtu pabucun dama,
 Çatla Sodom-Gomore, patla Bizans ve Roma!
 Öttür yem borusunu öttür, öttür, borazan!
 Bitpazarında sattık, kalkamaz artık kazan!
 Allahın on pulunu bekleme dursun on kul;
 Bir kişiye tam dokuz, dokuz kişiye bir pul.
 Bu taksimi kurt yapmaz kuzulara şah olsa;
 Yaşasın, kefenimin kefilî karaborsa!
 Kubur faresi hayat, meselesiz, gerçeksiz;
 Heykel destek üstünde, benim ruhum desteksiz.
 Siyaset kavas, ilim köle, sanat ihtilâç;
 Serbest, verem ve sıtma; mahpus, gümrükte ilâç.
 Bülbüllere emir var: Lisan öğren vakvaktan;
 Bahset tarih, balığın tırmandığı kavaktan!
 Bak, arslan hakikate, ispinoz kafesinde;
 Tartılan vatana bak, dalkavuk kefesinde!
 Mezarda kan terliyor babamın iskeleti;
 Ne yaptık, ne yaptılar mukaddes emaneti?

Ah, küçük hokkabazlık, sefil aynalı dolap;
Bir şapka, bir eldiven, bir maymun ve inkılap.

(Kısakürek, 2002, s. 406-407)

İFTAR

Minarenin kandilleri yandı. Erken açılıyor iftar. Blok apartman inşaatının şantiyesinde çalışan oruçlu işçiler sofralarını kurmuş; abdest aldılar çoktan, yıkandılar: Ah! Mis kokusu insanın! Sehpaya giderken ya da askere. Birinde kefen giyiniyorlar birinde soyunuyorlar, Çıplak beden. Mansur ve Bedreddin böyle yakıldı. Ah! Eşitlik istedi onlar. Hem konuştular, hem sır vermediler. Ama vermedikleri sırrı anladı yoksul.

Yoksul:

Mintanları yırtık, kazakları da ordan buradan alınmış ince sadaka; küçük gaz sobasında ısınmaya çalışıyorlar; dört kaşık dalıyor gaz tüpünün üstündeki çorba tenceresine: “Bismillah”.

Sonra da bir zeytin!

Fukaraya düşen Cennet!

İftar! Adaletsizlik saati.

Fethullah Hoca'nın ve Necmettin Hoca'nın sofrası:

Yoksulların kovulduğu sofrası: Reçeller, ballar, peynirler, bal tutan parmaklar, kızarmış ekmeğe, yumurtalı pideler.

Ne tuhaf, Yakup Kadri'nin kahramanı Neşet Sabit utanmıştı Ankara Palas'ta verilen baloyu sokakta izleyen yoksullardan. Şimdi İslâm televizyona çıkıyor:

Otellerdeki ve Sokaktaki İslâm!

Allah'ın kılıcı keskindir. Ama Allah'ın adaleti nerededir?

Ve benim azalmış rızıkım kimin lokmasıdır?

(Oktay, 2002, s. 391)

3.3.1. Cumhuriyet Şiiri: Yahya Kemal ve Ahmet Haşim'in Ardından

PIRPIRLI ŞİİR

Uyandım baktım ki bir sabah,
Güneş vurmuş içime;
Kuşlara, yapraklara dönmüşüm,
Pır pır eder durur bahar rüzgârında.
Kuşlara, yapraklara dönmüşüm;
Cümle âzâm isyanda;
Kuşlara, yapraklara dönmüşüm;
Kuşlara,
Yapraklara.

(Kanık, 2005, s. 105)

Bu şiirde okuduğumuz dönüşümün fiziki olduğuna dair bir yorum şiirde konuşanın (şair?) bütün organlarının isyanda (Cümle âzâm isyanda) olmasından çıkarılabilir. Bu mümkündür fakat Pırpırlı Şiir’den Gregor Samsa’ya ulaşmak imkânsızdır. “Bir sabah” ve “dönmüşüm” ifadeleri Kafka’nın Dönüşüm’ünün ilk satırlarını akla getirirse de mümkün değildir: “*Gregor Samsa bir sabah bunaltıcı düşlerden uyandığında, kendini yatağında dev bir böceğe dönüşmüş olarak buldu*” (Kafka, 2014, s. 19). Kafka’nın Gustav Janouch’a Dönüşüm öyküsüyle ilgili söylediklerinin “Pırpırlı Şiir”in hemen yan sayfasındaki “Zilli Şiir”i akla getirmesine rağmen böyledir:

Hayvan bize insandan daha yakın. Parmaklık, burada. Hayvanla yakınlık kurmak, insanlarla kurmaktan daha kolay.

(...)

Hayvana geri dönülüyor. Herkes sürüye katıldığından ötürü güven içerisinde, kentlerin yollarından geçip işe, yemliklerin başına ve eğlenceye gidiyor. Tıpkı büroda olduğu gibi, sınırları iyice çizilmiş bir yaşam. Böylesi bir yaşamda mucizeler değil, yalnızca kullanma talimatları, dolduracak başvuru formları ve kurallar var. Özgürlükten ve sorumluluktan korkuluyor. O nedenle insanlar, kendi yaptıkları parmaklıkların ardında boğulmayı yeğliyorlar (Kafka, 2014, s. 100-101).

ZİLLİ ŞİİR

Biz memurlar,
Saat dokuzda, saat on ikide, saat beşte,
Biz bizyizdir caddelerde.
Böyle yazmış yazımızı Ulu Tanrı;
Ya paydos zilini bekleriz,
Ya aybaşını.

(Kanık, 2005, s. 104)

Bir sanatçının diğerinden etkilenmesinden söz ediyor değiliz. Modern dünyanın dayattığı yaşam tarzının bireyi içine bıraktığı bunalım ve bu kriz içinde sanatçının takındığı tavır merak konusu ediyoruz. Yabancılaşma üzerine Hegel, Feuerbach, Kierkegaard ve Marx’ın tüm yazdıklarında rastladığımız en temel ve ortak nokta yarılma, kendinden ayrılma, ikiye bölünmedir. “Pırpırlı Şiir”de başkalaşma ve dönüşme (kuşlara, yapraklara dönmüşüm) şeklinde tezahür eden yaşama sevinci/arzusu Orhan Veli’nin “Zilli Şiir”inde gördüğümüz üzere modern yaşamın kıskacına ve temelde absürtlüğüne ironik bir tavırla yaklaşmasını mümkün kılar. (Orhan Veli, “nesne” deme imkânı sunarak “varlık kategorisinde” özneyi diğer her şey arasında bir şey olarak diğerleriyle denkleştiren Türkçe’nin şairidir. Türkçe konuşan biri dünyada

bulunuşu sırasında bir yabancı/yolcu olarak bulunduğu bilinciyle birlikte kendisinin diğer nesnelere üzerinde tahakküm kurmasına yol açacak bir ayrıcalığa meydan bırakmayacak şekilde kendisini dil yoluyla diğer her şeyle denkleştirir. Fakat diğer her şey gibi bir nesne olmak demek her şeyin aynı ve bir olduğu anlamına gelmez. Diğer her şey arasında kendine mahsus herhangi bir şey. Birbirlerinden benzemezlikleri dolayısıyla ayrılan ‘şeyler’ nesne olmak bakımından aynı kategoridedirler.) Orhan Veli’nin yaklaşımı dramatiktir. İlk şairin kendisi yahut şiirin içinden konuşan belirir ve başkalaştıran, yabancılaştıran ve kendisini ikiye bölen bir yaşamın kıyısından kayıtsız bir ifadeyle konuşur. Daha sonra bu konuşan okuyucuyla yer değiştirir. Aslında yer değiştirmez, yerini ona bırakır. Daha da doğrusu sanatçı, okuyucu, kahraman aynı zamanda, aynı yerde otururlar. Okuyucu, kendinin konuştuğundan habersiz belirir. Öylece gezinir, tuhaflıklara güler, içi burkular ve seyredildiğinden habersiz gider. Kendisini gözleyen yine kendisidir. Rahatsız edici ve belki kişinin kendi davranışlarını bir sahteliğe, aldatmacaya sürükleyen bir çift göz. Çift-yarı deneyine dâhil olan gözlemci göz ve Jeremy Bentham’ın (burada kişinin kendi üzerine çevrilmiş) her şeyi gören “*panopticon*”¹. Okuyucu bir sahteliğe kayar çünkü aslında izlendiğini, kendisini kendisinin seyrettiğini içten içe bilir. Buradaki sahtelik kendisinden beklendiği gibi davranmadır. Kendisinden bekleneni olma. Ontolojik kayış. Başkalaşma. Dönüşme.

Kafka’ya dönersek o öyküsünün korkunç ve iğrenç olduğunu bilir (Kafka, 2014, s. 93). Bunu başarabilmesinin sebebi her seferinde beklentileri boşa çıkarabilecek güçte olmasıdır. Yazdıklarından öğrenebildiğimiz kadarıyla hayatı boyunca kendisinden bekleneni yapmamıştır. Bu sebeple evlenmemiş, iki kez nişan bozmuştur. Çünkü evlenirse babasına dönüşeceğinin, babasının beklediği kişi olacağını farkındadır. Hiçbir hedefi yoktur. Georges Bataille Kafka’nın Musa peygamber hakkındaki yorumundan yola çıkarak şöyle der: “*Kafka’nın tavrı, yalnızca belli bir iyinin değil, anlam bakımından boş olan bütün hedeflerin övülmesine karşı çıkmaktır: Herhangi bir hedef zaman boyutu içinde umutsuzdur; sudaki balık, evrenin hareketindeki herhangi bir nokta gibi: Çünkü söz konusu olan bir insanın hayatıdır*” (Bataille, 2016, s. 122). Modern dünyada bir insanın hayatı: tekrar edilemez, yeniden kazanılamaz, adanılamaz! Oysa hedefin olması gerçekleşip gerçekleşmemesiyle ilgili değildir. Musa’nın vaat edilmiş toprağı ancak ölmeden bir gün önce görebilmesinin hiçbir önemi yoktur.

“Pırpırlı Şiir” ve “Zilli Şiir” yukarıdaki şekilde bir okumaya müsait oldukları ölçüde modern şiirlerdir. Klasik şiirle benzemezlikleri kafiyeye ve herhangi bir ölçüye sahip olmamalarından dolayı değildir. Benzemezliğin sebebi şiirlerin kuruluşunda ‘poïésis’ düşüncesinin belirleyici olmasıdır. Orhan Veli mucizeler söyleyen bir papağan değildir. Varlık önünde ve vara gelmişler arasında bir söyleşiye girmez. Sabah dokuz akşam beş mesaisi arasına sıkışmış memuru konuşturur. Temsil eder. Bir tepkidir ilkin şiiri. Şairaneliğe bir tepkidir. Poetikası şiiriyle birlikte hatta şiirinden önce okunmak üzere vardır. Fakat ‘şi’r’den kopmamıştır. Hatta asıl belirleyici olan hâlâ ‘şi’r’ anlayışıdır. Bu sebeple örneğin şiiri resme indirgemez, dahası, Garip önsözünde, sanatların ‘tedahül’ünü katiyen kabul etmez. ‘İğrencin’ ve ‘korkunç’un kıyılarına inmez. Belki ‘komik’i üstlenebilir. ‘İroni’ye başvurur.

Orhan Veli’nin şiirinde mesai saatleri arasına sıkışmış memur yahut dönüşen birey belki başvurduğu sahtelik sebebiyle sahte, sun’i, yapay, sanatkârane bir tavırla umursamanın ve umursanmanın tesellisinde bütünlüğünü kısmen koruyabileceği yanılığısıyla idare edebilir. Bunun bir ölçüde iyileştirici olabileceği bile söylenebilir. Çünkü Kafka’nın “*çekilmez birisi olarak görülmek istediği*” “*çıkarmak dünyası, sanayi ve ticaret dünyası*” (Bataille, 2016, s. 126) Orhan Veli’nin ait olduğu topraklara henüz tüm bozgunculuğuyla tesir etmemiştir. Henüz hiçbir şey için geç değildir. Hatta Orhan Veli şiiri vaktinden evvel değil ama erken bir duyarlıktır. Sabahın erkeni gibi diyebiliriz.

“Zilli Şiir”in yazılmasından beş yıl evvel, 1941 yılında Orhan Veli, Oktay Rifat ve Melih Cevdet’in birlikte yayımladıkları “Garip” kitabındaki şiirler daha sonraları “Birinci Yeni” şiiri olarak adlandırılacaktır. “*Bilindiği üzere, Birinci Yeni –asıl adıyla Garip şiiri– CHP diktasının iyice azgınlığı ve Dünya Savaşı’nın da etkisiyle toplumdaki bunalımların iyice keskinleştiği bir dönemde doğar*” (Bezirci, 2005, s. 61). Yani Türkiye’ye demokrasinin siyasî bir sistem olarak gelmesinden evvel Türk şiiri demokratik devrimini gerçekleştirmiş ve kasketli adam şiire girmiştir. Orhan Veli ve arkadaşlarının şiiri bu bakımdan da erken bir duyarlılığa sahiptir.

“Zilli Şiir”in adında ve “paydos zilini bekleriz” dizesinde açıkça yakalayabildiğimiz “dönüşüm” “Pırpırlı Şiir”in aksine Kafka’nın Gregor Samsa’sına daha yakındır. Özgürlüğüne

kavuşacağı saati haber verecek zili bekler alesta. Orhan Veli'nin İvan Petroviç Pavlov'un deneyinden haberdar olup olmamasının hiçbir önemi yoktur. Şiirine taşıdığı duygu, çekirdeği parçalayıp dağıtacak güce sahiptir. Şiirde bir magma hâlinde kabuğun altında bekletilen 'kısıtılmışlık, sarılmışlık, tükenmişlik' duygusundan daha önemli olanı 'yabancılaşma, hayvanlaşma' hissiyatıdır ve bu çaresizlik Ahmet Haşim'in "Ölmek" şiirindeki yok olma isteğinden çok daha güçlü ve trajiktir.

ÖLMEK

Firâz-ı zirve-i Sînâ-yı kahra yükselerek
Oradan,
Oradan düşmek ölmek istiyorum
Cevf-i ye's âşinâ-yı hüsrâna...
Titrek
Parıltılarla yanan mesâ-yı mezbaha-renk
Dağılırken suhûr-ı üryâna,
Firâz-ı zirve-i Sînâ-yı kahra yükselerek
Oradan,
Oradan düşmek ölmek istiyorum
Cevf-i ye's âşinâ-yı hüsrâna...

Kanlı bir gömlek
Gibi hârâ-yı şemsi arkamdan
Alıp sürükleyerek,
O dem ki refref-i hestîye samt olur kaim
Ve bir günün dem-i âlâyîş-i zevâlinde
Sürüklenir sular âfâka şu'le hâlinde,
O dem ki kollar açar cism-i nâ-ümide adem,
Bir derin sesle "haydi" der uçurum,
O dem,
Firâz-ı zirve-i Sînâ-yı kahra yükselerek
Oradan,
Savt-ı ümmîd-i kalbi dinlemeden
Cevf-i hüsrâna düşmek istiyorum.

(Haşim, 2007, s. 25)

Ölmek şiirinde yok olma isteği yüzeye çıkarılmış, harekete geçmiş, lav püskürmeye başlamıştır. Tahribat gücü tahmin edilebilir olması bakımından çok daha korkunç değildir. Olmakta olanın bekleyen, yığılan, olacak olandan daha az korkutucu olduğu söylenebilir. Fakat bu şiirin tek tek her bir sesinden her bir harfinden güçlü bir tazyikle püsküren, ortaya çıkan mahvolma isteğinin gösterilen herhangi bir nedeni yoktur. Sebepsiz olması "sebebi"yle yarattığı şaşkınlık ve ürperti çok daha yüksektir. "*O dem ki refref-i hestîye samt olur kaim*

/ Ve bir günün dem-i âlâyiş-i zevâlinde / Sürüklenir sular âfâka şu'le hâlinde, / O dem ki kollar açar cism-i nâ-ümidde adem, / Bir derin sesle "haydi" der uçurum." Yokluğun (adem) cism-i nâ-ümidde kollarını açması ve uçurumun derinden bir sesle güçlü çağrısı: haydi! Cism-i nâ-ümid. Sadeleştirmek, günümüz Türkçesine aktarmak hiçbir işimize yaramaz. Tekrar tekrar, tekrar tekrar "cism-i nâ-ümid" demekten, yankılana yankılana zihnimizde dönmesine izin vermekten başka çaremiz yok. Bir nesne. Bir şey. Herhangi bir şey ve hiçbir şey. Dönüşme, yabancılaşma belki hayvanlaşma şeklinde açığa çıkan aşağılayıcı ve aşağılayıcı olduğu ölçüde bir çıkış(!) sunan, bir savunma hattı kuran ama aslında bölen parçalayan bir psikoz söz konusu değil. Ademin ve uçurumun çağrısıyla ancak bir iradeye kavuşan, firâz-ı zirve-i Sînâ-yı kahra yükselip oradan cevfi hüsrâna düşmek isteğine kavuşan, olumlu olumsuz hiçbir vasıf taşımayan bir 'cisim'. Bu istek Fuzûlî'nin "Yâ Rab belâ-yı aşk ile kıl âşına beni / Bir dem belâ-yı aşktan etme cüdâ beni" niyazıyla uzaktan yakından bir akrabalık taşımaz. Bu uzaklık modern Türk şiirinin klasik Türk şiirine uzaklığı kadardır. Belki tabiatın mahvedici güzelliği, güneşin batmasındaki, zail olmasındaki güçlü çekicilik, suların ufuklara şule hâlinde sürüklenişi Haşim'in içindeki mahvolma isteği kadar nedensizdir. Haşim'deki söz konusu nedensizlik şiirinin klasik şiir ile modern şiirin arasında, daha doğrusu modern Türk şiirinin başlangıcında yer bulmasıyla anlaşılabilir bir nedensizliktir. Haşim modern bir şairdir. Kendisinin Sturm und Drang sanatçılarına benzemezliği ya da şiirlerine taşıdığı mahvolma isteğinin Werther'in mahvına benzemezliği onlarla aynı hastanenin, aynı dünyanın, modern dünyanın içinde onun somut gerçekliğine, aynı ölçüde ve aynı şekilde olmasa da, çarptığı, maruz kaldığı hakikatini örtmez.

"Zilli Şiir" yazılmadan bir yıl önce, Yalta Konferansı'nda (4-11 Şubat 1945), Amerika Birleşik Devletleri'nin San Francisco kentinde Birleşmiş Milletler konferansının yapılmasına ve 1 Mart 1945 tarihinden önce Almanya ve Japonya'ya savaş ilan eden ülkelerin yapılacak konferansa Birleşmiş Milletler'e kurucu üye olarak katılabilmelerine karar verilmesi üzerine Türkiye 23 Şubat 1945'te Almanya ve Japonya'ya savaş ilan eder. 1946'da Adalet Partisi kurulur ve Türkiye çok partili sisteme geçer. Aynı yıl Missouri zirhlisi Türkiye'ye gelir. Daha sonra Fazıl Hüsnü Dağlarca Missouri şiirini yazacak, bu şiirin yazılmasından yıllar sonra ise Ece Ayhan "Bir Askeri Şairin Ölümü!"nü kaleme alacaktır.

Missouri

Sen bir gemi, mavi İstanbulumun sularında,
İnsan aklının hülyaya değdiği yer.
Apollon'un havuzlarında yüzen yaprak,
Hafif kadırgalıları Fenikelilerin,
Başka iklimlerden haber.

Sen bir gençlik soy soy, ateş ateş,
Bütün devletlerden sonra.
Bütün eski ölçülerden kurtulmuş,
Lezzetinden bir yelken kuvveti parlar,
Kardeş durur varlığın, rüzgârda.

Sen bir zafer, doğmamış çocuklar türküsüne,
Anaların helal sütüyle giden.
Candan aziz hürriyeti şehitlerin, bayrak bayrak,
Hatrasız, vatansız,
Her yeri hayatla payidar, yeniden.

Sen bir talih kaybolan mezarlar rahmetine,
Gelecekle ağarmış her taraf.
Atmosferlere doğru son ihtimal,
Artık top sesleri değil, kuş sürüleri,
Saf saf.

Ben bu dünyanın ilk insanı,
Yürümüşüm, yürümüşüm devlerle evvel.
Kimseler bilmezken sihirli kılıçlar yapmışım,
Siftah bana gülmüş,
Karanlıklar ülkesindeki güzel.

Ben, Orta Asya'dan kopmuş,
Haşmetli hakanlar alnında sorguç,
Ulu düşüncesinden uzanmış bozkırların,
Meçhulün sevgisiyle aşkıyla,
Uzak milletlere uzanan avuç.

Ben sürati keşfeden bahtiyar,
Atlarla yüce kalelerden atlayan.
Bir bitmez baharla binlerce sene,
Toprakta, yeşil,
Havada, an.

Ben, tan yeri Avrupa'nın, muhteşem,
Vakit serapa nur.
Sağlıkla, adaletle hükümran.
Kırallar bağışlamış, saltanatlar affetmiş,
Ben, kıtalar üstünde huzur.

Gel ve getir bana irak adaları,
Sıcak ve beyaz,
Çarpsın göğsüme dalgaları Okyanusların

Öyle coşkun, öyle aşına,
Ki asırlarca durulmaz.

Çelik direklerinden yayılır memleketime, gölgesiz,
Ruh halkalarıyla açılan bir büyü.
Selamla mukaddes,
Gürbüz erkeklerin, aydınlık kadınların,
Tul dairelerinden görüldüğü.

Ulaştırdığın açık deniz meltemleriyle, mevsimde,
Ağrır, tomurcuk vermemiş dal.
Uçtu mahzun şehrimin harap surlarından,
Şerefli bir ihtirasla, yıldızlara, pervasız,
Kanımla emzirdiğim kartal.

Gökler, omuzlarıma çok yakın, duyuyorum,
Gün, yaşamam kadar diri ve taze.
Bir ayrı serinlik verir ki pırıl pırıl,
Tam engine açılmak saatidir,
Savaşlarla, barışlarla sallanan yelpaze.

Git ve götür kıyılarına cesur Amerika'nın,
Karlı dağlarımdan bir ses.
Bir rüya, uyanan milletimden,
Tarihler, tarihler arasında,
Nefes nefes.

Git ve götür âleme,
Çağladığımı, taşarcasına çağladığımı, yadigâr,
En büyük gemilerde, en büyük cihanlarda,
Oğullarım, kahraman oğullarım,
Allahl'la beraber yaşasınlar.

(Dağlarca, 1999, s. 15-18)

Bir Askeri Şairin Ölümü!

1.

Bakıyorum bir ağacın dahi var. Budaklı, özütücü kuş, ve yarısı kireç.
Doğrusu, geçmişte tek kişilik bando, olarak.

2.

Bu, dar kalabalıklar, ülkeyi 1946'da Missouri zırhlısına, kemiklerle, oturtunuz, değil mi?
"Memnunuz cihandan ve hükümetten" diyerek.

3.

Her ikindi, kendi cenaze alayının geçmişini bekler.
Nedense çelenkler ters tutulmuş.
Makaslı bir dürbünün başında ve sağ orta parmağında da umursamaz bir yoyo.

4.

Bakıyorum, 1991'de de, bir ağacın var. Puhu pörsümüştü ama belediye dikmiştir.

Sanki incirin altında dumura uğramış ve puro içen bir Persah!
 “Ben bir zamanlar*¹⁵, müstahkem mevkiydim şiirin, süslü!” diye sabuklıyarak.

5.

Biz de, karşılık olarak, çırılçıplak bir türkçeyle, diyoruz ki:
 “Evet, öyle sanıyorduk, meğerse tahta toplu Çakmak Hattı¹⁶,ymış Saros’daki”

6.

Sığırgeçidi¹⁷,nde Dolmabahçe’de sivil bir Ece Ovalı yazdı bu düzşiiri.
 V. Mustafa¹⁸,nın padişahlığının onuncu yılında aylardan mayıstı.

(Ayhan, 2001, s. 239-240)

Ece Ayhan’ın şiirinde alıntılacağı “*Memnunuz cihandan ve hükümetten*” dizesi Dağlarca’nın “Aybaşlarında Çok Memnundu” şiirinde geçen bir dizedir. “Missouri” şiiriyle ilgili olarak ise Dağlarca Türk kimliğinin savunulduğunu söyler. ‘Ben’ ile başlayan dörtlüklerden bahsetmektedir. İleride yeniden bahsedeceğimiz gibi ‘ben’ Türk şiirinde Türkiye’yi (vatan, memleket, halk, ulus, millet, Türklük, toplum görünümüleriyle) karşılar. Fakat Ece Ayhan’ı rahatsız eden şey, Türk kimliğini sırtını Amerika’ya yaslayarak savunması olsa gerek.

1948 yılında ikinci İktisat Kongresi toplanır. 1950’de Adalet Partisi iktidara gelir ve tek parti iktidarı sona erer. 1950 yılının Ekim ayında Türkiye Kore’ye asker gönderir. Nâzım Hikmet 1952’de Kore Türküsü’nü, 1953’te “23” Sentlik Askere Dair şiirini yazar.

“23” SENTLİK ASKERE DAİR*¹⁹

Mister Dalles,
 sizden saklamak olmaz,
 hayat pahalı biraz bizim memlekette.
 Meselâ iki yüz gram et alabilirsiniz,

¹⁵ Bir zamanlar, genç kulamparalar, lonca kuralları gereğince, ustaları sıkı kulamparaların çakır gözlerinin içine bakarlarmış alesta!

Hayır! Hayır! Şimdi böyle değil! (Ece Ayhan)

¹⁶ Çakmak Hattı, Mareşal Fevzi Çakmak’ın önerisiyle II. Dünya Savaşı’nda olası bir Alman işgaline karşı Çatalca’da kurulan savunma hattı.(ONT)

¹⁷ Sığırgeçidi (bosphorus) boğaziçidir. Zeus âşık olduğu İo’yu karısı Hera’dan korumak üzere ineğe dönüştürür. İo, Hera’nın kendisine musallat ettiği at sineğinden kaçır ve İstanbul boğazını yüzerek geçer. Böylelikle boğazın adı “bosphorus” yani inek geçidi olarak kalır.(ONT)

¹⁸ V. Mustafa isminde bir Osmanlı padişahı yoktur.(ONT)

¹⁹ Geçenlerde gazeteler yazdı: Amerika’nın Dışişleri Bakanı Mister Dalles, Atlantis Paketi’na en ucuz askeri Türkiye’nin sağladığını söylemiş. Bir Türk askeri 23 sente mal oluyormuş. Bu meselenin üzerine bir şiir yazdım. (Nâzım Hikmet)

koyun eti,
Ankara'da 23 sente,
yahut iki kilo kuru soğan,
yahut bir kilodan biraz fazla mercimek,
elli santim kefen bezi yahut,
yahut da bir aylığına
yirmi yaşlarında bir tane insan,
erkek,

ağzı burnu, eli ayağı yerinde,
üniforması, otomatığı üzerinde,
yani öldürmeye, öldürülmeğe hazır,
belki tavşan gibi korkak,
belki toprak gibi akıllı,
belki gençlik gibi cesur,
belki su gibi kurnaz,
(her kaba uymak meselesi),
belki ömründe ilk defa denizi görecek,
belki ava meraklı, belki sevdalıdır.
Yahut da aynı hesapla Mister Dalles,
(tanesi 23 sentten yani)
satarlar size bu askerlerin otuz beşini birden
İstanbul'da bir tek odanın aylık kirasına,
seksen beş onda altısını yahut
bir çift iskarpin parasına.

Yalnız, bir mesele var Mister Dalles,
herhalde bunu sizden gizlediler:
Size tanesini 23 sente sattıkları asker
mevcuttu üniformanızı giymeden önce de,
mevcuttu otomatiksiz filân,
mevcuttu sadece insan olarak,
mevcuttu,
tuhafınıza gidecek,
mevcuttu
hem de çoktan mı çoktan,
daha sizin devletin adı bile konmadan.

Mevcuttu, işiyle gücüyle uğraşıyordu,
Meselâ, Mister Dalles,
yeller eserken yerinde sizin New-York'un,
kurşun kubbeler kurdu o,
gökkubbe gibi yüksek,
haşmetli, derin.
Elinde Bursa bahçeleri gibi nakışlandı ipek.
Halı dokur gibi yonttu mermeri,
ve nehirlerin bir kıyısından öbür kıyısına
ebem kuşağı gibi attı kırk gözlü köprüleri.
Dahası var Mister Dalles,
sizin dilde anlamı pek de belli değilken henüz
zulüm gibi,
hürriyet gibi,
kardeşlik gibi sözlerin,
dövüştü zulme karşı o,
ve istiklâl ve hürriyet uğruna
ve milletleri kardeş sofrasına davet ederek,
ve yârin yanağından gayrı her yerde,

her şeyde,
 hep beraber
 diyebilmek için
 yürüdü peşince Bedrettin'in.
 O, tornacı Hasan, köylü Memet, öğretmen Ali'dir,
 kaya gibi yumruğunun son ustalığı,
 922 yılı 9 Eylülüdür.
 Dedim ya, Mister Dalles,
 herhalde bütün bunları sizden gizlediler.
 Ucuzdur vardır illeti.
 Hani şaşmayın,
 yarın çok pahalıya mal olursa size
 bu 23 sentlik asker,
 yani benim fakir, cesur, çalışkan milletim,
 her millet gibi büyük Türk milleti.

(Nâzım Hikmet, 2005, s. 35-37)

1954 yılından itibaren birbirinden habersiz bir grup genç şairin dergilerde yayımlattıkları şiirlere Muzaffer Erdost “İkinci Yeni” şiiri adını verir. Bezirci İkinci Yeni şairlerinin Garip şairleri gibi *Gerçeküstücülükten*²⁰ ve *Dadacılıktan* ufak tefek etkiler aldığını söyler (Bezirci, 2005, s. 17). Bu düşünce aslında yaygın bir kanaatin ifadesidir. İkinci Yeni şiirine ilişkin bir başka kanaat ise İkinci Yeni şairlerinin dönemin iktidarının baskıcı ve yasaklayıcı idaresinin sebep verdiği bir kapalılığa başvurdıkları yönündedir. İkinci Yeni şairlerinin Tanzimat edebiyatından kendilerine varıncaya kadar geçen süre içinde biriken Türk şiirinin olanca verimi üzerine bir şiir kurduklarını ve dönemin şiir okuyucusunun yüksek ve incelmış bir şiir zevkine sahip olduğunu –ki bu okuyucu Cenap Şahabettin, Haşim, Faruk Nafiz, Nâzım Hikmet, Ahmet Muhip Dıranas, Orhan Veli ve diğerleri gibi modern Türk şairlerinin elinde o günkü parlaklığına kavuşmuş bir şiirin okuyucusudur– bilmek, bu türden yaklaşımlara

²⁰ Gerçeküstücülük yakıştırmalarının yapılması hayret vericidir. Örneğin, 1950-1960 yılları arasındaki Türkiye’de “gerçeküstücü nesnelere yaratımı”, “insanların gereksinimden çok alışkanlık gereği kullandıkları” nesnelere gibi meseleler üzerinden yapılan tartışmaların nasıl bir yeri olabilir?

“Nasıl ki çağdaş fizik, Eukleidesçi olmayan yapılar üstünde kendini oluşturmaya yöneliyorsa, “gerçeküstücü nesnelere”in yaratımı da Paul Eluard’ın kesin deyişiyle gerçek bir “şiir fiziği” kurma gereksinimini karşılar.

(...)

Ne pahasına olursa olsun, insanların gereksinimden çok alışkanlık gereği kullandıkları şeylerin, duygularla algılanan dünyayı işgal etmesine karşı kullanılacak savunma araçlarını güçlendirmek çok önemlidir. (...) [nesneye ilişkin topyekün bir devrim’e yol açmaya yönelik gerçeküstücü tutum]nesneye yeni bir ad vererek ve imza atarak onu amaçlarından saptırma eylemidir, bu da seçim yoluyla yeniden adlandırmaya yol açar.” (Breton, 2007, s. 341-342)

karşı sakınımlı olmamızı sağlar. İkinci Yeni şairleri şiirin doğrudan iktidara yöneltilen bir savaş aracı olmadığını bu birikim dolayısıyla zaten bilirler. Onlar bireyci bir topluma dönüşme sürecinde bireyi şiirlerine taşımışlardır:

(...) 1950'lerden itibaren Türkiye hem bireyci (kapitalizmin en belirgin özelliği) bir toplum olma sürecini, hem de bu bireyciliğin yıkıcı etkilerinden korunmaya çalışan bir bireyleşme (ancak özel mülkiyetin ve iş bölümünün ortadan kalkmasıyla tümüyle aşılması mümkün olabilecek yabancılaşmayı üreten sisteme karşı mücadeleye girişebilmek için gereken bir önkoşul) sürecini birlikte yaşamıştır. Türk yazınında birey anlayışının ve bireyci söylemin çözümlenmesi bu bakımdan tarihsel bir önem taşır. Bu yüzden de, toplumun kapitalistleşme ve demokratikleşme sürecinde şiirin (tüm yazın'ın) kent birey'ine yönelişinin ilerici bir yöneliş olduğu söylenebilir (Oktay, 2008, s. 505).

Yeri gelmişken söylememiz gerekir ki Ahmet Oktay'ın alıntısındaki 'ilerici' yakıştırması (bile) toplumcu bir kaygı taşır. Turgut Uyar'ın şiirinde konuşan birey Orhan Veli'nin şiirindeki memur değildir. Edip Cansever'in Çağrılmayan Yakup'u ve Turgut Uyar'ın Akçaburgazlı Yekta'sı doğrudan 'ben' diyebilen '*belirsizlikler*'dir. Çağrılmayan Yakup şiiri boyunca konuşan sürekli değişir. Yakup'un kendisi de kendisini karıştırmakta ve belki biraz bundan hoşlanmaktadır. "*Ben, yani Yakup, her türlü çağrılmanın olağan şekli*" "*Ben, yani Yusuf, Yusuf mu dedim? hayır, Yakup / Bazen karıştırıyorum.*" "*Kurbağalara bakmaktan geliyorum, dedi Yakup / Bunu kendine üç kere söyledi*" "*Beni kurtarmak istiyordu, bir isim gibi Ben'i*" Yakup'un kendisini karıştırdığı isim Yusuf'tur. Yakup her ne kadar Yakup'un din kitaplarında geçmeyen bir Yakup olduğunu söylese de akıllara Yakup peygamberin ve oğlu Yusuf peygamberin gelmesi kuvvetle muhtemeldir. "*Bunu bana Yakup söyledi / Öyle bir Yakup ki bu, onca din kitaplarının sözünü bile etmediği / Kimsenin sözünü bile etmediği bir Yakup / Ben / Bunu hep biliyorum / Bunu hep biliyorum ve işte / Özgürüm, cezasız duruyorum.*"

Belirsizlikler dememizin sebebi Yakup'un kendisini nesnelere de karıştırabilmesidir. "*İşte ben taş merdivenleri / Kurbağalara bağlayan taş merdivenleri / Durmadan kendimle karıştırıyordum*" (Cansever, 2003, s. 221) Turgut Uyar'ın Yekta'sı ise 'ben' derken daha emindir. Fakat Akçaburgazlı olmasını herkesin bir yerli olmasına bağlar ve bundan hoşlanır: "*Ben otuzunda Yekta'ydim, / Akçaburgazlıyım, oradan geldim, / Herkes bir yerlidir çünkü, / Ben, Yekta bunu pek hoş / buluyordum*" (Uyar, 2002, s. 134). Bu dizeler Ahmet Oktay'ın

tespitini doğrular. Herkes böyle olduğu için böyledir ve bunu pek hoş bulmaktadır: Yani kendi durumunun herkes için mümkün olması.

İki nokta özellikle vurgulanmalıdır: 1- Uyar'ın şiirindeki bireyin benmerkezciliği, insancıl değerleri dışıyalayan asosyal bir **narsizmin** dışavurumu değildir. Burada olsa olsa **yabancılaşmadan** ve toplumsal bunalım dönemine özgü bir anomi'den söz edilebilir. Tek başına arar mutluluğu bu birey ama, kendi konumunun ve sorununun öteki bireyler için de **mümkün** olduğunu bilir. 2- Yabancılaşmanın bilincine ulaşmış değildir şair de, bireyi de. Ne var ki, olgunun farkına varılması, sezilmesi, daha kapsamlı bir **özgürleşim (emancipation)** gerektiği duygusunu ve gereksinimini giderek, özellikle işçi ve öğrenci kesimlerinin iyice **radikalleştiği** 1969 yılından sonra, kronik bunalım duygusunun içeriğine sokmuştur (Oktay, 2008, s. 505).

Modern Türk şiirinde 'ben'in doğrudan, açık ve meydan okurcasına belirmesi İsmet Özel şiirinde gerçekleşecektir. "*Ben İsmet Özel, şair, kırk yaşında / Her şey ben yaşarken oldu, bunu bilsin insanlar*" (Özel, 2001, s. 231). Gel gelelim İsmet Özel'de de 'ben' egosantrik birey değildir. Şair her 'ben' dediğinde aslında 'Türkiye' dediğini söyler. Bu his ve iddia Türk şiirinin omurgasını oluşturur. Türk şiirinde doğrudan veya dolaylı toplum konuşur/konuşulur diyecek olsak, ister 'toplumcu gerçekçi' ismini almış şiir olsun ister bu şiire tepki olarak doğmuş şiirler olsun ister İslami duyarlık taşıyan şairlerin şiirleri veya tüm bu duyarlıklardan uzak bulunacak şiirler olsun modern Türk şiirinin kahir ekseriyetini kapsayacak bir şey söylemiş oluruz. Marksist duyarlıkla yazanlar, tipik olanı yakalama uğraşında olanlar, halkın beğenisini arayanlar, geçmişin özlemiyle dolu olanlar, İslamcılar, milliyetçiler, *civilization* yanlıları, insancıllar; tasvir ediciler, imgeciler, simgeciler, hekatçılar ve diğerleri kendi üslup ve yollarıyla aynı şeyi konuştururlar çoğun. Alıntılarken kronolojik bir sıra gözetmediğimiz beş şiir, başka herhangi bir öncelik de gözetmeksizin rastgele sıralanmıştır:

Güzelcin

Koşu koşuver nargözlüm
Yuvarlak biçimli ayakların
Küheylan kolanı gibi kuşağın
Gürbüz kalçalarının üzerinde

Koştur azaplardan kaçalım
Koruklar üzümlemiş mi bakalım
Bir söze iki gülüş bir öpücük
İki bedeni birbirine katalım

Ruhsatlım sevdamsın berigel

Kanın h p rt l  başın dik
O seven yuyan bakışınla
İçimi yu mermer d şegel

Dorukta yeni ay ince işaret
Geceye bir Şey olmaz gayri
Ne kem gözler gizlenir karanlığa
Ne evin sevincinden korkan bulunur

Asmalarda güneş ve çocuklarımız
Çardakta ıslak ve ekşi uyur
Bacın bazlama yağlasın sahana
Mutluyuz tüm dünyaya duyur

(Zarifoglu, 2004, s. 263)

nöbet deęiřimi²¹

istediğim yağmur hazır mı bakalım
yerlerine konuldu mu soğuk kaatiller
karanlığı ya gevşek dokudularsa
 ld r leceğimden emin olmalıyım

şimşekler gecikti herhalde unutulmuş
acı yeşil keseceklerdi birden yolumu
hani viraj ıslıklarıyla hain otomobiller
sarı sarı göz kırpan trafik işığı

yeryüzünde çok fazla bir yalnızlığım
başka yalnızlıklara hak tanımayan
biliyorum kuralları bozduğumu
yerimi uysal birine bırakmalıyım

(İlhan, 2005, s. 43)

ŞINANAY

Ada vapuru yandan  arklı
Bayraklar donanmış cafcaflı
Simitçi kahveci gazozcu
Şinanay da şinanay

M s lmanı yahudisi urumu

²¹ /Nöbet Değişimi/

Şiirin özetlemeye çalıştığı "insanlık durumu", bilmiyorum yeterince net ve açık mı? Halkası gittikçe daralan tehlikeli ihtimaller zinciri, bunun yarattığı korkunun ağır basıncı, tehditler altında bunalanı öyle köşeye sıkıştırır ki, ölümüne neredeyse gönüllü t lip olur.

Böyle bir hayattan ezkaza kurtulanlar, sonraki hayatlarını, sakat ama sakatlığı gözle görülemez birisi olarak sürdüreceklerdir. (Attilâ İlhan)

İsporcusu ihtiyarı veremi
Kiminin saçı uçar, kiminin eteği
Şınanay da şınanay

Estirir de Ada yeli estirir
Seni sevindirir beni küstürür
Lüküs kamarada kimler oturur
Şınanay da şınanay

(Anday, 1964, s. 16)

KIYI

ilerleyen o ilerleyen onun akşamı
haliç'te bir adam ve bir kayıkta
adını mı kullanıyor kalabalığın
böyle nasıl duruyor ıssız ayakta
ve durmağa zorluyor koskoca bir anlamı

durmağa zorluyor çünkü maraş'ta
bir kadın bir çocuğun acılarını
gözlerine doluyor gözleri maraş'ta
ve sonsuz bölümlerle kadınlığını
çoğaltmağa gidiyor şimdi maraş'ta

bir kadın bir adam sanki asılı
gitsinler gelsinler diye boşlukta
birbirini duyana kadar ağızları
bir adam bir kadın sanki yatakta
karşınızda sanki bir aşk sabahı

(Özer, 1959, s. 12-13)

Kızıl Saçlar

Önce baygın bir iniltiydi yamaçtan duyulan,
Sonra bir gölge belirmişti kuş uçmaz yoldan:
Asya'nın titreterek bağı yanık toprağını
Geliyor, baktım, uzaktan sökülen bir kağıt.
"İnleyen, memleketimdir bu tekerlekte!" dedim;
"Hangi bir köylü bu kağıtla sürünmekte?" dedim.

Canlı bir yüz bana yaklaştı, mehâbetle dolu;
Kim bu? Nerden bu geliş? Hangi yolun yolcusu bu?...
Bu gelen, bir yuvasız kuş gibi pervâsızdı;
Bu gelen köylü, sesinden tanıdım, bir kızdı.

Sanki vurmuş da onun bir kara sevdâ başına,
Kahramanlar gibi yalnız çıkıyor dağın başına,
Ne uzun yol yürümüş hâli, ne yorgunluk izi...
Saçının rengi bakırdandı, bakırdan derisi.

Yaklaşırken bu bakır tenli güzel, kıvrılarak;

Karlı gönlümde güneş gördü kızıl bir yaprak.
Bir kızıl gün doğuyor sandım o baştan yarına;
Gözlerim yandı dokundukça kızıl saçlarına.

Öyle bir kor gibi kızgındı ki korkuttu beni;
Dökülürken saçı, kıpkırmızı, kan tuttu beni.
Anladım ben, neye her rûha tekindir denemez;
Neye bir kuş gibi her saçta gönül dinlenemez!

Anladım ben ki dokunmaz sana ağyârın eli...
Gönlümün sarmak için yandığı binbir güzeli
O tutuşmuş başın en sonra unutturdu bana;
Gözlerim görmüyor etrâfi, güneş vurdu bana!

Kağrı kayboldu. Güneş battı. Bir ishak sesi var.
Kız uzaklaştı. Fakat bende o baş dönmesi var.

(Çamlıbel, 1990, s. 19-20)

Bu beş şiir ne bakımdan bir araya gelebilir? Topografyasını çizmeye çalıştığımız modern Türk şiiri coğrafyasında birer yükselti, nehir, göl, çukur, ova olmaları sebebiyle birliktedirler. ‘Topos idios’ olarak Türk şiirinde, ‘topos koinos’ olarak Türkiye’de bulunurlar. Ve buradan tüm dünyaya doğru yol alırlar. Sahip oldukları ‘poetik’ nitelik Türk şairlerin Avrupalı şairlerden öğrendikleri “güdümlenebilirlik”le izah edilebilir. Modern Türk şairi ‘angaje’ olmuştur. Modern Türk şairlerinin topluma yönelmelerini anlama çabalarını, seleflerinin toplumdaki kopuk olmaları yönünde bir açıklamayla ilişkilendirmek hatadır.

Klasik Türk şiirinin topluma yönelmesi söz konusu olamazdı, çünkü ne şairlerin toplumdaki ne de toplumun kendisinden kuşkusu vardı. Bunun aksine birbirini üreten bir ilişkiden söz etmek mümkündür. Bunun için Divan şiirinden sapma gösteren ilk şairler Divan şiirinin mazmunlar dünyasını donuk, değişmez ve tekrardan ibaret olmakla suçlamışlardır.

Modern Türk şiiri ise modern dünya karşısında toplumun çözülmesine, toplum içi çatışmalara ve bireyin bölünmesine şairin odaklanmasıdır. Yani Türk şiirinde ‘poîesis’in belirleyiciliği başlamıştır. Bu sebeple klasik şiir bitişiğinde bir açıklama taşıma ihtiyacı hissetmezken modern Türk şairleri kendilerini poetik düşüncelerini açıklamak zorunda hissettiler.

Zarifoğlu'nun "Güzelcin" şiiri lirik bir Karacaoğlan güzellemesini andırır. Şiir serbest vezinle yazılmış olmasına rağmen dizelerin hece sayısında da bir yakınlık vardır. Üçüncü dörtlüğün dizeleri dokuzar dizeden oluşur. Şiirin içeriği, biçimini de kendisine uygun bir ölçüye, hece ölçüsüne yaklaştırmıştır. Şiirin son dizesi, ön kapısından girdiğiniz bir binanın arka kapısının hiç beklemediğiniz bir alana açılması gibi okuyucuyu güncel dünyaya çıkarır. Yıl 1977. Kadınla ilgili kösnül, estetik beğenilerin, beklentilerin birkaç asır önceki (belki göçebe) atalarından hiçbir farkı yoktur. Küheylan kolanı gibi kuşak, gürbüz kalçalar. Nargözlü sevgiliyle cilveleşmeler. Ne var ki yetmişli yılların Türkiye'si düşünülürken, Zarifoğlu'nun şiirinde anakronizmden bahsedilemez. İslamcı ve modern bir şair olarak Cahit Zarifoğlu'nun şiirinde yer yer görülen kösnü, toplumsal çözülmenin hâlâ belirmedi geciktiği kadın erkek ilişkisinde (daha derinde vatan insan ilişkisinde) bu mahfuz alanda kaldığını düşündüğü, beklediği ve umduğu bozulmamışlığı sık sık yoklaması sebebiyledir. At metaforuyla ya da kişisel eşyalarının atın yönetimi için kullanılan gereçlere benzetilmesi yoluyla betimlenen kadın 'simge'sinin (kadın burada artık simgedir) aslında ardında yatan vatan düşüncesi hâlâ belirleyiciliğini korumaktadır (at=kadın=vatan). Bu dizeler "*Akdeniz'e bir kısrak başı gibi uzanan / bu memleket*" dizelerinin gizli sürgünlerini taşır. İleride konuşacağımız "Kızıl Saçlar" şiirindeki vatan=kadın düşüncesi tüm canlılığıyla Zarifoğlu'nun dizelerinin altında devinir.

"Güzelcin"deki Türkiye'ye Türk yaşamına mahsusluk hususunda şiirde bir belirsizlik yoktur. Örneğin Amerika'yı ve taşra hayatını temsil ettiği düşünülen "American Gothic" tablosundaki belirsizlikler "Güzelcin" şiiri için düşünülemez. İki sanat eserinde de duyulur, görünür kılınan toplumdur. Bununla birlikte "American Gothic", Amerikan yaşam tarzıyla yahut küçük taşra yaşantısıyla alay edildiğine, eğlenildiğine dair bir yoruma müsaittir. Tablo taşralıkla ilgili bir 'parodi' midir? sorusu akıllara gelebilir. Oysa "Güzelcin" şiirindeki kesinlik böylesi bir yoruma müsaade etmez.



Resim 5: Grant Wood, American Gothic, 1930

“nöbet değişimi” şiirinin yer aldığı “korkunun krallığı” kitabıyla ilgili olarak Attilâ İlhan “12 Mart öncesinde, sırasında, sonrasında ‘olaylara karışan’, bu yüzden de vurulan, ölen, sürülen, saklanan –tek kelimeyle– mahvolan ‘gençlerin’ şiirini” yazdığını söyler.

(Denediğim tehlikeli bir şeydi, uyarılar da oldu; bir manada ‘ara rejim’ de uyardı denebilir, çünkü bir öğle sonu evde oturmuş çalışırken, bir astsubay ve silâhli iki er kapıya dayanıp, beni jeep’lerine atarak, Selimiye Kışlası’na götürdüler; orada, âdet üzere koridorlarda bir hayli bekletildikten sonra, Ankara Sıkıyönetim Savcılığı’nın isteği üzerine ‘Böyle Bir Sevmek’ kitabımdaki bazı şiirlerde ‘komünizm propagandası’ yapıp yapmadığım konusunda, uzun uzadıya sorguya çekildim; anlayana, elbet bu da bir uyarıydı.

Yine de 12 Mart öncesinde, sırasında, sonrasında ‘olaylara karışan’, bu yüzden de vurulan, ölen, sürülen, saklanan –tek kelimeyle– mahvolan ‘gençlerin’ şiirini yazdım; yazmakla kalmayıp, aynı dönem içinde yayımladım; uzatmaya gerek var mı, ‘Korkunun Krallığı’ o şiirlerin hepsini içeren bir kitap halinde, 12 Eylül ‘ara rejimi’ tamamıyla dağılmadan yayınlandı; bunlar işte o şiirler) (İlhan, 2005, s. 115).

Şair 12 Eylül diyecekken 12 Mart mı diyor acaba, yoksa dokuz yıllık bir süreçten mi bahsediyor emin değiliz. Aslında Attilâ İlhan “‘Tutuklunun Günlüğü’ nasıl 12 Mart ‘ara rejimi’nin’ olayları ve çağrıştırdıklarının toplamı ve bileşkesi ise, ‘Korkunun Krallığı’ da öyle 12 Eylül ‘ara rejimi’nin’ olayları ve çağrıştırdıklarının toplamı ve bileşkesidir.” demektedir (İlhan, 2005, s. 111-112). Durum her ne olursa olsun şiirde, şairin söylediğine göre, Türkiye özelinde bir “insanlık” durumu özetlenmiştir. Birey yaşadığı korku ve bunalım sebebiyle beklediği ölümünü (cinayet) haklı görmeye(!), gerçeklik duygusunu yitirmeye, öldürülmesi için gerekçeler sunmaya başlamıştır: “yeryüzünde çok fazla bir yalnızlığım / başka yalnızlıklara hak tanımayan / biliyorum kuralları bozduğumu / yerimi uysal birine bırakmalıyım”. İlhan’ın şiirle ilgili açıklamalarında olmayan ama bizim bu dizelerden çıkardığımız bir başka durum var. Kurban ne bir pişmanlık emaresi taşır, ne de yaşamasını sağlayacak bir değişim niyetindedir. Kendisini kabullenmiştir. Kuralları bozduğunu ve uysal olmadığını, bunun böyle olduğunu ve değişmeyeceğini bilir. İçine düştüğü yılgnlık ölümü kabullenmesine sebep olsa da pişman ve değişmeye niyetli değildir. Şair, politik tavırları nedeniyle cezalandırılmış bireyden yola çıkarak bir insanlık durumunu vermek istemiştir.

“Şımanay” “Garip” şiirinin üç kurucusundan biri olan Melih Cevdet Anday’ın “Garip”ten on bir yıl sonra yayımladığı “telgrafhane” kitabından bir şiir. Kitabın basıldığı yıl 1952 yılı. Türk şiiri ikincisi olduğu söylenen yenilenmesini henüz yaşamamış, fakat çeyrek

asırlık tek parti iktidarı çökmüştür. Demokrat Parti “*lüks kamarada*”dır. Şiirin ne zaman yazıldığına dair bizim elimizde bir bilgi yok. Telgrafhane’nin 1964 tarihli ikinci basımında şiirlerin altına tarihleri düşülmemiş. Fakat “Rahatı Kaçan Ağaç” 1946 yılında basıldığına göre, “Şinanay” şiiri 46 ila 52 yıllarında yazılmış olmalı. Demokrat Parti’nin kurulduğu ve iktidara geldiği yıllar. Türkiye’nin ekonomide yaşadığı yılda %13’lük görülmedik büyüme de bu yıllarda, 50 ila 53 yıllarında yaşanmış (Ahmad, 2012, s. 141). Müslümanı, Yahudisi, Rumuyla; sporcusu, hastası, ihtiyarıyla halk “şinanay”. Bu çeşitliliğe de, cümbüşe de bir ada vapurunda rastlamak mümkün. Ülkenin topluca bindirildiği bir vapur. Bununla birlikte şiirin geneline yayılan kinaye hissediliyor. “Şinanay” kelimesinin yokluk anlatan ikinci anlamı ve “*Estirir de Ada yeli estirir / Seni sevindirir beni küstürür*” dizeleri şairin diken üstünde olduğunu gösteriyor. Türkiye’nin bindirildiği vapurun bir ada vapuru olması, iktidardakilerin bir adada yargılanıp asılmalarıyla son bulacak olan yolculuklarının akıbeti her ne kadar bu şiirden çıkarılamayacak olsa da, ilginç bir tesadüf.

Kemal Özer’in daha sonraki dönemlerde yazdığı şiirlerden, örneğin “kavganın yüreği” kitabındaki şiirlerden birini seçmek işimizi daha da kolaylaştırabilirdi. Alıntıladığımız şiiri “İkinci Yeni” şiirine daha yakın şiirlerindedir. Bunu yapmamamızın sebebi, Özer’in aşağıda alıntıladığımız düşünceleridir:

Her ozanın toplumsal kavgada yeri olduğunu ileri sürebilirim. Soyuttan somuta, açıktan kapalıya, anlamsızdan anlamlıya, bireyciden toplumcuya, ne tür ve düşüncede yazarsa yazsın her ozan toplumun yapısındaki kavgada bir iş görmektedir. Yer alması, iş görmesi, yani kullanılması kaçınılmaz, kendi elinde olmayan bir şey. Etken olması içinse bilinçli olması gerekir en önce.

(...)

Kavga sürüyor ve, yukarda da dediğim gibi, biz ister istemez onun içinde yerimizi alırız. Önemli olan bunun bilincine varmak, ister istemez değil bilinçle yer almak, hatta etken olmak (Özer, 1976, s. 8-9).

Faruk Nafiz Çamlıbel’in “Kızıl Saçlar” şiiri, “*Memleket Şiirleri*” arasındadır. “1918’lerden 1930’lara kadar olan zaman içinde” “aşk şâiri” olarak ünlenen Çamlıbel için Yahya Kemal “Bir lübbüdür cihanda elezz-i lezâizin / Her mısra-ı güzîdesi Fârûk Nâfîz’in” (Beyatlı, 2003, s. 85) beytini yazmış. Hâl böyleyken Çamlıbel sanat anlayışını şu dizelerle duyurmuş: “*Başka sanat bilmeyiz, karşımızda dururken / Yazılmamış bir destan gibi Anadolu’muz. / Arkadaş, biz bu yolda türküler tuttururken, / Sana uğurlar olsun... Ayrılıyor*

yolumuz!” (Çamlıbel, 1990, s. 18) Han Duvarları, Çoban Çeşmesi, Sanat, Yolcu ile Arabacı gibi şiirlerden oluşuyor “Memleket Şiirleri”.

Devrin [1928] Maarif Vekili Mustafa Necâti'nin riyâsetindeki “Şark Vilâyetlerini Tedkik Heyeti”nde bulunan şâir, bu heyetle Sivas, Erzincan, Gümüşhâne, Trabzon, Erzurum illerimizi görmüş ve dönüşte Kastamonu'yu tanımak fırsatını bulmuştu. O tarihlerde bir İstanbul şâiri için çok mühim ve çok yeni olan bu çeşit vatan içi seyâhatleri, Faruk Nafiz'in edebi hayatında dönüm noktası olmuştu: Bu devirde, şâirin sanatında bir “memleket edebiyatı” vücûda getirme ideali yer tutar (Banarlı, 1990, s. 7).

Faruk Nafiz de memleket ahvalini daha doğru deyişle memleketi kadın üzerinden taşıyor şiirine. “*Anladım ben ki dokunmaz sana ağyârın eli...*” dizesi İstiklâl Marşı'ndaki “*değmesin ma'bedimin göğsüne nâmahrem eli*” yakarış dizesinin karşılık bulduğunun idrak edilmesidir. Dualar kabul olmuş, bir mücadele kazanılmış ve artık bayındır kılınmayı bekleyen bir vatan elde tutulabilmiştir. Vatanı kadınla sembolize etmek, belki Fransız etkisiyle, Namık Kemal'den kalıttır Türk şairine (Bkz.: Vaveyla). “*Gönlümün sarmak için yandığı binbir güzeli / O tutuşmuş başın en sonra unutturdu bana; / Gözlerim görmüyor etrâfi, güneş vurdu bana!*” Artık bu kadın bütün güzelleri unutturmuştur. Yazılmayı bekleyen kadın, sürülecek toprak, imar edilecek yurt için gerekli kalem, saban, çekiç maskülen aletlerdir. Zarifoğlu'nun şiirindeki erkeksi ses Faruk Nafiz'in, Nâzım Hikmet'in şiirlerindeki aynı erkeksi sestir.

SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

Bu çalışmamızda modern Türk şiirinin ‘şi’r’ ve ‘poîêsis’in belirleyiciliğinde gösterdiği gelişimi, geçirdiği aşamaları incelemeye çalıştık. Yaklaşık sekiz asırlık bir Divan şiiri birikimine sahip Türk şairlerin henüz tanıştıkları Avrupa edebiyatından etkilenmeleri kendileri için yeni olan edebi türler üzerinden gerçekleşmiştir. Tiyatro, roman, anı; gazete, dergi gibi tanışık olmadıkları türleri hızla kendi edebiyat dünyalarına taşımışlar, tercümelere birlikte telif eserler vermişlerdir. İlk denemelerin, acemiliklerin çok olmasına rağmen, örneğin romanın Avrupa’da geçirdiği tarihsel sürece nazaran çok kısa bir sürede Halid Ziya Uşaklıgil çapında bir romancı çıkarmayı başarmışlardır. Bu başarı Türk şiir birikiminin mümkün kıldığı bir başarıdır.

Türk şiirinin ‘poîêsis’le tanışmadan kendi yenilenme ihtiyacını hissettiğini ve Divan şiirinden farklı bir yolun, farklı bir zeminin zorunlu olduğunu fark ettiğini söylemiştik. Bu sebeple Şeyh Gâlib ile Divan yolundan gösterilen ilk sapmanın modern Türk şiirinin başlangıcı olarak kabul edilebileceğini söyleyebiliriz. Daha sonra Namık Kemal, Ziya Paşa gibi şairlerin elinde yeni imkân arayışlarına giren Türk şiiri, Servet-i Fünûn sanatçılarıyla bu imkâna kavuşmuştur.

Osmanlı İmparatorluğu’nun dağılması ve Türkiye Cumhuriyeti’nin kurulması sürecinde Türk edebiyatı ulusal bir kimlik oluşturma ve ulus bilinci kazandırma yolunda bir görev üstlenmiştir. Milli edebiyat ve memleket edebiyatı şairleri bu dönemde bir hece şiiri kurdular. Faruk Nafiz, Yusuf Ziya, Enis Behiç, Orhan Seyfi, Halit Fahri’inin etkisiyle Kemalettin Kamu, Ahmet Hamdi Tanpınar, Ahmet Kutsi Tecer, Ömer Bedreddin Uşaklı, Necip Fazıl, Ahmet Muhip Dıranas gibi şairler hece şiirini devam ettirdiler. Aynı dönem içinde Türk şiiri serbest nazımla tanıştı. Ercümen Behzad Lav Nazım Hikmet’le eşzamanlı sayılabilecek bir dönemde serbest şiirler yazmaya başladı. Böylelikle, bir koldan hece şiiri devam ettirilirken diğer koldan ölçsüz ve kafiyesiz şiir denemeleri başladı.

Nâzım Hikmet serbest müstezatı, Fransız şiirinin serbest ölçüsünü (vers libre) biliyordu. Batum’da “İzvestiya” gazetesinde gördüğü, büyük bir olasılıkla Mayakovski’nin yazdığı bir şiirin uzunlu kısıtlı dizelerine, basamaklı istifine ilgi

duymuş, ama Rusça bilmediği için içeriğini anlayamamıştı. Moskova'ya giderken geçtikleri açlık bölgelerinde gözlediklerinin etkisiyle yazmaya giriştiği “Açların Gözbebekleri”ni hece ölçüsüne sokamadığını görünce, “İzvestiya”daki şiirin biçimsel çağrışımlarından güç alarak daha serbest yazmayı denedi. Böylece ilk Serbest nazım şiiri, “Açların Gözbebekleri” çıktı ortaya. İçine girdiği yeni dünyanın düşünce, duygu yükü altında, serbest ölçüyle yazdığı şiirler birbirini izledi. Bu şiirlerden bazılarını, 1923'te “Yeni Hayat”, “Aydınlık” gibi dergilere göndererek yayımlattı (Memet Fuat, 2006, s. 93).

Bu yeni şiir aynı zamanda yoğun bir muhalefeti ve politik bir tavrı genç Cumhuriyete soktu. Ve çoğunlukla komünist şairlerin eliyle Türk şiirine giren serbest nazım Garip şiirini doğurdu. Komünist şairlerin öncülüğü serbest vezinle şiir yazmanın komünistlik alameti sayılmasına sebebiyet verdi. Komünistlikle suçlanmak ise büyük sıkıntılara yol açabilirdi. Örneğin İlhami Bekir Tez öğretmenlikten atılma korkusuyla yazmaya ara verip Halkevi çevrelerine yakınlaştı (Memet Fuat, 2006, s. 150).

1950'li yıllara gelindiğinde Türk şiiri ikinci yenilenmesini gerçekleştirdi. 60'lı yıllara yaklaşırken DP hükümetinin kaybetmeye başladığı halk desteği karşısında muhalefet, yapılacak seçimleri kazanacağı beklentisine girdi. Bu beklentinin yanıltıcı olup olmadığını Türkiye hiçbir zaman öğrenemedi. 1960 yılında yapılan askeri darbe bunu imkân dâhilinden çıkardı. Askeri darbe sonrası oluşan siyasi ortamda İkinci Yeni sonrası genç kuşak toplumcu şairler şiir yazmaya başladı. İsmet özel, Ataol Behramoğlu, Süreyya Berfe, Özkan Mert gibi şairler İkinci Yeni şiirini eleştirerek ve yazdıkları toplumcu şiirle yeni bir edebi çevre kurdular. İkinci Yeni şiiri ile 60 sonrası toplumcu Türk şiiri arasında Mavi dergisi etrafında toplanan Attilâ İlhan, Ahmet Oktay gibi sanatçılar toplumcu edebiyat anlayışına uygun ürünler vermeye devam ettiler.

Modern Türk şiirinin geleneksel şiirden koptuğu 19. yüzyıldan itibaren giderek kazandığı politik karakter halkçı, toplumcu, memleketçi niteliktedir. Türk şiirinin böylesi bir karakter kazanması, bir amaca yönelmesi ‘poîêsis’ anlayışının Türk şiiri içinde Türk şiirine mahsus bir nitelik kazanarak belirmesini mümkün kılmıştır. Bununla birlikte Türk şiirinin toplumsal bir amaca yönelebilmesi ‘poîêsis’ anlayışıyla mümkün olmuştur. ‘Poîêsis’ belirleyiciliğinde Türk şiiri bireyci, benmerkezci bir şiir anlayışına da kapı aralamıştır. Fakat modern Türk şiiri ‘toplum ürünü’ olma özelliğiyle cesamet kazanmış, bir gövde edinebilmiştir.

Cemal Süreya'yıERCÜMEND Behzad Lav'a karşı Nâzım'dan yana bir tercihe götüren bu düşüncedir: “*Nâzım'ın gerçekleştirdiği şiir, evrenselliğin yanı sıra Türkçe'nin, Anadolu kültürünün içinde de devinen bir şiirdir*” Türkçe şiirin başlangıçta gelenekten kopmakla edindiği ‘modern’ vasfına rağmen topluma yöneldiği ölçüde eski birikimden beslenmesi mümkün olmuştur. Bu bakımdan, köksüzlükle karakterize olması beklenen ‘modern’ bir şiir olarak Türk şiiri İkinci Yeni şairleri elinde de klasik şiirden beslenmeye devam etmiştir.

Namık Kemal, Tevfik Fikret, Mehmet Âkif, Faruk Nafiz, Nâzım Hikmet, Attilâ İlhan, İsmet Özel hattında Türk şiirinin halkçı, toplumcu, memleketçi tavrı hiç kesintiye uğramamıştır. Halkın beğenisini şiire taşıyan “Garip” ve odağına Türkiye’yi alan “İkinci Yeni” şairleri modern Türk şiirinin iki büyük yenilenmesini gerçekleştirdiler. Cumhuriyet dönemi İslamcı şiirin iki temsilcisi Sezai Karakoç “İkinci Yeni” şairiyken Cahit Zarifoğlu başlangıçta bu şiirden etkilenmekle beraber (Süreya, Zarifoğlu’nun başlangıçta kendisinden etkilendiğini söyler) son derece özgün şiiriyle Namık Kemal-İsmet Özel hattına dâhildir. Divan şiiri sonrası Osmanlı Türk şiiri ile Cumhuriyet dönemi modern Türk şiiri Yahya Kemal ve Ahmet Haşim geçidinde birbirine bağlanır. Necip Fazıl, Cahit Sıtkı Tarancı, Ahmet Muhip Dıranas Ahmet Haşim ve Yahya Kemal boğazından modern Türk şiirine dökülen ırmaklardır.

Modern Türk şairlerinin Türk şiir birikimden (Divan ve halk şiiri) beslenmeye devam etmelerine rağmen modern Türk şiiri Divan şiirinden farklı bir karaktere sahiptir. Topluma yönelmesi, dönüştürücü, devrimci bir görev yüklenmek istemesi ‘poîésis’ düşüncesinin Türk şiirine girmesini mümkün kılmıştır. Şi’r’in ise bu tür kaygıları olmaz. Çünkü klasik Türk şiiri kendisini mümkün kılan toplumun sahip olduğu dini, ekonomik, siyasi, içtimai ilişkiler ve bireyi yalnızlaştırmayan (ve böylece tragedyanın da doğmasına engel olan) toplumsal düzen sebebiyle bu tür kaygılara düşmemiştir.

KAYNAKÇA

- Ahmad, F. (2012). *Modern Türkiye'nin Oluşumu*. (Y. Alogan, Çev.) İstanbul: Kaynak Yayınları.
- Âkif Paşa. (2001). Mersiye. A. Behramoğlu içinde, *Büyük Türk Şiiri Antolojisi* (Cilt 1). İstanbul: Sosyal Yayınlar.
- Aksoy, Ö. A.; Dilçin, D. (2009). *Tarama Sözlüğü* (Cilt II). (Düz.: Ö. A. Aksoy; D. Dilçin,) Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Anday, M. C. (1964). *telgrafhane*. İstanbul: Yeditepe Yayınları.
- Aristoteles. (1998). *Nikomakhos'a Etik*. (Çev.: S. Babür) Ankara: Ayraç Yayınevi.
- Aristoteles. (2001). *Fizik*. (Çev.: S. Babür) İstanbul: YKY.
- Aristoteles. (2004). *Poetika*. (Çev.: İ. Tunalı) İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Arolat, O. S. (2017). *50 Yıl Öncesinin Başkaldıran Dört Şairine Yeni Sorular*. İstanbul: Efil Yayınevi.
- Asım, M. (1888). *El-Okyanûsu'l-Basît fi Tercemeti'l-Kâmûsu'l-Muhît*. İstanbul: Osmanlı Matbuatı.
- Ataç, N. (2016). *Karalama Defteri ~ Ararken*. İstanbul: YKY.
- Ayhan, E. (2001). *Bütün Yort Savul'lar!* İstanbul: YKY.
- Ayverdi, İ. (2005). *Misalli Büyük Türkçe Sözlük* (Cilt 2). İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı.
- Bacque, J. (1990). *Diğer Kayıplar*. İstanbul: e Yayınları.
- Ball, H. (2007). Cabaret Voltaire. Düz.: E. Batur. içinde, *Modernizmin Serüveni* (M. Rifat, Çev.). İstanbul: Alkım.
- Banarlı, N. S. (1960). *Yahya Kemal'in Hatıraları*. İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları.
- Banarlı, N. S. (1990). Faruk Nafiz Çamlıbel ve Han Duvarları. F. N. Çamlıbel içinde, *Han Duvarları*. Ankara: Kültür Bakanlığı.
- Bataille, G. (2016). *Edebiyat ve Kötülük*. (Çev.: A. Sönmezay) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Batur, E. (2015). *A Cappella*. İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.

- Bauman, Z. (2017). *Modernlik ve Müphemlik*. (Çev.: İ. Türkmen) İstanbul: Ayrıntı.
- Benjamin, W. (2017). *Pasajlar*. (Çev.: A. Cemal) İstanbul: YKY.
- Berk, İ. (1982). *Galile Denizi*. İstanbul: Adam Yayınları.
- Berk, İ. (2016). *Poetika*. İstanbul: YKY.
- Berkes, N. (1972). *Türkiye İktisat Tarihi* (Cilt 1). İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- Berkes, N. (2003). *Türkiye'de Çağdaşlaşma*. (Düz.: A. Kuyaş) İstanbul: YKY.
- Beyatlı, Y. K. (2003). *Eski Şiirin Rüzgârıyla*. İstanbul: YKY.
- Bezirci, A. (2005). *İkinci Yeni Olayı*. İstanbul: Evrensel Basım Yayın.
- Breton, A. (2007). Gerçeküstücü Nesne. Düz.: E. Batur; E. Batur içinde, *Modernizmin Serüveni* (Çev.: S. Rifat). İstanbul: Alkım.
- Breton, A. (2007). İki Dada Bildirisi. Düz.: E. Batur, içinde, *Modernizmin Serüveni* (Çev.: S. Rifat). İstanbul: Alkım.
- Cansever, E. (2003). *Yerçekimli Karanfil*. İstanbul: Adam Yayınları.
- Cansever, E. (2009). *Şiiri Şiirle Ölçmek Şiir Üzerine Yazılar, Söyleşiler, Soruşturmalar*. (Düz.: D. Dirlikyapan) İstanbul: YKY.
- Cenab Şehabeddin. (2011). *Bütün Şiirleri*. Düz.: M. Kaplan, İ. Enginün, B. Emil, N. Birinci; A. Uçman, İstanbul: Dergâh.
- Cevizci, A. (2005). *Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Paradigma.
- Çamlıbel, F. N. (1990). *Han Duvarları*. Ankara: Kültür Bakanlığı.
- Çölaşan, E. (1984). *24 Ocak Bir Dönemin Perde Arkası*. Milliyet.
- Dağlarca, F. H. (1999). *ilk yapıtla elli yıl sonrakiler - havaya çizilen dünya, akşamcı, dişiboy, toprak altındaki ses, sayılarda -*. İstanbul: Doğan Kitap.
- Dağlarca, F. H. (1999). *türkçem benim ses bayrağım / türk dil kurumu koçaklaması*. İstanbul: Doğan Kitap.
- Dağlarca, F. H. (2000). *dört kanatlı kuş*. İstanbul: Doğan Kitap.

- Dante. (2006). Cehennem. Dante içinde, *İlahi Komedyâ* (Çev.: R. Teksoy). İstanbul: Oğlak Yayıncılık.
- Davie, D. (1987). *Pound*. (Çev.: R. Ergener) İstanbul: AFA Yayınları.
- Devellioğlu, F. (2004). *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat*. Ankara: Aydın Kitabevi.
- Dıranas, A. M. (2004). *Şiirler*. İstanbul: YKY.
- Eagleton, T. (2015). *Şiir Nasıl Okunur?* (Çev.: K. Genç) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Eloğlu, M. (2001). *Bu Yalnızlık Benim*. İstanbul: YKY.
- Erbay, E. (1997). *Eskiler ve Yeniler*. Erzurum: Akademik Araştırmalar.
- Ersoy, M. Â. (2013). *Safahat (Tıpkıbasım)*. (Düz.: M. E. Düzdağ) İstanbul: Çağrı Yayınları.
- Eyice, S. (2007). Nuruosmaniye Külliyesi. *TDV İslâm Ansiklopedisi* (Cilt 33). İçinde İSAM.
- Feuerbach, L. (2008). *Hristiyanlığın Özü*. (Çev.: O. Özügül) İstanbul: Say Yayınları.
- Foucault, M. (2001). *Kelimeler ve Şeyler - İnsan Bilimlerinin Bir Arkeolojisi*. (Çev.: M. A. Kılıçbay) İstanbul: İmge Kitabevi.
- Gombrich, E. H. (2009). *Sanatın Öyküsü*. (Çev.: E. Erduran; Ö. Erduran) Çin: Remzi Kitabevi.
- Gülensoy, T. (2011). *Türkiye Türkçesindeki Türkçe Sözcüklerin Köken Bilgisi Sözlüğü* (Cilt 2). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Güterbock, H. G. (1945). Efsanelerin Alındığı Yol: Fenike. H. G. Güterbock içinde, *Kumarbi Efsanesi* (Çev.: S. Alp). Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Habermas, J.; Ben-Habib, S. (1981, Winter). Modernity Versus Postmodernity. *New German Critique*, 3-14.
- Hardt, M.; Negri, A. (2001). *İmparatorluk*. (Çev.: A. Yılmaz) İstanbul: Ayrıntı.
- Haşim, A. (2007). *Göl Saatleri*. (Düz.: S. Çağın) İstanbul: Çağrı Yayınları.
- Haşim, A. (2007). *Piyale*. (Düz.: S. Çağın) İstanbul: Çağrı Yayınları.
- Haşim, A. (2007). *Şiir Hakkında Bazı Mülâhazalar*. (Düz.: D. S. Çağın) İstanbul: Çağrı Yayınları.

- Haşim, A. (2014). *Alev, İmlâ, Kelime ve Edebiyat-ı Cedîde*. A. Tekin; A. Z. İzgöer içinde, *Dergâh Giriş-Çeviriyazı-Dizin* (Cilt 1, s. 79). Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Hegel, G. W. (2003). *Tarihte Akıl*. (Çev.:Ö. Sözer) İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Hegel, G. W. (2004). *Tinin Görüngü Bilimi*. (Çev.: A. Yardımlı) İstanbul: İdea Yayınevi.
- Herodotos. (1991). *Herodotos Tarihi*. (Çev.: M. Ökmen) İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Hilav, S. (2008). *Edebiyat Yazıları*. İstanbul: YKY.
- Horatius. (2016). *Ars Poetica*. (Çev.: C. Çevik) İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- İlhan, A. (2005). *korkunun krallığı*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Jakobson, R. (2010). Sanatta Gerçekçilik Üstüne. Düz.: T. Todorov, içinde, *Yazın Kuramı* (Çev.: M. Rifat; S. Rifat). İstanbul: YKY.
- Kafka, F. (2014). *Dönüşüm*. (Çev.:A. Cemal) İstanbul: Can Sanat Yayınları.
- Kahraman, Â. (2010). Şinâsi. *TDV İslâm Ansiklopedisi* (Cilt 39). içinde İSAM.
- Kanık, O. V. (2005). *Bütün Şiirleri*. İstanbul: YKY.
- Karakoç, S. (2004). *Gün Doğmadan*. İstanbul: Diriliş Yayınları.
- Karakoç, S. (2007). *Edebiyat Yazıları*. İstanbul: Diriliş Yayınları.
- Kierkegaard, S. (2013). *Kahkaha Benden Yana*. (Çev.: N. Çatlı) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Kısakürek, N. F. (2002). *Çile*. İstanbul: Büyük Doğu Yayınları.
- Koryürek, E. B. (2006). Gemiciler. M. Fuat içinde, *Çağdaş Türk Şiiri Antolojisi* (Cilt 1). İstanbul: Adam Yayınları.
- Lav, E. B. (2005). *Bütün Eserleri*. İstanbul: YKY.
- Mallarmé, S. (2003). Edebiyatın Gelişimi Üstüne. Düz.: Ö. Aygün, içinde, *Stéphane Mallarmé - Profil* (Çev.: Ö. Aygün). İstanbul: YKY.
- Man, P. (2008). *Körlük ve İçgörü*. (Çev.: F. B. Aydar; C. Soydemir) İstanbul: Metis Yayınları.

- Marinetti, F. T. (2007). Kuraldan Sıyrılmış İmgelem ve Özgürlüğe Kavuşmuş Sözcükler - Fütürist Manifesto. Düz.: E. Batur, içinde, *Modernizmin Serüveni* (Çev.: S. Hilav). İstanbul: Alkım.
- Marx, K. (2016). *1844 El Yazmaları*. (Çev.: M. Belge) İstanbul: Birikim Kitapları.
- Mayakovski, V. (2016). *Şiir Nasıl Yapılır*. (Çev.: A. Çeker) İstanbul: Altıkırkbeş Yayın.
- Memet Fuat. (2006). Giriş. M. Fuat içinde, *Çağdaş Türk Şiiri Antolojisi* (Cilt 1). İstanbul: Adam Yayınları.
- Nâbizâde Nâzım. (2006). *Karabibik*. (Düz.: M. F. Andı) İstanbul: 3F Yayınevi.
- Nâzım Hikmet. (2005). *Yeni Şiirler (1951-1959)*. İstanbul: YKY.
- Neiman, S. (2006). *Modern Düşüncede Kötülük - Alternatif Bir Felsefe Tarihi*. (Çev.: A. Sargüney) İstanbul: Ayrıntı.
- Novalis. (2003). *Poetika*. (Çev.: A. Sarı; Ş. Çoraklı) Erzurum: Babil Yayınları.
- Okcu, N. (2011). Şeyh Gâlib Dîvânı Hayatı, Edebi Kişiliği, Eserleri Şiirlerinin Umûmî Tahlîli. N. Okcu içinde, *Şeyh Gâlib Dîvânı Hayatı, Edebi Kişiliği, Eserleri Şiirlerinin Umûmî Tahlîli* (s. 24). Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı.
- Oktay Rifat. (2002). *Bütün Şiirleri I*. İstanbul: Adam Yayınları.
- Oktay, A. (2002). *Toplu Şiirler (1963-1996)*. İstanbul: YKY.
- Oktay, A. (2008). *İmkânsız Poetika*. İstanbul: İthaki.
- Onur, R. (2013). *Rüşti Onur Şiirleri-Mektupları-Ardından Yazılanlar*. (Düz.: S. Birsal) İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Ortaç, Y. Z. (1960). *Gün Doğmadan*. Yeni Matbaa.
- Özel, İ. (2000). *Şiir Okuma Kılavuzu*. İstanbul: Şûle Yayınları.
- Özel, İ. (2001). *Erbain*. İstanbul: Şûle Yayınları.
- Özel, İ. (2005). *Of Not Being A Jew*. İstanbul: Şule Yayınları.
- Özer, K. (1959). *Gül Yordamı*. İstanbul: Yeditepe Yayınları.
- Özer, K. (1976). *Kavganın Yüreği*. Cem Yayınevi.

- Paçacıoğlu, B. (2006). *Türkçenin Sözcük Dağarcığı*. Ankara: Bizim Büro Basımevi.
- Peters, F. E. (2004). *Antik Yunan Felsefesi Terimleri Sözlüğü*. (Çev.: H. Hünler) İstanbul: Paradigma Yayıncılık.
- Platon. (2004). *Devlet*. (Çev.: S. Eyuboğlu; M. A. Cimcoz) İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Roche, D. (1997). Şiir Kabul Edilemez Zaten Yoktur. Düz.: L. Yılmaz, içinde, *1945 sonrası fransız şiiri antolojisi* (Çev.: L. Yılmaz). İstanbul: YKY.
- Saatçioğlu, I. (1995). Antolojinin Gövdesi Üzerine. Düz.: I. Saatçioğlu, içinde, *İtalyan Hermetik Şiiri Antolojisi* (Çev : I. Saatçioğlu). İstanbul: YKY.
- Saba, Z. O. (1974). *geçen zaman, nefes almak*. İstanbul: Varlık Yayınları.
- Samî Şemseddin. (2010). *Kâmûs-ı Türkî*. İstanbul: Çevik Matbaacılık.
- Saussure, F. (2001). *Genel Dilbilim Dersleri*. (Çev.: B. Vardar) İstanbul: Multilingual.
- Sokrates. (2000). *Symposion*. (Çev.: C. Karakaya) İstanbul: Sosyal Yayınlar.
- Stendhal. (1992). *Kırmızı ve Siyah*. (Çev.: İ. Çelik) İstanbul: Morpa Kültür Yayınları.
- Süreya, C. (2000). *Sevda Sözleri*. İstanbul: YKY.
- Süreya, C. (2017). *Şapkam Dolu Çiçekle*. İstanbul: YKY.
- Şinâsî. (1970). Müntahabât-ı Eş'âr. Düz.: K. Akyüz, içinde, *Batı Tesirinde Türk Şiiri Antolojisi*. Ankara: Doğuş Matbaacılık.
- Tanpınar, A. H. (2006). *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*. (Düz.: A. Uçman) İstanbul: YKY.
- Tanpınar, A. H. (2007). *Edebiyat Üzerine Makaleler*. (Düz.: Z. Kerman) İstanbul: Dergâh.
- Tansel, F. A. (2005). *Husûsî Mektuplarına Göre Namık Kemal ve Abdülhak Hâmid*. Ankara: AKÇAĞ.
- Tarancı, C. S. (2005). *Otuz Beş Yaş*. (Düz.: A. Bezirci) İstanbul: Can Yayınları.
- Taylan, C. (1992). *Modern İngiliz Şiiri: William Butler Yeats ve Ezra Pound*. İstanbul: Korsan.
- Todorov, T. (2015). *Edebiyat Kavramı*. İstanbul: Sel Yayıncılık.

- Tzara, T. (2007). Dada Hiçbir Anlama Gelmez. Düz.: E. Batur, içinde, *Modernizmin Serüveni* (Çev.: S. Rifat). İstanbul: Alkım.
- Uşaklıgil, H. Z. (2014). Sanata Dair. H. Z. Uşaklıgil, Düz.: S. Ayhan; L. A. Çanaklı, içinde, *Sanata Dair*. İstanbul: Özgür Yayınları.
- Uyar, T. (2002). *Büyük Saat*. İstanbul: YKY.
- Uyar, T. (2016). *Korkulu Uсталık*. İstanbul: YKY.
- Williams, W. C. (1954). *Selected Essays*. New York: Random House.
- Yazır, E. M. (tarih yok). *Hak Dini Kur'an Dili* (Cilt I). İstanbul: Azim Dağıtım.
- Yunus Emre . (1980). Yunus Emre Divanı. Düz.: F. Timurtaş içinde, *Yunus Emre Divanı*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Zarifoglu, C. (2004). *Şiirler*. İstanbul: Beyan.

İNTERNET KAYNAKLARI

- Heidegger, M. (tarih yok). *İnşa Etmek, Oturmak*. Kasım 25, 2017 tarihinde <http://content.lms.sabis.sakarya.edu.tr>:
http://content.lms.sabis.sakarya.edu.tr/Uploads/69558/43216/heidegger-in%C5%9Fa_etmek,_oturmak,_d%C3%BC%C5%9F%C3%BCnme.pdf adresinden alındı
- Özel, İ. (2005, 12 31). *Türk Milleti Olarak Varlığımızı Şiire Borçluyuz* . 10 31, 2017 tarihinde <http://istiklalmarsidernege.org.tr>:
<http://istiklalmarsidernege.org.tr/Yazi.aspx?YID=440&KID=37&PGID=0> adresinden alındı
- Özel, İ. (2013, Eylül 28). *Üryan Geldim Gene Üryan Giderim*. Ekim 01, 2017 tarihinde İstiklal Marşı Derneği:
<http://istiklalmarsidernege.org.tr/Yazi.aspx?YID=907&KID=4&PGID=0> adresinden alındı
- Usta, İ. (2014). Arap Edebiyatında Eşkîya Şairler. *Turkish Studies* (www.turkishstudies.net)(Volume 9 Issue 6), s. 1063-1092. Kasım 08, 2017 tarihinde <http://www.turkishstudies.net>:
<http://www.turkishstudies.net/DergiTamDetay.aspx?ID=7080> adresinden alındı

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler	
Adı Soyadı	Osman Nuri TOLAR
Doğum Yeri ve Tarihi	Erzurum – 01.08.1977
Eğitim Durumu	
Lisans Öğrenimi	Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü
Yüksek Lisan Öğrenimi	Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Yeni Türk Edebiyatı
Bildiği Yabancı Diller	İngilizce
İş Deneyimi	
Stajlar	MEB Erzurum Emel Çatal Anadolu Lisesi Türk Dili ve Edebiyatı Öğretmenliği (2014-2015)
Çalıştığı Kurumlar	TC Adalet Bakanlığı Erzurum Bölge İdare Mahkemesi Başkanlığı
İletişim	
E-Posta Adresi	osman_nuritolar@hotmail.com