



Ardahan Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü
Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

İKİNCİ YENİ ŞİİRİNİN FELSEFİ KAYNAKLARI

Doktora Tezi

Adem POLAT

Ardahan-2016



Ardahan Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü
Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

İKİNCİ YENİ ŞİİRİNİN FELSEFİ KAYNAKLARI

Doktora Tezi

Adem POLAT

Danışman

Prof. Dr. Ramazan KORKMAZ

Ardahan-2016

KABUL VE ONAY

Adem POLAT, tarafından hazırlanan *İkinci Yeni Şiirinin Felsefi Kaynakları* adlı bu çalışma 05.01.2016 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda *oybirliği* ile başarılı bulunarak jürimiz tarafından Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalında *doktora tezi* olarak kabul edilmiştir.

Jüri Başkanı
Prof. Dr. Erdoğan ALTINKAYNAK

Danışman
Prof. Dr. Ramazan KORKMAZ

Jüri Üyesi
Doç. Dr. Eyüp BACANLI

Jüri Üyesi
Doç. Dr. Mitat DURMUŞ

Jüri Üyesi
Doç. Dr. Mutlu DEVECİ

Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim üyelerine ait olduklarını onaylarım. / / 2016

Yrd. Doç. Dr. Levent KÜÇÜK
Enstitü Müdürü

BİLDİRİM

Birleştirdiğim tezin tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi
mabûh eder, tezimin kağıt ve elektronik kopyalarının Ardahan Üniversitesi Sosyal Bilimler
Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

- . Tezimin tamamı her yerden erişime açılabilir.
- . Tezim sadece Ardahan Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.
- . Tezimin 3 yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için
teşvürde bulunmadığım takdirde, tezimin / raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

**Adem POLAT**

ÖZET

Bu çalışmada, İkinci Yeni şiir anlayışının felsefi arka plan kaynakları, XX. yüzyıla ait düşünsel temellerle birlikte ele alınarak inceleme amacına dönüktür. İkinci Yeni şiirinin anlam dünyası ve dil özellikleri, bir biçem arayışı olarak çağdaş Türk şiirinde önemli bir tartışma problemidir. Anlamsızlık, alışılmadık bağdaştırmalar ve form-içerik sapmalarıyla beliren şiir yapısını, modern zamana ait bireysel problemlerle ve ontolojik krizlerle ele almak, İkinci Yeni şiirini bir arayış poetikası olarak temellendirilmesi gerekliliğini ortaya çıkarmaktadır. Birer sorunsallaştırma yaklaşımı üretebilme adına Dionysos-Apollon kültürünün şiir-olgu ilişkisi içinde karşılaşması, estetik çerçeveli töz çatışması, cinsel presesyon, organsız bedenleşme, şizo-analiz gibi birtakım felsefi argümanları İkinci Yeni şiir dilinde tartışmayı öncelikli hale getirmektedir. Dolayısıyla bu araştırmanın amacı da söz konusu şiir söylemine felsefi bir perspektifin içinden bakabilmek ve olguları şiir dilinde analiz edebilmektir.

Açar Sözcükler: Şiir, anlam, felsefe, estetik, Dionysos, ontoloji

ABSTRACT

Polat, Adem. Philosophical Resources Second New Poetry

New Second poem philosophical resources in this study second new poem understanding philosophical background resources belonging to XX. century handle with spiritual foundations looking for the examination purposes second new poem meaning world language and features in modern turkish poem search of style discussion of important problem a search of style it will be discussion(debate yada) of important problem.

Absurdity, with unusual reconcile studies and form-content come into prominece poem structure handle with personel problems and ontologik crisis of modern times. New second poem a seeking politivity find out to establish firmly a produce to problematization approach culture of Dionysos-Apollon poem fact-relations in encounter.Aesthetic frame conflictions, sexual precession , 'to body without organs' ,shizo-analysis (like) some philosophical arguments make primary in second new poem language.Due to(therefore) purpose of this research to subject poem discourse have a look inside of philosophical perspective and to analyze facts .

Open Words : poem,meaning,philosophia,aesthetic,dionysos,ontology

ÖNSÖZ

Rasyonel Batı Aydınlanmasının yüzyılımız açısından en büyük sonuç odağı, doymuş bir aklın beraberinde getirdiklerine modern insan açısından verilen tepkinin bağlam tanımazlığıdır. Bu bakımdan şiirin kendine özgü ifade biçimiyle çağı yüklenmesi, retorik bölünmenin engellenemez sonuçlarıyla da yüzleşmeyi gerekli hale getirmiştir. İkinci Yeni söz konusu estetik bölünmenin temel unsurlarını revize eden bir şiir olarak Aydınlanma düşüncesinin sanata yansımış karşıtlıklarını dile taşımaya çalışır. Fakat bu taşınma, 20. Yüzyıl sanatının bütün aşırılıklarından etkilenmiş boyutuyla İkinci Yeni şiir anlayışını sıra dışı bir söyleme dönüştürür. Şiir dili açısından bağlamını yitirmiş aşırılığın ontolojik yapıları zorlaması ve yerinden etmesi, İkinci Yeni'yi çağcıl bir epistemoloji üzerinden değerlendirmeyi gerekli kılar.

Bu çalışma İkinci Yeni şiir anlayışının felsefi kaynaklarını incelerken, söz konusu kuşağın estetiği bulgulama biçimini ve sonuçlarını analiz etme amacı taşımaktadır. Özellikle Dionysos-Apollon karşıtlığı bakımından temellendirilmeye çalışılan olgular, Şizo analiz, estetik bölünme, organsız bedenleşme ve Kartezyen özne indirgemesi gibi düşünsel kavramlar çerçevesinde ele alınmıştır.

Çalışmanın Giriş kısmında, Dionysosçu algı perspektifinin İkinci Yeni şiirinde kültürü nasıl genişlettiğini ve şiirsel tavrın söz konusu külte kaymasının tarihsel verilerini analiz etmenin yanısıra; İkinci Yeni şiirinin felsefi anlamda geliştiği, çoğalma girdiği gelenekle olan ilişkisinin epistemolojik verilerini değerlendirmeye de odaklıdır.

Birinci bölümde, İkinci Yeni'nin beslenme kaynakları ve bu beslenme kaynaklarının şiir üzerindeki üretime yönelik kalkışım ve eğilimleri değerlendirilerek, kaynakal açıdan söylemini kurduğu şiirsel bilgi nesnelere üzerinde durulmuştur.

İkinci bölümde, söz konusu poetik söylemin dil ve ontik karakter özellikleri ele alınıp, sıklıkla işaret edilen uyumsuzluk ve anlamsız oluş özellikleri, sanat ontolojisi üzerinden sorunsallaştırılmıştır. Dilsel boyutta yapıyla yaşanan uyumsuzluk ve ontik karakteri oluşturan kriz, aynı zamanda İkinci Yeni'nin kendini bir poetik konumlama çabası olarak ele alınmıştır.

Üçüncü bölümde, İkinci Yeni şiirinin izlek alanında yer alan kaygı biçimleri ve şair öznenin dış dünyaya karşı hissettiği entelektüel problemler değerlendirilmiştir.

Dolayısıyla *İkinci Yeni Şiirinin Felsefi Kaynakları* başlığıyla sunulan bu çalışma, bir tasnif etme ve tanımlama endişesinden çok; İkinci Yeni şiir anlayışının çağcıl kaygılarının yorumlanabilir özelliklerine katkı sağlama amacına yöneliktir.

Bu çalışmanın, tashih ve düzenleme aşamasında yardımlarını gördüğüm Arş. Gör. Azer YAVUZ'a, çalışmanın olgunlaşması sürecinde ve her aşamasında entelektüel ilgi ve dikkatlerini paylaşmaktan imtina etmeyen hocam Doç. Dr. Mitat DURMUŞ'a, birer acemi kalem tecrübesi sayılabilecek yazınsal girişimlerimi ve bu girişimlere çarpan varlık krizini Prometheus göstergesiyle bilgiye/ışığa dönüştüren danışman hocam Prof. Dr. Ramazan KORKMAZ'a ve ortak zamanlarımızdan eksilttiğim aileme desteklerinden dolayı teşekkür ederim.

KARS - 2016

Adem POLAT



İÇİNDEKİLER

| | |
|--|----------------------------------|
| KABUL VE ONAY | i |
| BİLDİRİM | Hata! Yer işareti tanımlanmamış. |
| ÖZET | iii |
| ABSTRACT | iv |
| ÖNSÖZ | v |
| İÇİNDEKİLER | vii |
| KISALTMALAR | ix |
| GİRİŞ | 1 |
| a-Akıl Çağından Kopma/Türk Şiirinin Gizli ve Açık Dionysos Çağı | 1 |
| b- Poetik Metnin Şiir-Felsefe İlişkisi Bağlamında Kaynağına Dönüşü Problemi: Hayalet Yol | 27 |

I.BÖLÜM

| | |
|---|-----------|
| 1. Kuramsal Arayış | 39 |
| 1.1. İkinci Yeni Şiirinin Beslenme Kaynakları ve Fragmanlar | 39 |
| 1.1.1. Aşkınlık ve İçkinlik Problemi Olarak Estetik | 39 |
| 1.1.2. Aşırı Bedenleştirme ve Organsız Bedenleşme | 54 |
| 1.1.3. Geleneksel Şiire Cinsel Presesyon: Arzu Ontolojisi | 67 |
| 1.1.4. İdeolojikleşen Şiire Karşı Çıkarken İdeolojikleşen Söylem Kaynakları | 80 |
| 1.1.5. Kaynaksal Ruhi Eklemlenme Olarak Batı Şiiri: Dionysos Sarkacı | 102 |
| 1.2. İkinci Yeni'yi Sanat Epistemolojisi Üzerinden Okumak | 115 |
| 1.2.1. Asallaşan 'Baba'yı Yeniden Düşünmek: Dada ve Sürrealizm | 115 |
| 1.2.2. Antropomorfik Düşüş: Ermiş Antuvan'ın Baştan Çıkarılması | 126 |
| 1.2.3. İmge Arayışı ve Geometrik Yıkım | 135 |

II. BÖLÜM

| | |
|--|------------|
| 2. İkinci Yeni Şiirini Konumlama Çabası ve Sanat Ontolojisi Bağlamında Yeni | 147 |
| 2.1. İkinci Yeni Şiiri ve Şiire Dil Arayışları | 147 |
| 2.1.1. Şiddeti Örgütleyici Dil | 147 |
| 2.1.2. Belirsizliğin İmgeleştirilmesinde Sapan Dil | 151 |
| 2.1.3. Katarsis ve Dil: Dadacı Arınma | 156 |
| 2.1.4. Yerleşmişliğe Yerleşmeyen Dil | 159 |
| 2.2. Ontik Karakter | 166 |
| 2.2.1. Varlık Sorunsalı/ Narkissos: Kartezyen Ego | 166 |

| | |
|---|-----|
| 2.2.2. Kendini Kendiyle Öldüren Özne: Ontolojik Boşluk..... | 176 |
| 2.2.3. İç İçe Geçmiş Ontik Özelliği Bir Ayrıştırma Denemesi: Karakoç Örneği | 182 |
| 2.2.4. Anti Oedipuscu Bağlamda Şair Öznenin Kodlama ve Kodlanma Biçimi | 189 |

III. BÖLÜM

| | |
|--|------------|
| 3. İzleksel Arayışlar Bağlamında II. Yeni Şiiri..... | 197 |
| 3.1. İktidarın Kentleşmesi ve Kenetlenen Bireysellik | 197 |
| 3.2. Yaşamsal ve Entelektüel Bunalım/ Zihinsel Sürgünlük | 205 |
| 3.3. Nihilist Kaygının Korkuya (Ç)evrilmesi | 212 |
| 3.4. Yurtsuzluk İtkisi ve Boşluk Psikozu | 217 |
| 3.5. Değersizleşmenin Değerleşmesi | 222 |
| SONSÖZ..... | 226 |
| KAYNAKÇA | 230 |
| 1. Kitaplar | 230 |
| 2. Süreli Yayınlar..... | 242 |
| KAVRAMLARIN ANLAMSAL AÇILIMI..... | 244 |
| ÖZGEÇMİŞ..... | 239 |
| EKLER..... | 243 |

KISALTMALAR

age.: Adı Geçen Eser

Alm.: Almanca

Ank.: Ankara

bk.: Bakınız

Bs.: Baskı

C.: Cilt

çev.: Çeviren

Der.: Derleyen/ler

Ed.: Editör

hzl.: Hazırlayan/lar

İng.: İngilizce

İst.: İstanbul

MEB.: Milli Eğitim Bakanlığı

S.: Sayı

s.: Sayfa

s.s.: Sayfa Sayıları

TDK.: Türk Dil Kurumu

t.y.: tarih yok

Ünv.: Üniversite/si

vb.: ve benzeri

vd.: ve diğerleri

Yay.: Yayınevi / Yayınları / Yayıncılık

YKY.: Yapı Kredi Yayınları

GİRİŞ

Bu incelemede, İkinci Yeni şiirinin felsefi kaynakları açısından bir analizin yapılabilmesi için giriş bölümü: a-Akıl Çağından Kopma/Türk Şiirinin Gizli ve Açık Dionysos Çağı, b-Şiir-Felsefe İlişkisi Bağlamında Poetik Metnin Kaynağına Dönüşü Problemi: Hayalet Yol başlıklarıyla iki bölüme ayrılmıştır. Söz konusu iki başlığın kurgulanması, İkinci Yeni şiirine etki eden çağcıl düşünce dinamiklerinin bir köken ve kaynak problemi çerçevesinde ele alınma gerekliliği olmuştur. İnsan-düşünce ontik dönüşümünün doğal üretimi olan şiir, bu bağlamda tarihsel, varoluşsal, toplumsal ve kültürel formasyon çekilerinden bağımsız düşünülemez. Dolayısıyla şiir insanın tarihiyle yürür ve dönüşür.

a-Akıl Çağından Kopma/Türk Şiirinin Gizli ve Açık Dionysos Çağı

“Hiçbir sanat, şiir kadar ısrarlı bir şekilde millî değildir.”

Eliot

I

Türk şiiri, verili bir tarihsel geleneği, binlerce yıllık ulusal bir sürecin ürünü olarak kazanmıştır. Ancak bu verili tarihsellik sanat ve şiir adına her zaman tek bir estetik belirlenimle şekillenmemiştir. Gelenek örgütleyici algılama tarzını özne nosyonuna göre kurarken şiirin kendini katmanlaştırma sürecinde örtük bir çelişki bölgesi her devirde varolmuştur. Özellikle İslami dönem klasik Türk şiiri açısından devre damgasını vuran mutlak ethos,¹ Yenileşme dönemiyle beraber Tanzimat'ta kaynaklarına karşı bir paradoks yaşarken;

¹ Ethos, etimolojik anlamda, bir cemiyet, kurum, toplum, kültür veya halkın karakteristik tını veya ruhunu işaret etmek amacıyla kullanılan Yunanca terime karşılık gelir. Ethos, çoğunlukla hiçbir bireysel eylem veya zihin tarzı tarafından açıklanması mümkün olmayan kolektif alana işaret eder. Yunan düşünce ve etiğinde gelenek, görenek ve alışkanlık anlam vurgusuna sahiptir. Bk. Ahmet Cevizci, **Paradigma Felsefe Sözlüğü**, Paradigma Yay., İst., 2013, s. 599. Ethos'un mutlak bir anlayışla birleştirilerek 'Mutlak Ethos' kavramına dönüşümü, edebiyat ve sanat devirleri için baskın bir estetik paradigmanın varlığına işaret etmesi bakımında kullanılmıştır. Karakterini taşıdığı dönemi, ortak nitelikteki eserler açısından temsil olanağı veren böyle bir olgu için Eliot'un Homer'den beri Avrupa edebiyatındaki edebi esere ait organik bütünlüğe gönderme yapan: *“Hiçbir şair, hiçbir sanatçı, kendinden sonrakilere iletmek istediği bütün bir dünya görüşünü tek başına veremez. (...) Çağdaş eserin eski edebiyatın yarattığı organik bütünlüğün bir parçası olması tek taraflı bir mecburiyet değildir.”* Bk. T. S. Eliot, **Edebiyat Üzerine Düşünceler**, (Çev. Sevim Kantarcıoğlu), Paradigma Yay., İst., 2007, s.3. çıkarımı, bu bağlamda 'Mutlak Ethos' kavramının Türk düşüncesinde ve şiirinde bir sorunsallaştırma meselesi olarak temellendirilmesini gerektirmektedir. Egemen bilgi örgütlenme şekliyle 'Mutlak Ethos' zamansal bir epistemolojik içerik olarak da düşünülebilir. Örneğin Orta Çağ, patristik felsefesi, Aristotelesçi Hıristiyan tanrıbilim verisi ve Aristo adına bir baskın üst metin olarak algılanabilir. Bk. Orhan Hançerlioğlu, **Felsefe**

aynı zamanda modernizmin Yakın Çağ'a hakim Aydınlanmacı eğilimleri de Cumhuriyet devri Türk şiirinin kurucu dinamiklerine karşı yine aynı paradoksu yaşamıştır. 1950 sonrası İkinci Yeni şiiri bu paradoksun en önemli örneği sayılabilir.

Bu bağlamda İkinci Yeni şairleri Cemal Süreya, İlhan Berk, Ece Ayhan, Turgut Uyar, Edip Cansever Ülkü Tamer ve İkinci Yeni'ye itibarla daha farkı bir epistemolojinin şiir örneğini veren Sezai Karakoç, bir bakıma şiirsel söylemin merkezi dinamiklerini şekillendiren şiir ve şiir dışı metinlerle; bir bütün olarak değerlendirildiğinde, Türk şiiri açısından tarihsel süreçte oluşmuş estetik bir bölünmenin temel bazı problem alanlarını, ayırıştırabilme olanağı verebilir. Çünkü bu estetik bölünme sadece güncel poetik çerçeve içine hapsedilecek kadar basit ve sığ yüzeysel anlam öbekleri içermemekle birlikte, aynı zamanda derin kodlar barındırır

Bu derin kodlar, şiirin büründüğü rengin veya epistemolojik kaynağın hangi görünür ya da gizil retorik bağlara konumlandığını da açıklar nitelikte olacaktır. Diğer yandan estetik bölünme iki ana formasyona ayrılması dolayısıyla bütün bir Türk İslam devrini kuşatan hikemi, dini, mistik, lirik ve didaktik anlayışı örgütleyen estetik bir argüman ve yine seküler, profan, ladini, rind ve lirik bir anlayışı örgütleyen bir başka estetik argüman olarak bölünmüş şiir karakterine analitik yorum payı bırakmıştır. İkinci Yeni'nin, Dionysos kültürüyle rahatlıkla ilişkilendirilebilir bir merkezi paradigmanın varlığıyla Aydınlanma çağı bakımından modernizmin ve akılcılığın inşa ve icra bölgesinden sapmış bir şiir anlayışı olması göz önüne alındığında; lirizm noktasında özellikle kaynakasal eklemleme prensipleri bakımından yüzyıllar ötesi egemen bir ethosun da merkezi söylemden kendini çıkarması/özerkleşmesi ve söylem olarak tarihe karşı kendini gizlememesi; bizatihi bir sorunsallaştırma meselesi olarak retoriğin özneyi belirleyici algı perspektifini ve özne adına yaşanacak şiirsel kopmayı tartışma meselesi haline getirmektedir.

Dolayısıyla bu şiir anlayışının sanatsal açıdan edebiyatın önüne yığıldığı şey, salt estetik temelden başka ağırlıklı olarak didaktik örgütleyici bir akılsal çözümleme, toplumsal yargı ve modern özneyi ilgilendiren didaktik yaşam endişesi içermez. Bu salt estetik kapsam, denilebilir ki İkinci Yeni'nin tarihsel şiir katmanına veya estetik tortuya bir meydan okumasıdır.

Bu bağlamda evrensel bir töz problemi olarak söz konusu estetik bölünmeyi, Antik Çağ'dan kalma iki temel reaksiyon üzerinden temellendirmek istiyoruz: Apollon-Dionysos.

Bilakis bu iki temel, yani Apolloncu² düşünce ve bu düşünceden daha farklı konumlanan Dionysosçu³ düşünce, ontolojik anlamda insan düşüncesinde eski çağlardan beri varolan rasyonel düşünce angajmanının ancak şiirsel ifade biçimleriyle ayrıştırılmasına katkı sağlayacak bir problem olarak çözümlenmeye olanak sağlayacak özelliktedir. Buna paralel olarak tarihsel özne nosyonu, Apollonik örgütlenmede transendental ego olarak didaktik ve mistik, gizil kodlarla insanı temellendiriyorsa; bunun karşısında Dionysos kültüyle ontolojik açıdan ağırlıklı somut/konkre duyumsama boyutuyla seküler/profan bir estetik insan algısına doğru yol aldığı söylenebilir.

Denilebilir ki bu durum estetik bir gerilimdir. Ve şiir sanatı üzerinde de, İkinci Yeni şiirinde tartışılacak olan çağ ötesi taşınmış bir estetiği ve bu estetik karşısında konumlanmış mutlak ethosu temellendirir niteliktedir. Fakat İkinci Yeni çağının yani Birinci Yeni sonrası 1950’li döneme ait Türk şiirinin mutlak ethostan aykırılışması, gerek siyasal yapının sanat üzerindeki belirleyiciliği gerekse sanat mantalitenin kaynaklı değişiminde belirleyici olmuş profan olguların iyiden iyiye kendini hissettirmesiyle ilişkilendirilmelidir. Bu nedenle arkaik temlere yönelmek ve tarihsel devamlılık çizgisinde bir takım meselelere bakmak, İkinci Yeni adına estetik temsilin beslenme ve ayrışma kaynaklarını tecrübe imkanı doğuracaktır.

İkinci Yeni şiiri, aykırı bir temel üzerinden kurmayı denediği anlam dünyasını retorik bir eksene kaydırır. Fakat bu kaydırışın görünür yanı, İkinci Yeni şairinin Dionysos bağlamı parametreleri, devrin mutlak ethosundan bağımsızlaştırırken şiir dilinde gizleme gereği hissetmeyiştir. Bahsi geçeceği üzere klasik devirlerden günümüze uzanan ve günümüzde de, gelenek arka planıyla devam eden Apolloncu belagat, İkinci Yeni çağcılığında üst seviye bir temsile sahip değildir. Bunda öznenin tarihsel durumundaki değişimle başka bir deyişle katmanlaşan bir söylemin mutlak güdümlerin dışında bir kavramsal sapmaya yönelmesiyle ilişkilendirilebilir. Kavramsal sapma tarihsel öznenin Kartezyen algı perspektifiyle ilişkili

² Apollon, mitolojide külte adını veren Olymposluların ikinci kuşak tanrılarından Zeus ile Leto’nun oğlu ve tanrıça Artemis’in kardeşidir. Kadirbilir tanrı olarak nitelenen Apollon, Yunan dünyasının merkezine sabitlendi ve ona Delos, parlakadını verdi. Bk. Pierre Grimal, **Mitoloji Sözlüğü Yunan ve Roma**, (Çev. Sevgi Tamgüç) Kabalcı Yay., İst., 2012, s. 71. Apollon bir düşünme ve kült biçimiyle, aydın, durgun, ölçülü gücü simgeleyen bir ışık olup, doğayı görme, varlığı akılla algılama ve akıl yetisine dayanan yöntemlerle şekillenmeyi temsil eder. Nietzsche, Apollon’un bir kez derine indiğimizde, hayatı yaşamaya değer kıla güzellik yansımasını bize sunan ışık tanrısı olduğunu öne sürer. Apolloncu düşünce, oluş ve değişimin anlaşılabilirliği nedeniyle Dionysos’un aksine varoluşsal-entelektüel bir düşünüş tarzına bürünür. Bk. **Paradigma Felsefe Sözlüğü**, ss. 126, 127.

³ Dionysos, Bakkhos olarak da adlandırılan ve Roma’da eski İtalyan tanrı Liber Paterle özdeşleştirilmiş olan klasik dönemin bağ, şarap ve mistik vecd tanrısıdır. Bk. **Mitoloji Sözlüğü Yunan ve Roma**, s. 153. Dionysosçu düşünce, insan varlıklarındaki yaşama isteği ve gücün dinamik, tutkulu olarak tanımlandığı hal çerçevesinde kendini esirme ya da sarhoşluk hali içinde içtepi ve atılımlara bırakma durumunu ifade eder. Bk. **Paradigma Felsefe Sözlüğü**, s. 468.

olmakla beraber, değişen iktidar olgusu, sosyal yapı ve modernleşmenin oluşturduğu körebe-insan yaşamsallığına bir tepki olarak da gözlemlenebilir. Bu tepki, sorunsallaştırılabilir insan merkezli maddi bir takım varoluş özelliklerini Dionysos kültü çevresinde teknik açıdan ve de epistemik köken bakımından incelemeyi zorunlu hale getirir. İşte İkinci Yeni şairi bakımından esasen insanlık durumuna yönelik aşırı çoğaltım, şiir dilini kutsal bilgi epistemelerinden dünyalık endişelerin seküler /profan kavram ağına doğru kaymasını beraberinde getirir. Asıl soru şudur; Türk şiiri, Dioynsos kültürünü, insan felsefesi temelli bir töz problemine dönüştürebilir mi? Eğer böyle bir dönüşüm söz konusuysa, özne nosyonu ve tarihe koşullu olma şiiri nasıl belirler?

II

Tarihsel taksonomik tanımlılık, klasik olarak adlandırılan devirler veya modernizm, insanı temellendirirken, insanın durumunu sağaltıcı bir önceki epistemolojik geleneği yeniden kurduğu hesaba katılırsa; tarih fikri çerçevesinde, insan felsefesinin kendine ait özne nosyonu üzerine eğilmediği hiçbir an görülemez. Antik dünyanın fantastik kurgularından Orta Çağ'ın didaktik metinlerine kadar aklın örgütleyici yapısı, en aydınlık devirden en karanlık devre kadar az veya çok uyanık durumdadır. Böyle olduğu düşünülduğünde; ontolojik bakımdan insan ve oluşturucusu tarihle taşınan his, duygu ve yaşamı organize eden somut bilgi verileri de, her çağda uyanıktır.

O halde Yakın Çağ felsefesinde 'Aydınlanma' olarak beliren düşünsel evrilmenin ve bu evrilmeye uzlaşmaz olarak gelişen karşı-Aydınlanmanın sadece modern çağa ait bir olgu olduğunu ve bunun sadece modern çağ akılcılığından bir kopuş olduğunu iddia etmek biraz itibari olacaktır. Akıl-akıldışılık veya modern-postmodern gibi diyalektik düzlem, her ne kadar çatışma alanları inşa etse de, modernin oluşum niteliğinde insan temelli tek bir mantıksal mekanizmayla açıklanamaz bilgi veya sanatsal yerleşim hep var olmuştur. Fakat unutulmaması gereken şey, bu dönemsel mekanizmaların mutlak bir ethos ve metinsellik bağlamında da bir logos oluşturması doğaldır.

Akıldan kopmak veya akıl çağından çıkmak; bu bağlamda her devrin 'logos'undan kopmak ve dönemin dilinden aykırılaşmış birçok sesi, bünyesinde barındırmakla devam eden çokçu(plüralist) yapıyı hazır şekilde tarihin önüne çıkarmaktır. Gilles Deleuze'ün "*Logos yoktur; yalnızca hiyeroglifler vardır.*" ifadesi, John W. Murphy'nin "*Yazılı her şey yorumu*

davet ettiği için, metin otoriteye saygı göstermez”⁴ ifadesiyle birlikte düşünüldüğünde, ortak aklın logostik örgütleyici bilgi cephesine insan varolduğu sürece, yazınsal ve metinsel anlamda gerek felsefi bilgi içinde gerekse sanatsal bilgi ilintili şiirsel algı içinde hep karşıt bakış olagelecektir. İşte söz konusu edilen aykırılığın insanla devam eden ve zamansal kesitten bağımsızlaşan algı problemi, estetik bir bölünmeyle belirir. Logosun veya metinsellik ve metin dışılık dahil mutlak ethosun başat algı perspektifini deforme etmek, delmek hatta yok etmek pahasına bile olsun; bilgi biçimi gibi sanatsal temsil de, şiir algısı bakımından bu estetik bölünmenin bir yanını oluşturur: İnsan ve onu duyuşal ve psikolojik bir varlık yapan her şey...

Dolayısıyla Batı'nın rasyonel düşüncüyü örgütlerken, çok derinlere ittiği metinler ona Nietzsche'yle geri dönmüştür. Bu geri dönüş klasik dönemin insansal fenomenlerini, birer zafer mızrağına dönüştürür. Özneyi ayağa kaldırdığını iddia eden bir çağa teklif edilen karşı-paradigma, retorik bir kaynaktan güç alır ve yapay olarak oluşturulmaya çalışılan düşünsel yasalaşma ve ilkeleşme düşüncesine itiraz eder. Çünkü Nietzsche “*Aydınlanmanın, kendi standartlarını karşılamayan her şeyi tahrip ettiği, özellikle bu standartların kendileri kanıtlanabilir olmadığı takdirde, çok yıkıcı, hatta beklide akıl dışı olabileceklerine inanır.*”⁵ Dolayısıyla antik tragedyaya çağından kalma bir ethos burada devreye girer. Böylelikle modernizmin çoğu zaman akıl dışılık tehdidiyle kuşattığı geleneğin sözel ve dilsel imkanı, kendi kendini yeniden kurmayı deneyip, retoriğe dönmek için hamle edecektir.

Öncelikle zamanın ve algının her anını kuşatan böyle bir olguyu sanat ontolojisinde açığa çıkacak estetik bir kod olarak temellendirmek gerekir. Ve bu doğrultuda modernizmin ardıllarına/derinlerde sakladıklarına ve çağa yabancılaştırdıklarına farklı bir dikkatle bakmak yerinde olacaktır. Çünkü çağ ötesi bir tarihsellik ve bu tarihselliğin dönemi için göz önünde bulundurulmuş şartlarla dünyayı yorumlamak ve dünyalaştırmak noktasında, Dionysos kültü insansal referans merkezinde aklın olumlayıcı mekanizmasından bir sapma olarak belirip, sanat ontolojisi bakımından aykırılışmayı insan tabiatıyla hiçbir soyut engelleyici öğretiyi uzaklaştırmak istemez. Halbuki diğer yandan Apollonvari düşüncenin dengeleyici üst epistemolojisi, yani akılcılık için şartları belirleyen mutlak ethos, tarihin zamansal kesiti için

⁴ John W. Murphy, **Postmodern Sosyal Analiz ve Postmodern Eleştiri**, (Çev., Hüsamettin Arslan) Paradigma Yay., İst., 2000, ss. 30, 31.

⁵ Robert Hollinger, **Postmodernizm ve Sosyal Bilimler/Tematik Bir Yaklaşım**, (Çev. Ahmet Cevizci) Paradigma Yay., İst., 2005, s. .

sanat üzerinde estetik bir bölünmenin görüngülerini açığa çıkaracak gerilimi, siyaset, şiir veya her türlü sanatsal üretim adına insanla ve onun tarihiyle sıklıkla yüzleştirmiştir.

Elbette şiir de, insan gerçeği üzerinde yürürken temel estetik bölünmenin tarihin kadim devirlerinden beri poetik örneklerini ardında bırakmıştır. Ve bu estik bir bölünme olarak hangi devri kuşatırsa kuşatsın, bölünmüşlüğü temsil alanına yükseltebilmiştir. Bu estetik bölünme mistik ve seküler/profan hissediş biçimiyle edebi metni, oluşturucu özne bakımından söz konusu temel iki unsura göre baskın hale getirir. Edebiyat tarihi yazıcılığı bağlamında tasnif ve kritik yerli yerine oturmuş bir periyodik olarak karşımıza çıksa bile, estetik bölünmenin tarihsel kodları bazen silik ve bazen de açık şekilde görüntü düzeyindedir.

Bu bakımdan Türk edebiyatında klasik dönemde tanımlanan lâdînî şiir ve hikemî şiir bu estetik bölünenin edebiyatımızda gelenek problemi bakımından ele alınabilecek iki zıt ögesi olmakla birlikte, Batı düşüncesinde Dionysos ve Apollon kültü, tarihsel insan gerçeğine paralel olarak yorumlamaya müsait bir seküler şiir ve mistik/metafizik şiir problematiğini, modern zamana taşıyabilme ve bu noktada Türk şiirinde İkinci Yeni olarak adlandırılan ve 1950 sonrası edebiyat ortamına damga vuran oluşumun veya poetik tarzın tarihsel yapı taşlarını ve kolektif insan gerçeğinin birtakım argümanlarını verebilir.

Her şeyden önce yürürlükteki düşüncenin bir öncekiyle kurduğu ilişki bakımından; Türk şiirinin bir gelenek sorunsalı taşıdığı odağa alındığında; öncelikli tartışılması gereken şey insan gerçekliğiyle bu sorunsallaştırmanın birbiriyle tutarlı olması ve insanı dikkatten kaçırmamasıdır. Yüzyıllar ötesine uzanan bilecek gizil kodların varlığı, inkar edilemez bir estetik bölünmenin de somut verilerini temsil eder. Çünkü gerek modern zamanda Türk şiirinde poetik bir benzerliğin örneği olan İkinci Yeni şiir akımı olsun; gerek klasik zamanlarda oluşmuş bir ekol veya tarz olsun; insan tarihiyle veya tarihsel özneye açıklanabilecek bir yan mevcut olup, devirden sapma marjinal uzaklaşma örnekleri gösterecektir. Önemli olan gizil kodların tutarlı bir devamlılık gösterip göstermediğidir.

Diğer yandan böyle bir somutluk öncelikle Dionysos kültürünün doğrudan yaşam ve doğa sevgisinden güç almasıyla temellenir.⁶ Zira somutluk ihtiyacının, tamamıyla insan gereğine dayalı olma arzusunun bir ifadesi olarak Antik dönemdeki Minos sanatı dikkate değer bir örnek teşkil eder. Antik dünyada Giritli ressamlar Minos sanatıyla çağdaşlarında olduğu gibi tapınaklarda tanrıları onurlandırmak adına heykeller yapmak yerine canlı doğa

⁶ Carl Kerényi, **Dionysos/Yok Edilmez Yaşamın Arketip İmgesi**, (Çev. Bahar Çetiner), Pinhan Yay., İst., 2013, s. 33.

sahnelerine yönelmişlerdi.⁷ Doğaya aşkınlık getirmek adına yapılan bu eylem veya sanatsal anakronizm, Dionysos kültürünün bir açılmanması olarak, doğa, kadın ve cinsel sevi arka plan fonları için düş gücüyle üretilen ve inandırıcı hale getirilen epifanilerin olasılığını varsaymaktır. İşte bu tavır doğaya aşkınlık getirmektedir.⁸ Söz konusu aşkınlık adına doğanın araçsal argümanları bu bakımdan coşturucu niteliğiyle iki araçsal öge ortaya çıkarmaktadır: şarap ve afyon...⁹ Bu, Batı şiirinde Baudelaire'in "*Le Poison*" şiirinde geçen "*Afyon sınırsız genişletir/Sonsuzu büyütür/Zamana daha bir derinlik verir.*" dizeleriyle doğanın sınırlarını yıkmayı hatırlatır.¹⁰

*“Haşhaş tarlaları arasından geçeceksin,
Beyaz ve mor haşhaşları havaya savurarak
Yeni bir afyon bulacaksın kendine.
Şairini, onun şiir yazan ellerini,
İçine dizilen sıragöllerini,
Kendi kendine konuştuğun seni,
Her şeyi, hiçbir şeyi unutmak”¹¹*

Ülkü Tamer'in *Sıragöller* şiirindeki açar sözcüklerden “haşhaş tarlaları”, “beyaz ve mor haşhaşlar” ve “afyon”, Dionysostik gönderme yapması bakımından aklın devreden çıkarılması öncesinde araçsal nitelikteki maddelerin kolaylaştırıcı; daha doğrusu kırılmanın öncesindeki şizo-özneye ve onun dilsel sonucu olarak şairin “kendi kendine konuştuğun seni” nitelmesiyle Dionysos bir bölgeye sürüklenmesidir. Şairin “Her şeyi, hiçbir şeyi unutmak” şeklinde ifade ettiği, sentaks yapısındaki “Her şeyi...unutmak” biçiminde meydana gelmiş bozulmanın; söz konusu kült adına bozmak, sökmek, deliliğe sürüklenmek anlamında görüntü kazanması çarpıcıdır.

Doğanın bu denli genişletilmesinde araçsal nitelik kazanmış ritüeller törenler ve yiyecek içecekler, Dionysosçu bir hipotetik 'alkahest' e dönüşür; yani çözücü bir maddeye. Ve insan bu alkahestle bilinçsizleşir ama duygu kazanır. Halbuki bilinçli insan duyguyu bilir ama

⁷ Age., s. 37.

⁸ Age., s. 44,45.

⁹ Dionysos kültürünün coşturumcu yanı, bir çeşit insanın dünya deneyimi ve nesnelere gerçekleşen ve sadece Dionysosçu bir parolayla tanımlanabilen mitik karşılaşma biçimidir. Doğanın akla baskın gelmesi ve bunu şarap ve afyon ya da haşhaşla yapması, ruhu doğaya dönük şeylerle uyandıran bir afflatus(ilham) olarak görülür. bu özellikler Antik Girit'den benzerlikler göstererek Yunanlılara ulaşır. Bk. **Dionysos/Yok Edilmez Yaşamın Arketip İmgesi**, s. 50,51.

¹⁰ Age., s. 49.

¹¹ Ülkü Tamer, **Güneş Topla Benim İçin**, Isık Yay., İst., 2014, s. 164.

duygusuzlaşır. Dolayısıyla coşku hayatın en yüksek anı olur.¹² Ulaşılan bu an, Dionysos adına bir bakıma “*en mükemmel sağlığa eşlik eden bir deliliktir.*”¹³

Denilebilir ki ontolojik açıdan Dionysos, akıl çatlağından sızdırdığı bilgiyi Apolloncu bir mekanizmanın denetimine bırakır.¹⁴ Bir bakıma Apollon kültü, biçime, mantıksal denetim mekanizmasına, aydınlanmacı (Apollon kültüne göre ışık saçısı) akılcılığa ve teklige bağlanırken; Dionysos içgüdüye, esrikliğe, içeriğe ve çokluğa bağlanır.¹⁵ Özellikle teklik-çokluk düalitesi, söz konusu iki kültün Türk şiirinde aşağıda ilişkilendirilecek tarihsel kesitlerin şiir dilinde mevcut örneklerinde bahsi geçecek olan tasavvufi ağırlıktaki klasik şiirin izlekleri olan vahdet-kesret düalitesinin Apollon adına tekil, mantıki ve didaktik yanına; Dionysos adına ise çoğul, dışa dönük ve lirik yanına işaret eder. Fakat en dikkat çekici olan şey, Apolloncu teklikte her nesne ister iyi olsun ister kötü olsun tanrılaşmıştır.¹⁶ Dolayısıyla Apollonik üst bilgi veya mutlak ethos, mevcut şiir dilinde de egemenleşme çabası içinde olup, Dionysostik insan merkezli estetiğe aykırılmış olur.

Bu noktada Türk edebiyatında olgu düzeyinden pratik olanağa kavuşabilmiş seküler poetik icranın Apollon ve Diyonyos karşılaşmasının bir arka plan sorunsallaştırması bağlamında İkinci Yeni şiirini değerlendirmeden önce; Türk şiirini yüzyıllar ötesi bir kaynak problemi çerçevesinde değerlendirmek, birtakım ilişkileri anlaşılır kılabılır. Özellikle İslami devir Türk edebiyatında Hoca Ahmet Yesevî’den itibaren edebiyatta derece derece görülen hikemi algılayışın, çerçevesi incelendiğinde, Türk İslam edebiyatını oluşturan iki kaynağın Arap ve İran etkisinin söz konusu poetik algının estetik kaynaklarını belirlediği görülür.

Söz konusu kültürel teşekkül, epistemolojik açıdan dünyaya yaklaşım tarzını, mutlak bilgi düzeyinde seyreden baskın dinsel üst metinler yoluyla tasavvufi öğretileri sistemleştirmiştir.¹⁷ Ancak böyle bir sonuca varmak için İslam düşüncesinin epistemolojik ana

¹² Bk. Ricarda Huch, **Alman Romantizmi**, (Çev. Gürsel Aytaç) Doğu Batı Yay., Ank., 2005, s. 74, 75.

¹³ **Dionysos/Yok Edilmez Yaşamın Arketip İmgesi**, s. 137.

¹⁴ Dionysos aynı zamanda metafiziksel bir paradoksu içinde barındırması bakımından Nietzsche'nin iki öncü kılavuzu olan Schopenhauer ve Wagner'i içselleştirdiği bir ilke olarak esrikliğe duyulan inanç iddiasıdır. Bir esriklik kültürüdür. Dini/kutsal bir salgın, kitlesel bir histeri ve misyoner bir kültürdür. **Dionysos/Yok Edilmez Yaşamın Arketip İmgesi**, s. 141, 142, 143. Bu özellik Dionysos'un normatif olarak denetlenmesini zaruri hale getirir. Bu noktada Apollon kültü devreye girer: “*Apollon'u çağırmalı ki, güneş Tanrısının berraklığı abuk sabuk sözlerini düzene soksun.*” Bk. **Alman Romantizmi**, s. 82.

¹⁵ **Alman Romantizmi**, aynı yerde.

¹⁶ Friedrich Nietzsche, **Tragedyanın Doğuşu**, (Çev. İsmet Zeki Eyuboğlu, Say Yay., 6. bs., Ank., 2003, s. 27.

¹⁷ Tasavvufi düşüncenin oluşum kaynakları dikkate alındığında öncelikle, tasavvufun ferdi benliği tamamen yok ederek ve farklılaşmamış bir birlik haline dönerek sonsuza ulaşma ve onunla aynı olma olarak tanımlandığını görürüz. Bk. Macit Fahri, **İslam Felsefe Tarihi**, (Çev. Kasım Turhan) Birleşik Yay., 5.b., İst., 2000, s.295. Fakat asıl üzerinde durulması gereken mistik algının ve bu algının edebi esere yansımaları bakımından tasavvufun hangi kaynakları sanatsal olarak içselleştirdiğidir. yine başka bir açıdan Ağâh Sırrı Levend 'in ümmet edebiyatı

çerçevesinde iki eğilime dikkat çekmek gerekir.¹⁸ Kalam ve tasavvufi öğretiyi olarak ortaya çıkan bu ayrım, aynı zamanda kalam tarafıyla söz konusu edilen estetik bölünmenin içkin yanını, tasavvuf tarafıyla da aşkın yanını oluşturur. Böyle olması, insan problemi odağında tasavvufla varlık merkezli sorgulamalarda sanat ölçütlü çabalarda; daha açık söylemek gerekirse şiirsel dünya algısında, sistemli düşüncelerden ve mantık üstüne yapılabilecek bütün konuşmalara rağmen, soyut algı boyutuyla/tasavvufi varlık algısıyla özneyi şiir durumuna getirmede daha rahat bir imkana sahip oluş, düşündürücüdür. Kanonik bir kural bütünlüğü olarak formel din algısının yani kelamın şiire göre uğraşı bölgesindeki azlık veya açıklık, bu açıdan sorgulanmalıdır.

Bu belirlenimlerden hareketle gerek dil, metaforik konuşma biçimini oluştururken aynı zamanda 'ben nosyonunu' belirler ve etkiler. Etkileşimin doğal sonucu olan ortak dil ve çağa özgü konuşabilme, bir yapı veya üslup özelliği olarak ortaya çıkan ve gelenek olarak adlandırılan sanat zeminini oluşturmakla kalmaz, çağın sanatkârane dünya algısını da şekillendirir. Eliot'a göre ifade ettiğimizde "*O, geçmişi ne şekilsiz bir birikim olarak alıp eserlerini onun üzerine oturtabilir, ne beğendiği birkaç yazarın eserlerini örnek kabul edebilir, ne de eserlerini tamamen tercih edilen bir tek devir üzerine inşa edebilir.*"¹⁹ Eliot, görünüşe göre durağan bir yapıya itiraz eder ve tek devre yön veren veya tek bir devir üzerine

olarak nitelediği devir için şeriat ve tasavvufu iki kaynak olarak işaret etmesi, kalam ve tasavvuf olarak nitelenecek bir yol ayrımına işaret etmektedir. Levend şöyle söyler: "*Ümmet çağında yetişen şairler, ya şeriata uymuşlar ya da tasavvuftan esinlenmişlerdir. Şeriat hükümleriyle tasavvuf inançlarını uzlaştırmaya çalışanlar da görülür. Tasavvuf neşvesi, bütün ümmet çağı edebiyatına hâkim bir özelliktir.*" Bk. Ağâh Sırrı Lenend, **Türk Edebiyatı Tarihi I**, Türk Tarih Kurumu, 5.bs., Ank., 2008, s. 34.

¹⁸ Özellikle İslam düşüncesinin epistemolojik ana çerçevesi iki eğilimle dikkat çeker. Birincisi kur'an ve hadisin temel kaynaklığında ve aklilik noktasında, kelamın mevzu ettiği meseleler olarak evren, fiil, araz, cisim ve ilahi sıfatlar çerçevesinde sorunsallaştırılan konulardır. Bu konular bilakis yedinci asırda, Antik Yunan felsefesinin yani Antik Yunan atomculuğunun ve Yeni Platonculuğun tanınmasıyla lokal bir bölgedeki düşünce etkinliği genişleyip, İslam coğrafyasına sistematik olarak yerleşmiştir. Mesela Arap filozof El-Kindi'nin 7. yüzyılda Paul de Tella, Origène'in şerhlerini Süryaniceye çevirmesi bu etkinliğin felsefi düşünce ayağıyla başlayıp devam ettiğini örneklerdir. Bk. Hilmi Ziya Ülken, **İslâm Felsefesi**, Ülken Yay., 5.bs., İst., 1998, s. 23. İkinci düşünce etkinliği tasavvuftur. Özellikle Türk edebiyatında klasik devrin şiir algısını şekillendiren tasavvufi düşünce sistemi, kalam formülasyonu içinde bilgi dairesini oluştururken tasavvufi düşüncenin, bu daireden çıktığını görülür. Özellikle yaşam karşısında edilgen bir düstura dönüşen ve geri çekilmeyi gerektiren bu durum, Mekki surelerin etkisiyle korku(el-havf), verâ takvânın ifadesi olarak dini davetin şiarı haline geldi. Bk., Macit Fahri, **age.**, s.296. Dolayısıyla sahabe döneminden beri yaşam karşısında oluşan bu mistik tavır, yukarıda sözü edilen kelamın bakış açısından aykırılmıştır. Mesela Suhreverdi ve Muhiddin (İbn) Arabi felsefenin varoluşçuluk yönünü tasavvuflaştırmıştır. Fahreddin Razi, **Kelama Giriş El-Muhassal**, (Çev. Hüseyin Atay), Kültür Bakanlığı, Ank., 2002, s. XXXII/32. Bu bağlamda tasavvufi dünya algısı, Türk edebiyatında klasik şiiri derin duygu boyutuyla etkilemiştir. Ve bu etkileşim, didaktik bir şiir anlayışını oluştururken, söz konu edilen kalam-tasavvuf farklılığında, ağırlıklı bir bakış açısını ön plana çıkarmaktadır.

¹⁹ **Edebiyat Üzerine Düşünceler**, s.4.

kurulan sanatsal teşekkülün veya geleneğin²⁰karşısında durur. Bu bağlamda ‘ben nosyonu’nu oluşturucu etkenler dikkate alındığında öznenin veya daha spekülâtif konuşmak gerekirse egonun çağa mahsus bir karakter özelliği göstermesi doğal olmakla beraber, tek bir ego üzerine de kurulması imkansızdır.

Diğer yandan Türk edebiyatında Ahmet Yesevî ile birlikte oluşan hikemi anlayışın metafizik üst metinler çekirdeğinde oluşturulduğu ve insan merkezli estetik bölünmede hikemi/metafizik söyleyiş özelliklerini barındırdığı dikkate alınır; din paradigması çerçevesinde oluşan dünyayı yorumlama biçimi aynı zamanda, tranzendental ego olarak tanımlanabilir durumdadır. Ortaya çıkan şiir dili de, metafizik kaynakları açık şekilde belirlenmiş ve sanat ontolojisine yön veren tranzendental egoyu oluşturucu ve tetikleyici unsur teşkil eder. Dinsel metinlerin öğretici niteliğiyle şiirde didaktik ve lirik algı üzerinden inşa eden bu teşekkül, söz konusu estetik algıyı, Yesevî sonrası Türk İslam dairesinde sanat icrasında adeta retorik bir yayılıma giren din paradigması üzerinden temellendirmiştir.

Apolojik bir mantık bağıyla organik hale gelen bu estetik algı; aynı zamanda antik dönem kültü Apollon’la birlikte düşünölmeye el verir bir sorgulama meselesi gözler önüne serer. Çünkü yukarıda ifade edilen estetik bölünmenin mistik algılama ve bunu bir paradigmaya dönüştürme sadece Türk edebiyatının kadim köklerinden başlayan tek taraflı bir insan gerçekliğine işaret etmez. Bizatihi Batı antik çağından günümüze özne problemi olarak çağın diliyle konuşmak bir tarafa; bu konuşmanın ya da şiirsel üretimin kurucu özne nosyonu ve de ego biçimi, tarihsel olarak bir nitelemeyi ve tanımını gerektirir.

²⁰ Burada altı çizilmesi gereken en önemli nokta inşa edilmiş geleneğin tanımlayıcı sınırının ne olmasıdır. Edward Shils'in ifadesiyle bu gelenek: *"tavâriüs edilen şey-maddê nesnelere her türlü şeye olan inancı, kişi ve olay imajlarını, pratikleri ve kurumları içerir. (...) Bir geleneğin intikal ettirilen varyasyonlar zincirine "Platoncu gelenek", "Kantçı gelenek"te olduğu gibi gelenek denir. Zamana dayalı bir zincir olarak gelenek, benimsenerek intikal ettirilen temalar konusundaki bir varyasyonlar serisidir. Bu varyasyonların birbirine bağılılığı ortak temalara, takdimin ve kopuşun bir aradalığına, bir ortak kaynaktan doğuşuna dayanabilir."* Bk. Edwards Shils, *Gelenek*, (Çev. Hüsamettin Arslan) **Doğu Batı**, S: 25, 2003-04, ss., 101-131. Dolayısıyla bir varyasyon zincirine de sahip olsa bile; gelenek organik bir bütünlük gösterir. Varyasyonların çoğalımı, kültürel formasyondaki zenginlik olmakla beraber; zincirdeki halkaların farklı bir kaynağa ekleneneceği anlamı da taşımaz. Konuyla ilişkili olarak şu unutulmamalıdır ki, kendi içinde tutarlı bu olgusal devamlılığının kaynakal eklenme biçimini, sadece tarihsel özne belirleyebilir. Başka bir deyişle geleneğin ürettiği ortak kodun parçalanması her ne kadar devrimsel bir yıkıma ve yeniden kuruluma/üretimden denk geliyorsa; bu kodun paralelinde bir yazınsal üretimin varlığı da yadsınamaz. Gelenek, kristalize olmuş olgular inşa ederken bir yanıyla tehdit edici metinlerle hep yüz yüzedir. Yukarıda bahsi geçen Apollon-Dionysos karşılaşması, Türk şiir geleneği dolayımında varolan retorik bölünmenin; böyle bir gelenek olgusu adına despotik üst dil ve anlam varlığına ikincil açıklama ve tarihsel öznenin dışavurum denemesidir. Zira öncesine bakıldığında; Seyyid Hüseyin Nasr'ın ifadesiyle: *"İslâm geleneği nihaî anlamıyla kutsal karakterli bilgiye ve manevî hayatta zevkî hikmet perspektifinin merkezliğine ilişkin göz kamaştırıcı deliller sunar."* Seyyid Hüseyin Nasr, **Bilgi ve Kutsal**, (Çev., Yusuf Yazar), İz Yay., 5. Bs., İst., 2013, s. 25.

O halde Doğu düşüncesi veya Türk İslam devrinin hikmet ehli olarak görülen sanat oluşturucuları; mistikler, mutasavvıflar yoluyla taşıdıkları metafizik şiiri, insan gerçeği bağlamında devre damgasını vuran ve aynı zamanda tarih tarafından da damgalanan estetik temsil problemi olarak algıladıkları belirgin hale gelir. Çünkü klasik anlayışın (şiiri önceliyoruz) kelimeler ve tasavvufî sözler edilen iki temel epistemolojisi, sanat retoriklerinden bilgi nesnesine kadar ciddi aykırılıklar gösterse bile; söylem birlikteliği bakımından yüksek bir ideal veya yaşam erdemi amaçlaması bakımından Apollon kültürünü hatırlatır. Yani günün kolay anlaşılabilir boş gerçekliğine karşın, bu niteliklerin olgunluğunu dile getiren, daha yüksek bir gerçeklikle yaşam değerli kılınmış çekilir hale gelmiştir.²¹ Dolayısıyla antik zamanlardan bugüne sözün kıymetli bir estetik silah olarak kullanılması; Türk şiiri açısından da, devirlerin oluşumu ve bu oluşumların kendi içyapılarına göre poetik anlamda takındıkları tarzın, mutlaka temel bir bilgi biçimine kendini yerleştirmesi, tarihsel özne nosyonu için edebi metnin arkasındaki oluşturucu ego ve bu egonun kaynaklı durumunu gözler önüne serer.

Bu bağlamda Türk şiiri, düzenli bir kronolojik tarihsel perspektifle tanımlanabilir ve tarif edilebilir dönemsel olgulara, ağırlıklı olarak tüm devri kapsayıcı tasniflere bağlanabilir mi? Eğer buna şüphe ile yaklaşmak gerekiyorsa Ahmet Hamdi Tanpınar bunun iyi bir yorum örneğidir. Tanpınar söz konusu tasnif, tanım ve dönemsel şablonların çok uzağında bir radikal değerlendirme yaparak, klasik şiirimizde Fuzulî ve Bâkî'yi Apollon-Dionysos kültürüyle ele alıp²² Apollon-Dionysos karşılaşmasını, şiir anlayışı bakımından farklı mizaçtaki iki şair üzerinden değerlendirir. Edebiyat tarihçiliği bakımından kırılma niteliğindeki bu yorumda, Tanpınar, Fuzulî'yi Apollon kültürüyle, Bâkî'yi ise Dionysos kültürüyle ele alır. Fakat asıl kırılma böyle gizil bir kodun devirlerin renginde kaybolması ve ayırt edici edebi özellikler sıralanırken; din, ahlak, ikon, ideoloji ve kültür gibi etmenlerin baskın oluşundan dolayı, ontolojik insan hususiyetlerine yöneltilen dikkatin yerinde olmayışındır.

²¹ **Tragedyanın Doğuşu**, s. 19.

²² Tanpınar'ın Fuzulî ve Bâkî üzerine durduğu yazısında; üstte bahsi geçen estetik bölünmenin klasik döneme ait ciddi bir vurgusunu görürüz.. Tanpınar şöyle der: "*Eninde sonunda aynı dilin, aynı medeniyetin ve aynı asrın - yirmi, yirmi beş yıllık bir farkla- iki insanı olan ve zaruretiyle birbirine çok benzeyen, biri öbürüne az çok tesir etmiş, yahut muhteva ve şekil itibarıyla bir yığın telkin etmiş iki şair arasında bu kadar ayırıcı bir kıyas kullanmaktan çekinmesek, bu ayrılığı bir Dionysos-Apollon karşılaşması olarak gösterirdik.*" Bk. Ahmet Hamdi Tanpınar, **Edebiyat Üzerine Makaleler**, Dergâh Yay., 6. bs., İst., 2000, s. 151. Tanpınar, çekindiği için bunu böyle söylemediğini ifade etmiştir fakat Bâkî'yi ve ondaki insansal özellikler, dış dünyaya dönük olma ve tabiatla karşı şair duyarlılığı gibi hususiyetleri değerlendirirken onu birden bire Nedim'le karşılaştırırken Tanpınar adeta Dionysos kültürünün kliniğini sıralar ve bu elbiseyi Bâkî'ye giydirir: "*Vâkıa bazı şiirlerinde o da eğlenmeye çalışır, neşeli görünmek ister, çapkınca mazmunlar, şarkılar yapar. Hattâ eserlerinde ten hazlarına bir çeşit açış dahi vardır. Unutmamalı ki, Nedim'den evvel Hamamiye yazan - "Hamam"redifli gazel - odur.*" Tanpınar, **age.**, s. 151.

Temel taksonomi, eğer takip edilen sanat ve zevk koridoru için insansal gerçekliğe dayalı bir takım bilinçaltı işaretleri taşıyorsa; transendental ego, aşkın bilincini muhafaza ederken insan gerçeğinden hiç kopmayan bazı çelişkileri içkin bir egoya dönüştürmek için her zaman hazırdır. Yine Tanpınara'a geri dönecek olursak, Bâkî'nin şiirine olan yaklaşımda olduğu gibi Nedimi değerlendirirken de, estetik yapıyı ters-yüz eden bazı çıkarımlara vardığı görülür. Halbuki Tanpınar mesela *Huzur* romanında alıntı yaptığı ve romanın medeniyet sentezini epigram bir ifade olarak üzerine yüklediği Neşatî'nin şu beyitinde;

Ettik o kadar ref'-i taayyün ki neşatî

*Âyîne-i pür-tâb-ı mücellâda nihânuz*²³

söz konusu edilen didaktik algı için bir epistemik uygarlık boyutuna gönderme yapmaya çalışırken retorik temel, Nedim'i değerlendiren bir yazıda, radikal şekilde Nedim'den alıntılanan şu beyitle baş aşağı edilir; estetik zevk Dionysostik algıya dönüşür:

*Gümüştan âyîneler gibi sâf iken sînen*²⁴

Dikkat edilecek olursa; Tanpınar, klasik şiiri başat estetik unsurlar noktasında Neşatî'ye yaklaştırmak istemez. Kaldı ki sanatkara mahsus asıl tercih noktasında, Tanpınar ne Fuzulî ne Nâ'ilî-Kadîm ne de Şeyh Galib'e de kaynakasal bir estetik imkan olarak eklemlemek istemez. Tanpınar'a bakılırsa; "*Gazellerinde, şarkılarında, kasidelerinde hep bu kendi teni ve sinir cihazı ile yaşama arzusu vardır. Onun eski "mısra"ı, Neşatî'nin, Nâ'ilî'nin bazen o kadar çok benzediği Nedim-i Kadîm'in âdeta kendisi için hazırlanmış oldukları deyeceğimiz "mısra"ı girift mazmunların yükünden nasıl hafıflediğine bakın. Bazen mısra onda, sadece ses taşıyan sihirli bir muhafaza olur*"²⁵ cümleleri, sadece bir yalınlık veya sadece basit ifade edebilme endişesiyle ilişkilendirilemez. Burada Tanpınar, klasik şiirin içkin egolarını mukayese ederek Dionysos kültürünün içinden konuşur. Başka bir deyişe Tanpınar, seküler alana ait ses, tabiat, cinsel sevi ve aşk gibi temayı ön planda tutarak üstte belirtilen didaktik algıya ve epistemik alana alternatif ciddi bir ikinci koridor açar.

Vurgulamaya çalıştığımız bu koridor, hem tasavvufî kültürün görüngüsünden hem de, didaktik mantıki bilgi durumundan ciddi bir kopuş olarak aynı zamanda konumuzla ilişkili olan akıl çağından kopmanın öncü referanslarını verir. Çünkü Neşatî'deki "âyîne" açar ibaresi içe dönük ve tamamıyla transendental özneyi ilgilendiren bir Apollonatik üst dilsellikten, aşkın didaktikten, Nedim'deki 'âyîne' ile dışa dönük içkin özneyi ilgilendiren hedonizme

²³ Mahmut Kaplan, *Neşatî Divanı*, Akademi Kitabevi, İzmir, 1996, s.117.

²⁴ Muhsin Macit, *Nedim Divanı*, Akçağ Yay., Ankara, 1977, s.31.

²⁵ *Edebiyat Üzerine Makaleler*, s. 175.

kayıp, Dionysos kültü bağlamında ontolojik bir arzu problemine kapı aralamıştır. Neşatî'nin ontolojik görünürlüğü “Âyîne-i pür-tâb-ı mücellâda nihânız” dizesinde, “parlak aynada sır/gizli” olarak bırakışına karşısında Nedim'in Kartezyen bir indirgemeyle “ayna” açar sözcüğünü sine/göğüs/boyun bedenleştirmesiyle “ayna”yla niteleme değerine taşınması, sözü edilen arzu/haz izleğinin Dionysos adına gizil koridoru için örnek durumundadır.

Bizatihi işaret edilen kopuşun Aydınlanma olarak nitelendirilen rasyonel Batı Rönesansından çok önce ontolojik bir insan problemi olarak her daim varolan Apollon-Dionysos karşılaşmasında, lirizmi ortak bir referans kabul etmek dışında keskin ayrımlara yorum payı bırakması, Türk şiirinin edebiyat tarihi yazıcılığı açısından üzerinde düşünülmesi gereken gizil yanını oluşturmaktadır. Tanpınar'ın Neşatî ve Nedim alıntılarında hareketle, dikkat çekici olan bir diğer husus, estetik bölünmenin aynı zamanda; metafizik olandan içsel profan çizgiye taşınırken yaşadığı dönüşümdür. Hilmi Yavuz'un Hıristiyan Batı sanatında temsili esas olarak Panofsky'den hareketle Doğu sanatının ikonografisinin olabileceğini ama ikonolojisinin olamayacağını iddia ettiği bir yazısında, Herbert Read'in ressam Vincenzo Foppa'nın National Gallery'de bulunan bir resminin yorumu için şu örneği nakleder: "*Meryem çok asil ve ağırbaşlı ideal bir kadın olarak canlandırılıyor; krallar hürmet, yiğitlik ve kahramanlık örneğidirler; seyis, uşaklar bile kendilerine göre sevimli ve asildirler. Şimdi Flaman okulunun aynı konuyu nasıl ele aldığını görelim: National Gallery'de Mabuse'nin tanınmış altar resminde lükse düşkün bir devirin aradığı bütün zenginlik ve taşkınlık vardır. Fakat buna rağmen Meryem, artık ideal bir tip olmaktan çıkıp bir Flaman ev kadını halini almıştır; krallar asildir; fakat modelden çalıştığını gösteren hatlarda gündelik hayat kaygıları görülür; mukaddes gurubun üzerinde tapınan melekler uçurken aşağıda tam önde, döşeme kırığı ve biri kemik dişleyen iki köpek görülür.*"²⁶ Bu dönüşüm örneğini daha fazla insansallaşma olarak görülebilecek bu durum ile klasik şiirde, Nedim özelinde düşündüğümüzde, sadece “âyîne” metaforunu Neşatî'den farklı bir seküler anlam dünyasına taşınması bir yana; Nedim'in mahallileştirme ekolu çerçevesinde anılmasının da, bir edebî devri veya akımı tanımlayıcı ifade olarak kullanmada yetersiz olduğu kanaatindeyiz. Zira bir şiir

²⁶ Bk. Hilmi Yavuz, **Yazın, Dil ve Sanat**, Boyut Kitapları, 2. Bs., İst., 1999, ss. 229, 230, 231. Ayrıca Hasan Bülent Kahraman, Doğu düşüncesinin 'temaşayı' daima bir töz-bütünlük varlık-öz ilişkisiyle düşündüğünden yine özne nosyonu ile ilişkilendirilebilecek bir çıkarımla şu ifadeleri kullanır: "*O nedenle de perspektif yoktur: olmayacaktır. Mekan, hiç bir zaman, bir özle bütünleşmiş bir içsellikle, onun belirlediği ve onu belirleyen bir dışsallıkla arasındaki gerilimin içinden tanımlanmayacaktır. Mekan belki girilen değil ama daima çıkan bir düzlem olarak ele alınacaktır ve asla bir görselleştirme, dolayısıyla da bir kaydırma olgusu olarak görülmecektir. (...) Batı görselliğinin perspektifin içinden gerçek kurduğu mekan, aslında 'ben' kavramının altının çizilmesidir.*" Bk. Hasan Bülent Kahraman **Türk Şiiri, Modernizm, Şiir**, Büke Yay. Temmuz 2000, s. 22.

dilinde yüksek seyreden mistik metafizik gösterge rejiminin birden bire konvansiyonel etkileşim öznesini/insanı hatta ve hatta 'sevgiliyi' veya 'kadın'ı klasik şiirin yaşayan şartları içinde; mesela Nedim'in konvansiyonel karşı şiir öznesini Beşiktaş'a davet etmesi ve şu beyitle;

Münâsîdir sana ey tıfl-ı nâzım hüccetin al gel
Beşiktaş'a yakın bir hâne-i viranemiz vardır²⁷

dönüştürmesi; şiir metnini devrin mutlak ethosundan bir kaç basamak alttan kurmak adına Apolloncu şiir dilinden Dionysosçu şiir diline indirmenin yorum imkanını doğurmaktadır.

Kendi devrine göre cesur bir iddiayla yine Fuat Köprülü'nün Hoca Dehani'yi lâdîni şair olarak niteleyişi²⁸ ve yine klasik edebiyatın kaynakları arasında Arap ve Fars kültürünün Apollon-Dionysos karşılaşmasına vurgu niteliğindeki olgularının varlığı;²⁹ yüzyıllardır devam eden Dionysostik olgularla aynı zamanda, şiir dilinde rindane bir üslupla, eski devirlerin retorik yayılım bölgelerinden kopup gelen bir tarzın devamlılığı noktasında düşünülebilir.

Dolayısıyla, Tanpınar'ın daha geç döneme ait klasik şair Bâkî'ye olan yaklaşımını sinoptik hale getirir. Denilebilir ki, böyle bir dikkat, ilk defa poetik referanslarını metafizik bağlantılı olmaktan çıkararak anlayışa kapı aralarken, estetik algıyı ve bu algıdaki bölünmüşlüğü insani kesite yöneltir. İnsani kesitle bu denli yüz yüze kalışın somut işaretleri,

²⁷ Nedim Divanı, s.386.

²⁸M.Fuad Köprülü, Lâdîni şiiri değerlendirirken, XIII yüzyılda tasavvufi cereyanın edebi muhitlerde dilsel olanağa kavuşması ve Ahmed Yesevî ile birlikte basit lisanla yazılmış hercaî ilahilerin yayılmaya başladığını belirtir. Buna paralele olarak Anadolu Türk cemiyetinin içtimai seviyesine uygun İran edebiyatında lâdîni mahiyette olan aşk ve şarap şiirlerine aşına güzideler sınıfı için aynı tarzın Türkçe'de de görülmesinin zaruriyet olduğunu söyler. Ve Köprülü ekler; Bizans saraylarının eğlencelerine hiç yabancı olmayan Selçuklu hükümdarları ve emirleri, daima şaraplı ve sazlı eğlence meclisleri kurmaktan geri durmazdı.Bu noktada Köprülü lâdîni şiire örnek olarak Hoca Dehânî'yi örnek olarak gösterir. Bk. M. Fuad Köprülü, **Türk Edebiyatı Tarihi**, Akçağ Yay., 5.bs., Ank., 2003, s. 291.

²⁹Özellikle İslami devri içine alan Arap, Fars etkileşiminde, Türk şiirinin Batılılaşma öncesi kaynaklarını ve bu kaynakların işaret ettiği Dionysostik şiirin epistemolojik yol işaretleri açısından Halil İnalçık'ın bir takım fikirlerine dikkat çekilecek olursa; Farsî kültürle ilk temasın Gaznevîler zamanında olduğu görülür. Sonrasında Büyük Selçuklu İmparatorluğunun kadim İran topraklarını kapsamı, İranlı küttabın yani bürokratların ağırlığını beraberinde getirir. Bu da İran kültürünün canlanmasına hepsinden çok katkı yapar. Yine Arap gelenekleri yazıya dökülünce özellikle Câhiz'in eserleriyle bu İranî gelenek âdâb genel adı altında bağımsız bir edebiyata vücut verdi. Bk. Halil İnalçık, *Klasik edebiyat menşei: İranî gelenek, saray işret meclisleri ve musâhib şairler*, **Türk Edebiyatı Tarihi I**, Kültür ve Turizm Bakanlığı, Editörler: Talat Sait Halman...(v.b.), Ank., 2006, s. 221, 222. Fakat bu oluşumunda estetik bir bölünmeyi destekleyen yazımsal üretim örnekleri oluşa geldi. Bu bağlamda, Dionysos kültürüyle paralel frekans kuran başka bir kaynak yani Arap kültüründe, 'khamriyya şiir tarzının yani şaraptan söz eden şiir tarzının varlığı ve bu tarzın daha Hicret'in ilk yüzyılında Arap şiirine yerleşmesi; doğanın yanında, bahçe-çiçek tasvirlerinin eklenmesi, II. Hicret yüzyılında Emevilerde Valîd b. Yezid'in şiirlerinde şarabın ağırlıklı bir tema oluşu, Hicâz'da bir şair gurubunun içki ve musikiye râğbet edışıyle, aynı zamanda Farsça kelimelerin varlığı ve nedîmler ile şarap, bahçe, çiçek ve musikiden söz eden Arap şairlerinin saray işret meclisleriyle açık ilişkilerinin bir kanıtıdır. Bk. İnalçık, *Age.*, s. 223. Bunlara ek olarak Dionysos kültüründe yer alan coşkunun törensel varlık hali, bir o kadar İnalçık'ın işaret ettiği, saray-işret meclisi şair perspektifindeki gazel-bezm birlikteliğine yakın görünmektedir. *Age.*, s.269.

dönemin mistik/metafizik şiir dilinde baskın izleksel arka planda yer alan anlam dünyası ve bu dünyanın üst metinsel yargıları içinde hali hazırda mevcutken ve icra ediliyorken, çok marjinal bir poetik anlayışın gizil bir bilinçaltı koridoru takip ederek kimi tabiat, kimi aşk ve kimi ironiyi kullanarak metafizik düşünceyle doğrudan zıt düşmeyen dolayimli ikinci bir poetik program sürdürmesidir.

Böyle bir estetik algının güdümünde yer alan didaktik amaç, kesinleyici şiir epistemolojisi üzerinden, Klasik şiirin son çözülme devri olan 19. Yüzyıla kadar, söz konusu mutlak ethosun gerek tasavvufi gerekse nakli ilim/bilim örgütlenmesinde hakikat ölçülü bir kesinleyicilik üzerinden devam eder. Bu bağlamda gündelik dilin işaret ettiği gerçeklik, empirik olarak doğrulanabilir önermelerle dile gelir. Halbuki şiirin bir doğrulanabilirlik ya da yanlılaşabilirlik olmadığı³⁰ retoriğin evrensel bir ilkesi olarak göz önüne alındığında, Türk şiirinin klasik dönemindeki kesinleyici ve kesinleştirici bilgiye olan eğilimi, söz konusu devre ait didaktik eserlerin umumi üslup özelliği olarak dikkatten kaçmaz.

Elbette klasik şiirin bir Dionysos ardılı taşımasına yönelik iddia, Apollon kültürünü kendi devrinde çözülmeye uğratan ikinci bir algı koridoru açmasından öteye taşınmaz. Başka bir deyişle mesela; Derrida'nın Batı metafiziğini dekonstrüksiyona uğratması ve bu uğratımın Aydınlanmanın ilahiyata ilişkin saplantılı monolitik yaklaşımından ayrı bir dikkat gerektirmesinde olduğu gibi yarı-aşkın gösterge ekonomisinin bizzat teolojik söylemin doğasını aydınlatması³¹ bakımından yorumlanamaz. Çünkü Klasik şiirin ontolojik açıdan böyle bir sorgulama programı yoktur.

Bu mesele için analizi kolaylaştıracak önemli bir örnek Abdülbâki Gölpınarlı'nın *Divan Edebiyatı Beyanındadır* üzerine yazılmış bir eleştiri yazısıdır. Gölpınarlı divan şiirindeki mazmun sistemini eleştirmek için *Divan Edebiyatı Beyanındadır*'da Azeri şair Sabir'in *Hophopname*'sinden hareketle mazmunların antropomorfik gerçeklik ilişkisinin zayıflığına gönderme yapışına ve mazmunların gösterge rejimi içinde imlenen gövdeyi ontolojik açıdan insanmış gibi göstermesine Hilmi Yavuz' keskin eleştiriler yönelir.³² Yavuz şöyle der: “Onlar, mazmunlarla gerçekliğin, deyiş yerindeyse bir ontolojik sorun oluşturmadan yer değiştirebileceğini sanmakta ya da bunun böyle olmadığını bile bile kasten ve tecahülden gelerek (elbette sırf Divan şiirini karalamak için) öyleymiş gibi göstermektedirler. (...) Dolayısıyla birbirlerinden farklı ontolojik düzlemlerde buldukları

³⁰ Hilmi Yavuz, *Okuma Biçimleri /Varlığın ve Sanatın Dili*, Timaş Yay., İst., 2010, ss. 82, 83.

³¹ Recep Alpyağıl, *Derrida'dan Caputo'ya Dekonstrüksiyon ve Din*, İz Yay., 2.Bs., İst., 2010, s. 95.

³² *Okuma Biçimleri /Varlığın ve Sanatın Dili*, ss., 183, 184.

*için, sanki aynı düzlemde imişlercesine, bir yer değiştirmeye uğratılamazlar.”*³³ Bunu eğer imgelem ve gerçek arasındaki ayırım olarak yorumlamak gerekiyorsa ve ortada olan şey ontolojik bir görüngenü ihlaliyse; bunu en iyi Deleuze’ün şu ifadesi vurgular: “*Gerçeğin aşırılığından veya imgelemin aşırılığından yanılığa düşmek aynı şeydir.*”³⁴ Ve yine Deleuze’ün Carroll’un *Alice Harikalar Diyarında*’ki Alice’in yüzeye, alt katmanlara, sağa ve sola doğru hareket ederek yaptığı topoğrafik keşiflerde derinlerdeki hayvanların oyun kartı inceliğinde olduklarını ve kalınlaşamadıklarını belirtmesi³⁵ bir bakıma klasik şiirin mazmun sisteminde de aynı türden ontolojik bir kategorinin varlığını kabul etmeyi gerektirir. Yani varlığı çevreleyen imkan ve ontolojik türsellik.

III

Elbette söz konusu Dionysos kültürünün İslami Dönem Türk şiirinde var olduğu iddiası için temellendirilmesi gereken önemli argümanlardan birkaçını tartışmak yerinde olacaktır. Bu argümanlardan en önemlileri: Bedenin farkındalığıyla gelişen cinsel yoğunluk, doğaya olan ilginin neticesi yaşamsal bağ ve epifanik anların veya vecd halinin kural tanımayan ontolojik değişim/dönüşüm öncelikle sıralanabilir. Özellikle Apollon kültürünün alternatif gizil koridorunda devam eden Dionysostik şiirin bu argümanları kullanılabilir hale getirdiği gözden kaçmaz.

Şiirin çok net bir İkinci Dionysos çağı yaşaması bakımından Cumhuriyet devri Türk şiiri, Garip akımıyla dahi, retorik sapmayı, nitelikli hale getiremez. Çünkü Garip, şiir epistemolojisi zayıf bir şiirdir. Garip’e yönelik eleştirilerin yaygın şekilde onun şiir diline yönelik iddiaları barındırması ve Garip adına kurucu poetik bir tarz olarak sivilizasyon, arka planda ciddi bir epistemolojik yetersizliği de içermektedir. Türk şiiri için yenileşme hamleleri, Garip’de hazır dilde mevcut bir ironiyi tesis edebilmesine rağmen sorunsallaştırılmaya çalışılan Dionysos ardıllı bir görünür karakter için klasik şiire oranla cesur ama yetersizdir. Bu maluliyetteki ana etken epifanik ontik duyuşun yerine; daha ziyade pozitivist öğeler üzerinden devam edilmesidir.

Bu bağlama, Cumhuriyet devri Türk şiirinde İkinci Yeni oluşumuna daha benzer ifadelerle yaslanmıştır. Çünkü Tanzimat’tan beri takip edilen şiir serüveni dikkate alındığında, en sıra dışı yenilikler getiren şiir bile bir şekilde Apollonvari bir sistematik üst metinle karşı

³³ Age., s. 185.

³⁴ Gilles Deleuze, **Kritik ve Klinik**, (Çev., İnci Uysal) Norgunk Yay., 2. Bs., İst., 2013, s. 11.

³⁵ Age., s. 32.

karşıya kalmıştır. Özellikle Türk şiirinin nitelikli bir Doğu-Batı senteziyle ilk dilsel yenilenmesi Yahya Kemal’le söz konu edilebilir. Böyle bir yenilenmenin şiir dilinde mutlak ethos’dan kopması da beklenebilir. Tanpınar’ın ifadesiye “*Yahya Kemal metafizik ve dinî azap ve endişelerin adamı değildi. Sadece o, ölüm düşüncesinin kovaladığı adamdı.*”³⁶ Halbuki rind meşreplik olarak revize edilen böyle bir algının Yahya Kemal için egemen üst metinler açısından açık bir estetik bölünme olduğu iddia edilebilir mi? Açık olan şudur ki, Yahya Kemal’deki bu profan estetiğin ifade biçimi Lale devrinde şiir icra eden Nedim’den farksız olarak sadece I. Dionysos çağına kapı aralar. Bu estetiğin ancak ve ancak İkinci Yeni şiiri ve münferit olarak çağdaşlarında görülen örneklerle karşılanabilecek Dionysos kültürünün fragmanlarıyla sadece birinci çağda görülebilen örnekler olduğunu Yahya Kemal’den iki manzume ile göstermek yerinde olacaktır.

Nazar şiirinden;
Gece Leylâ’yı ayın on dördü,
Koyda تنها yikanırken gördü,
“Kız vücûdun ne güzel böyle açık!
Kız yakından göreyim sâhile çık!”
 (...)
“Kız vücûdun sarı güller gibi ter!
*Çık sudan kendini üryan göster”*³⁷

Yukarıdaki şiir metnine dikkat edilecek olursa; “Leyla” açar sözcüğü, mazmun sistemi içinde kurgulanan üst bir tümel metafor olarak Yahya Kemal tarafından tikel ve öznel duruma indirilmiştir. Devrin ethosuna göre mahrem sayılan görsel izlenim, çıplaklığa ve beden estetiğine yönelmiş olsa da, üsluptaki ürkek tavır hemen sezilir. Şiir matrisinde hareketsizlik ve cinsel presesyonun yayılım biçimindeki çekingen tavır dikkatten kaçmaz. Dil malzemesindeki imgesel içerik; mesela “Leyla” ve “gül” ile anlatılmak istenir. Fakat eğer libidonal bir eğilim varsa bile klasik şiirinden kopup gelmiş gibi duran dil terminolojisi açık bir Dionysos bağlanmaya izin vermez. Böyle bir duruma Foucault, cinselliğe dair hakikatin, tehlikeli bir engelleme mekanizmasıyla ve merkezi söylemin eksikliği nedeniyle XIX yüzyılda her zamankinden daha katı bir şekilde engellendiği düşüncesi noktasında itiraz eder ve aksine aşırı söylem yüklenmesinin bir sonucu olduğunu söyler.³⁸ Foucault’nun aşırı söylem

³⁶ Ahmet Hamdi Tanpınar, **Yahya Kemal**, Dergâh Yay., 4. Bs., İst., 2001, s. 51.

³⁷ Şerif Aktaş, **Yenileşme Dönemi Türk Şiiri ve Antolojisi**, Akçağ Yay., Ank., 1996, s. 586.

³⁸ Michel Foucault, **Cinselliğin Tarihi**, (Çev., Hülya Uğur Tanrıöver), Ayrıntı Yay., 2. Bs., İst., 2007, s. 54.

yüklenmesi olarak düşündüğü cinsel baskı ögesine ilişkin olgunun aksine İkinci Yeni şiirinde karşılık bulabileceğini belirtmek zorlama olamaz.

*“Bir korkuyorum yalnız kalmaktan bir korkuyorum
Gündüzleri delice çalışıyorum geceleri kadınlarla
yattıyorum*

(...)

*Kadınlarla yattığım yetse ya
Bir de kadınlarla yattığıma inanmam gerekiyor”³⁹*

Turgut Uyar’ın *Kan Uyku*’su işte tam böyle bir söylem yüklenmesinin örneğini verir; Şair anlatmak istediğini metafor ve analogi yapmadan doğrudan söylemenin ötesinde; “Leyla” örneğiyle verilen şiirsel söylemden kopmak bir tarafa; Foucault’nun cinselliğin engellenmesi veya baskı altına alınması düşüncesine karşıt olarak Dionysos istenci adına devrede olan içgüdüsel coşkunluk ve vecd halini, “kadınlarla yattığıma inanmam gerekiyor” açar sözcükleriyle ontolojik bir probleme dönüştürür. Söylem baskı altında değil; aksine Dionysos kültü bağlamında kural tanımaz bir farkındalık halindedir.

Dolayısıyla XIX yüzyılın aynı zamanda Aydınlanma çağı mekanizmalarının henüz günümüzdeki kadar irrite edici olmadığı düşünülürse; Klasik şiirin Apolloncu güdümü, Yahya Kemal’in kurmayı denediği yeni şiirde ve de, Cumhuriyet devri erken dönem retorik açıklamalarda, Foucault’nun varlığına itiraz ettiği merkezi söylemin eksikliğinin uzunca bir devrin egemen metinsel baskısı, monarşi ve monark tarafından yürütülen iktidar aygıtıyla ilişkilendirilmesi de zorlama olmaz. Çünkü klasik şiirin Apollon çağında, iktidara her özne kadar ontolojik yakınlığı olan şair özne de; başka bir deyişle divan şairinin monarkla olan patrimonial ilişkisi,⁴⁰ söz konusu edilen Apollon estetiği bakımından tekçi/tekil bir siyasal bağın sanat epistemolojisi üzerindeki politik göstergelerine işaret eder.

³⁹ Turgut Uyar, **Büyük Saat**, YKY., 20. Bs., İst., 2013, s. 123.

⁴⁰Max Weber, Ortaçağ’da Doğu ve Batı monarşilerinin ya da monarklarının mutlak bir egemenlik anlayışına sahip olduğunu belirtir. Bu da bilim, sanat ve sanatın da koruyucusu olarak egemen monarkın ağırlığını gösterir. Patrimonial devlette yüksek kültür de bu bağlamda yalnızca ‘Yüksek Saray Kültürü’ olarak var olmuştur. Klasik şairlerin padişaha ve sadarete şiir sunma geleneklerinin veya Osmanlı toplumunda şair padişahların etkisiyle de şiirin popülaritesinin dorukta olması da bununla ilişkilidir. Bk. Halil İncılık, **Şâir ve Patron/Patrimonial Devlet ve Sanat Üzerinde Sosyolojik Bir İnceleme**, Doğu-Batı Yayınları, Ankara,2010, s. 10. Yine sanatsal anlamda dinamik değil de, statik bir yapıyı vurgulayan Şerif Mardin şöyle yazar: “Patrimonial bürokratik anlayışta yenilik yaratan yapı kavramı olmadığı için Hegel anlamındaki tarih de yoktur. Yani kat kat ve katlar arasında nitelik bakımından farkları olan tarih yoktur.” Bk. Şerif Mardin, **Türk Modernleşmesi**, İletişim Yay., 24. Bs. İst., 2015, s. 245.

Buraya kadar tartışılan meselenin iki temel argüman olan Apollon-Dionysos kültü, zihinsel bir bağlantıyla yine iki temel estetik bölünmeyle günümüze kadar metinsel görüngü düzeyindedir. Modern şiir elbette tarihsel bağlantıları gerek gelenek gerekse din, kültür, sembol, ikon ve özellikle dayanıklı ideoloji çerçevesinde dilsel devamlılıkla devralmıştır. Bu bağlamda Cumhuriyet devri Türk şiirine damga vuran İkinci Yeni şiir hareketi, Dionysos estetiğiyle temellendirmek ve felsefi bir kaynak problemi açısından daha görünür bir sanat karakteri ortaya çıkarır.

Yine Apollonik geçerliliğe karşı yapılmış şiirsel bir tavır olarak Garip'in münferit sıçrama şekliyle geleneğe karşı yıkıcılık oluşturduğu dikkatten kaçmaz. Orhan Veli'nin 1941'de *Garip* adıyla yazdığı önsözde; “*Yeni bir zevke yeni yollarla, vasıtalarla varılır. Birtakım nazariyelerin söylediklerini bilinen kalıplar içine sıkıştırmakta hiçbir yeni, hiçbir san'atkârane hamle yoktur. Yapıyı temelinden değiştirmelidir. (...) O sıkıcı, o bunaltıcı tesirden kurtulabilmek için, o edebiyatların bize öğretmiş olduğu her şeyi atmak mecburiyetindeyiz.*”⁴¹ kullandığı bu ifadeler, immoralist tavrın sanat ontolojisine yapılmış bir devrim gibi görünebilir. Alıntı, dikkat edilecek olursa her açıdan mutlak ethosun baskısına yönelik bir tepki olarak görülüyor. Ancak 1945 yazdığı *Garip İçin* adlı ikinci önsözde Orhan Veli şunları söyler: “*Şiir hakkında âlimâne olmadan da söylenebilecek sözler var. Fakat Garip'i yazdığım zaman, daha ziyade, garipliğin nereden geldiğini düşünmüş, şiirin kıymetleri üzerinde o kadar durmamıştım. Gerçi o kıymetleri, o vakitler, pek de bilmiyordum ya. Ama bugün öyle değil. Şiir üzerinde hem tecrübem fazla, hem bilgim.*”⁴² Her iki alıntıda da dikkat edilecek olursa Orhan Veli'de değişen epistemolojik kaynaktır. Yani ikinci önsözde geleneksel şiire ilişkin teknik ve muhteva özellikleri gündeme alınmak istenmiştir. Ama en temel eğilim olarak, şairin ‘âlimâne söylem’ dediği Apollonvari vurgunun şairde açığa çıkmasıdır. Dionysos-Apollon karşılaşmasında, Dionysos estetiğine ait, cinsel presesyonun ve epifaninin Orhan Veli'de zaten semiyotik açıdan bakıldığında söz-eylem derecesinde var olmadan anlık hipnogojik bir tecrübe arayışında olduğu düşünüldüğünde;

“*Sarhoş oldum da
Seni hatırladım yine;
Sol elim,
Acemi elim*”

⁴¹ Orhan Veli, *Bütün Şiirleri*, YKY, 23.Bs., İst., 2008, s. 22, 23.

⁴² *Age.*, s. 19.

Zavallı elim!”⁴³

yukarıda alıntılanan *Sol Elim* şiiri, bir söz-eylem yitimi olarak görülebilir. Şairin sol el için kullandığı “acemi” ve “zavallı” nitelemesi, bio-iktidar bağlamında bedenin işlevsiz bir düşkün uzantısına gönderme yapması bakımından Dionysos kültü açısından bedenin temel yaşam itkisine karşı yetersiz bir özellik gibi açığa çıkar. Sol elin genellikler insanlar tarafından eylemsel alanda da, ilk tercih edilen uzuv olmayışı; yani insanların umumiyetle solak olmayışı, bedene ilişkin bir öteleme şekli görülebilir. İşte mutlak ethos adına monarşik yapıdan yeni çıkmış Cumhuriyet’in aynı zamanda teknokratik tek parti dönemiyle edilgen bir tutumla şair özne nosyonundaki belirleyiciliğini gözler önüne serer. Bu, aynı zamanda Dionysos retoriği adına sürdürülen yaşam enerjisini ve varoluş dürtüsüne olan bağlılığı temsil etmez. Ethosun siyasa adına da egemenleşmiş söylemi karşısında bahsi geçen cinsel presesyonun Orhan Veli adına bir Dionysos çağı başlatması beklenemez. Çünkü bu şiirde içki ve zevk, epifaniye dönüşmez. Anlık bir hipnogolojik görüntüdür sadece. Karikatürize edilen dış dünyanın yoğun ironisi, söz-eylem noktasında yazınsallaştırılabilir bir endişeyi Dionysostik hale getirmez; böyle bir yönüyle Garip bir seslentinin şiiridir.

*“Gel benim altın dişlim
İpek çoraplar alayım sana,
Taksilere bindireyim
Çalgılara götürüyüm seni.
Gel,
Gel benim altın dişlim;
Sürmelim, ondüle saçlum, yosmam;
Mantar toplum, bopsitilim, gel”⁴⁴*

Orhan Veli’den alınan *Altın Dişlim* şiirinde “sevgili” için açar sözcüklerin işaret ettiği; “çoraplar alınması”, “taksilere bindirilmesi”, “çalgılara götürülmesi”, Dionysos istenci merkezinde, sadece tasvir etmeye, göstermeye, ontolojik anlamda görünür olanı birer izlenim olarak dışa vurmaya yönelik izlenimin ötesine geçmez. İkinci Yeni şairinde örnekleri görülecek üzere Orhan Veli’de söz konusu haz öğeleri, özne-nesne etkileşimi açısından dönüştürme veya kriz oluşturma endişesinde değildir. Dolayısıyla sözü edilen toplumsal ve

⁴³ Age., s. 39.

⁴⁴ Age., s. 94.

siyasal baskı gruplarının Garip adına devrede oluşunun en önemli yazınsal sonucu, Dionysosçu istencin *Sol Elim* şiirinde vesayet altında oluşu, *Altın Dişlim* şiirinde ise anlık fenomen izleniminden öteye geçememesidir.

IV.

Çağdaş Türk şiirinde, gizli kodlarından sıyrılmış görünür bir Dionysos çağını İkinci Yeni şiiri üzerinde kolektif bir söyleme kavuştuğunu iddia etmek zorlama olmaz. Bu bağlamda, Dionysos estetiğine ait argümanların, bizatihi yaşamdan güç alması, İkinci Yeni şiirini estetik olanak noktasında sorunsallaştırılabilir bir karaktere taşır. Ama her şeyden önce bu Dionysostik kod, artık İkinci Yeni şiiri adına gizil bir kod değildir. İkinci Yeni'nin açıkça dışa vurduğu retorik öncelikler cinsel sevi, beden ve arzu ontolojisinde kendini gösterir. Dönemin olanakları bu tarz bir retorik genişlemeye uygundur. Çünkü modernizmin yorulma bölgesi artık 1950'li yılları göstermektedir.

Elbette söz konusu sorunsallaştırmaların İkinci Yeni şiirinde somut birtakım münasebetler tesis etmesi bakımından özellikle Cemal Süreya, İlhan Berk, Ece Ayhan, Turgut Uyar, Edip Cansever gibi şairlerin yazınsal ürünlerini değerlendirmek yerinden olacaktır. Zira şiir metinleri ve sanat fikrini açığa çıkaran poetik örnekler, aynı devre damgasını vuran bir kuşak adına ortak bir sanat endişesini de açığa çıkarmaya müsaittir.

Öncelikle Apollonik estetiğin metafizik ve didaktik bilgi nesnesine yönelik kesinleyici algıya⁴⁵ İkinci Yeni şairi itiraz eder; üst hakikat olarak tanımlanabilecek bu durum için İlhan Berk şunları söyler:

“Şiir, duvarcının elinden düşürdüğü tuğlanın yere düşmesinde değildir/havada asılı kalmasındadır.

Tansıktadır.

Olağanüstüindedir.

Octavio Paz bunun için şiirsel yaratışı sihir ve büyüye benzetecektir. Şairi de büyüciye.

⁴⁵ Kesinleyicilik bir yargı problemi için Deleuze şunlar söyler: Yargı , koşulunu, zamanın düzeni içinde varoluş ile sonsuzluk arasında varsayılan bir bağlantıdan alır. Yargılama ve yargılanma iktidarı, bu bağıntı içinde ayakta kalana verilir. Bilgi yargısı bile, fenomenlerin varoluşu zaman ve mekânın içinde tanımlanan bir mekân, zaman ve deneyim sonsuzluğu kuşatır. Bk., **Kritik ve Klinik**, s. 157. Dolayısıyla kesinleyicilik yargının içinde kalmak ve ona zamansal ve mekansal bakımından tutsak anlamına gelir. İkinci Yeni şiiri yargısızlık üzerine kurulu bir şiir diline sahiptir. Çünkü bu şiir söyleminin ontolojik kriz odaklı yaklaşımları, her zaman kendileştirdiği değer dizgesi üzerinden seyredir.

Öte yandan, Rimbaud 'olabilir olanın' yerine 'bilinmeyeni' bulup ortaya çıkarmayı koyacaktır. Şairi de bir yalvaç gibi davranacaktır.

Bir şiire böyle bakıldıkça ondan bir şey anlayamayız”⁴⁶

Şair, şiirin “tansıkta” ve “olağanüstü” olduğunu ifade ederek bir anlamda Apollon yargısına itiraz eder. Açıklama, temellendirme, mantığa oturtma, belirgin hale getirme noktasındaki kesinleme biçimleri, İlhan Berk tarafından gizciliğe, spekülative bilgiye ve akıl dışılığın çizgisine çekilir. Yine söz konusu ifadeler, İlhan Berk şiirin anlam olanaklarını sorgulamasında poetik açıdan şiir-anlam ilişkisinin anlam adına daha soyut bir alana çekilmesine bir tepki olarak okunabilir. Şiirin bilgi nesnesiyle olan etkileşimi düşünüldüğünde, Platon'un şairleri ideal devletinden kovması, başka bir açıdan çeldirici olduğunu düşündüğü estetik temelinde, toplumsal alandan çıkarılma şeklidir. Fakat İlhan Berk'in metninden alınan ifadelerden hareketle, şairin somut/konkre alan üzerinde kurmayı denediği şiir dili, anlamı spekülative hale getirmek ve olgudan taşımak açısından başka bir tehlikeyi dışa vurur. Bir belgisizleşmenin ve organsızlaşmanın var olmasıdır. Şair başka bir metinde şiirin kendi belgisiz gösterge rejimine dönmesi hususunda şöyle söyler:

"İyi bir şiir bir şey anlatmak şöyle dursun, ona uzaktan yakından yanaşmaz, arkasını döner. Anlatılmaz olandır onun çabası, savaşımı. (...) Bunda usun da yararı yoktur. Usula yaklaşmak şiiri bütün bütün çıkmaza sokar. Ne denli üstüne gidilirse gidilsin boş bir duvara çarpılacaktır. Us çünkü bir şiiri anlamaya yetmez. Kendi dışında hiç bir şey göremez us."⁴⁷

Bu bağlamda söz konusu ifadeleri, İlhan Berk'in Apollonik kesinleyici akılsallığa yönelik ısrarlı bir vurguyla Wittgenstein'in *Tractatus*'undaki 5 ve 6. önermeleri⁴⁸ karşı bir seçenek olarak, olguyu belgisizleştirmek için kullandığını görmekteyiz. Böyle bir durum Dionysos estetiğinin angajman altında olmak istemediği göreceli görüngü dünyasını refere etmenin yanında Apollon tekçiliğine karşı Dionysos çoğalımını, dişilliğini ön plana çıkarmaktadır.

Yine Cemal Süreya, Klasik şiirde psikoloji ve erotizmin olmadığını iddia ederek klasik şiirin kadın algısı noktasında mazmunlar sisteminde Apollon tekçiğini açıkça ortaya çıkaran kadın algısına vurgu yapar: "*Bütün divan şairleri aynı sevgiliye tutkundurlar sanki. Çünkü tek*

⁴⁶ İlhan Berk, *Logos*, YKY., 3. Bs., İst., 2009, s. 11.

⁴⁷ İlhan Berk, *Poetika*, YKY., 5.Bs., İst., 2014, s. 55.

⁴⁸ Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logica-philosophicus*'da şu önermeleri sıralar: "*Dilimin sınırları dünyanın sınırlarını gösterir. Özne dünyaya ait değildir, o dünyanın bir sınırlandırmasıdır. Kuşkusuz bir dile getirilemeyen vardır; o kendini gösterir; işte gizem budur.*" Bk .Pierre Hadot, *Witgenstein ve Dilin Sınırları*, (Çec. Murat Erşen) Doğu Batı Yay., 2. Bs., Ank. 2009, s. 24.

bir sevgilide olanı değil, çağın ortak beğenisine göre, üstünde bütün güzellikleri taşıyan varsayılmış bir sevgilide olması gerekeni anlatmaktadırlar; sevgiliyi değil sevgili kavramını anlatmaktadırlar."⁴⁹ Klasik şiirin böyle bir metaforlaştırmada hem tekil bir algı oluşturması hem de bunun biçimsel oluşu, Apollonik şiirsel algının tekçi ve formel yanına gönderimdir. Turgut Uyar'ın *Tel Cambazının Tel Üzerindeki Durumunu Anlatır Şiiridir* adlı şiiri ve Cemal Süreya'nın *Güzelleme* adlı şiirinden iki alıntı yapıldığında;

*“Sizin alınız al inandım
Morunuz mor inandım
Tanrınız büyük âmenna
Şiiriniz adamakıllı şiir
Dumanı da caba
Ama sizin adınız ne
Benim dengemi bozmayınız”*⁵⁰

(...)

*“Bak bunlar ellerin senin bunlar ayakların
Bunlar o kadar güzel ki artık o kadar olur
Bunlarda saçların işte akşamdan çözülü
Bak bu sensin çocuğum enine boyuna
Bu da yatak olduğuna göre altımızdaki
Sabahlara kadar koynumda yatmışsın
Bak bende yalan yok vallahi billâhi”*⁵¹

(...)

Turgut Uyar'daki “ Sizin alınız al”, “Morunuz mor”, “Tanrınız büyük” açar sözcüklerinin Apollon tekçiliğine yöneltmiş bir eleştiri oluşunda altı çizilmesi gereken şey, formel algı boyutunun şair üzerindeki kesinleyici ve herkesleştirici etkisine alternatif bir yön tayin etme endişesidir. Yine Cemal Süreya'da söz konusu biçimciliğe yönelik gönderme, varoluşsal ironiyi de şiir diline eklemleyerek, “Bunlar ellerin”, “Bunlar ayakların”, “Bunlar da saçların” ve “Bu da yatak” ifadeleriyle ontik kesinleyiciliğin, anlam yüzeyine yönelik birincil nitelikler, hazır olgular, yerli yerinde geometrik yapılar ve de en önemlisi organlaşmanın organsız bir

⁴⁹ Cemal Süreya, *Toplu Yazılar I/ Şapkam Dolu Çiçekle*, YKY., 4. Bs., İst., 2012, s. 31.

⁵⁰ *Büyük Saat*, s. 121.

⁵¹ Cemal Süreya, *Üvercinka*, YKY., 5. Bs., İst., 2015, s. 14.

yapıya geçmeden önceki statik varlık durumuyla ön temsilin, normal olgunun kapılarına dayanmıştır.

Dikkat edilecek olursa İkinci Yeni şairinin Apollon akılcılığına karşı geliştirdiği muhalefetin geometrik yıkım için hazırlayıcı bir dilsellikte en temel vurucu gücü ironidir. Yaşam endişesindeki somutluk ihtiyacı bir yerden sonra, üst bilgiye ait her türlü soyut bilgi nesnesine kendini kapatmıştır. Geleneğin sınırlarını belirlediği didaktik örgütleyici bilgi, bireysel ağırlığını koruyan İkinci Yeni şairi için önem basamağını yitirmiştir. Bu yüzden bu şiir anlayışı her ne suretle olursa olsun dışarıdan tanımlanmayı istemez. Çünkü devrin popüler görüngüsü bir şekilde düşünsel mekanizmaya merkezlenmiş bir ethosun müdahalesini de beraberinde getirecektir. Hatta böyle bir müdahale görünür Dionysos çağının cinsel sevi, içki ve beden farkındalığı gibi lirik uzantılarını da moral açıdan denetim altına almayı doğurup; bu çağ şiiri adına vesayetin de başlangıcı olacaktır.

Dolayısıyla kesinleyici bilgi biçimine yönelik reddediş, İkinci Yeni şairinde estetik imkana yönelik zorunlu bir temellendirme uğraşını beraberinde getirir. Cinsel gerilimin ontolojik argüman olarak içselleştiği bir şiir dili bu temellendirmenin bir uzantısıdır. Böyle bir cinsel gerilimi ve arzu ontolojisini, Dionysos kültürle birleşmek, ilkel bir cinsel sevi değildir. İkinci Yeni şairi müziği, resmi ve de sanatsal aykırılıkları, tragedya çağını anımsatan modern zamanlara ait bir güncelleme ile kullanıp, ontolojik problem yaratma çabasının bir süreği olarak epifanik duyumsamaya kapı aralar. Çünkü Apollonik paradigmanın değer dizgesi adına özneyi yükseltmesi, yükseltici özne oluşturması veya transental ego meydana getirmesi bakımından örgütleyici biricik estetik olanak metafizikken; böylesine arınma (katarsis) ihtiyacı doğuran bir etki için Dionysostik paradigmanın içkin ego ve alçaltıcı özne adına kullanabileceği yegane estetik olanak metafizik dışı insan biyolojisidir. Cinsellik, vücut, organlaşma, fetiş, kadın ve içki bir yönüyle İkinci Yeni şiiri için içkinleşmenin ontik argümanları gibi görünür.

*“Ben orda, akşamına orospular dadanan
Camlarında pis sinekler gezinen, ben orda
Eskimiş bir tutuşla şarabını içiyor
Kadınlar oluyor kadınsız bakışlarla
Başıyla öne düşmüş yüreğiyle beraber*

Ya Tanrı'ya inanır ya da isyana”⁵²

İkinci Yeni'ye ait bir şiir metni olarak *Phoenix*, Edip Cansever'in Apollonik bilgi nesnesini “orospulara dadanan”, “eskimiş bir tutuşla içilen şarap” ve “Tanrı inancı-isyana” açar sözcükleriyle yıkmayı denediği bir şiir olarak göze çarpar. Ontolojik kriz oluşturma veya aşkın-içkin değer dizgesine yönelik meydana getirdiği töz çatışması bakımından *Phoenix*, Birinci Yeni'de söz konusu edilemeyen açık Dionysos öğeleri bakımından da çarpıcı bir örnektir. İşte *Phoenix*'in Garip şiir anlayışıyla ve Dionysos kültüründen gelen estetik öğelerle ilişkiyi, esasen Garip'in neden böyle bir sorunsallaştırılabilir arka planda okunamayacağı hususunda bir ontolojik sorunsalın altını çiziyor oluşudur. Çünkü Garip, gerek imge dünyasındaki anlık izlenimler noktasında; gerekse söz eylem noktasında böylesi bir epifanik varoluşsal sorgulamaya açık bir şiir değildir. Çünkü Garip, şiire söz dizim noktasında taşınmış dış dünyayı, anlık hipnogojik bir unsur olmaktan öteye taşıyamaz. Dolayısıyla üzerine inşa edilecek kavramın Dionysostik bir özellik göstermesi bakımından İkinci Yeni şairinin en önemli yanı; işte bu ontolojik problem durumunu şiir dilinde ifade edebilmesidir.

Yine başka bir açıdan şiirin bilgi nesnesini ağırlıklı olarak meşgul eden kadın olgusu, İkinci Yeni için temel bir varoluşsal problem durumunu ifade ederken, söz eylem çerçeveli bir imgeleştirme-hareket-çoğalış faaliyetine girer. Dionysos bağlamında kadına merkezlenme biçimi İkinci Yeni şairini üst hakikatlerin kuşattığı ve toplumsal problem durumlarının olduğu bir dünyanın dışına iter. Farklı söylemek gerekirse şiir, Dionysosçu bir içkinlik haliyle dışileşme eğilimindedir. Bu dışıl unsurlar, zaten mutlak ethos anlamında böyle bir problemi olmayan İkinci Yeni'nin bir geleneğe kenetlenmesini engeller. Dışillik dünyalaşmaya eğilimi olmak anlamında, kaynağı her ne olursa olsun dış söyleme açıklık olarak çoğalış şiirsel algıyı bizzat somut insansallık üzerinden kurmayı dener. Bu somutluk önemli bir yanıyla da kadındır.

“Abilasını o saat meryemsiyorum

Çünkü her kadını meryemsiyorum

Gözleri göz değil gözistan

O müthiş korku saatlerinde

⁵² Edip Cansever, **Sonrası Kalır I**, YKY, 12.Bs., İst., 2014. s. 207. Edip Cansever'in Phoenix'den alıntılanan bu şiirin yazılış serüvenini şair, Füsün Akatlı'yla *Türk Dili*, S: 319 Nisan 1978'de yaptığı bir mülakatta şöyle anlatır: “Tepebaşı'nda çalgılı bir bar. Geç saatlerde birkaç arkadaş gittik. Yukarıdaki balkonlardan birinde hiç kimdamayan bir adam ve masasında yan yana dizilmiş altı şişe rakı gördüm. Ertesi sabah “Phoenix” i yazdım.” Dikkat edilecek olursa Dionysos kültürüne merkezlenmiş anlık ritüel şeklinde görülen izlenim kendini içki ve kadın noktasında domine etmiştir. Bk. Edip Cansever, **Şiiri Şiirle Ölçmek/Şiir Üzerine Yazılar, Söyleşiler, Soruşturmalar**, YKY, 2. Bs., İst., 2012, s. 251.

*Başını omzuma koyunca da
Kurtarmasa olmazdı beni olmaktan
İçtiği şaraba ait bir adam”⁵³*

Cemal Süreya'nın *Bun* şiirinde “o saat meryemsiyorum”, “her kadını meryemsiyorum” açar sözcükleriyle kadının ontolojik varlığının problem odağına çekilmesi, “İçtiği şaraba ait bir adam” açar dizesiyle kadın-şarap gönderimini bir kült genişlemesi olarak Dionysos dişilliğine çevirebilmiştir. Bu yönüyle İkinci Yeni şairi, spekülâtif anlam varyasyonlarını ayrıştırma veya arzuya ilişkin Garip'te görülen şekliyle herhangi bir güven eksikliği yaşamaz.

Sonuç olarak Deleuze'ün yersizyurtsuzlaştırma ve organsız bedenleşme dediği politik ve tarihsel pozisyonlar karşısında arzuya ilişkin düzenlemelerin yürürlüğe sokulması çağrışımı yapıyorsa,⁵⁴ İkinci Yeni şairi bu major etkeni Apollonik tekil bağlamla ele almaz. Farkındalık bizatihi somut insan gerçeğine odaklı bir içkinlik meselesiyle ilişkilidir. Ne metafizik düzenleyicilik iddiasındaki bilgi ne de tarihsel aşamalardaki politik yapı veya demokrasi değişimleri bu şiiri etkilemez; İkinci Yeni yönünü tarihe değil; varolan özne nosyonundaki beden bilgisine çevirir. İşte İkinci Yeni'nin II. Dionysos çağı başlatmasının temel ayrıntıları burada yatar. Çünkü klasik şiirin dili monarşik özneye güdümlüyken, İkinci yeni katılımcı bir siyaset mekanizmasına koşut bir zamansal kesittedir. Klasik şiir Apollonik örgütlenmenin etkisiyle tek bir imge veya mazmunla genelleyici bir çıkarıma yani formcu bir yapıya sahipken ve özelde arzuyu, bedeni ve cinsel seviyi ontolojik sorunsallaştırma yapabilecek bir bireyselliğe taşıyamazken; İkinci Yeni bunu ontolojik bir mesele haline getirebilir. Türk şiiri adına böyle bir keskin ayırımın Garip için söz konusu edilememesi de, şiir dilinde yukarda yapılan kıyaslama noktasında Garip'in dilsel mana hafifliği ve söz eylem başarısızlığı önemli paya sahiptir. Halbuki İkinci Yeni'de söz konusu edilen arzu ontolojisi için 'beden' farkındalığı/farkedilirliği, Apollonik kurguda yorumlanabilecek tasavvufi bir çağın mesela baskın öğretisi olan vahdet-i vücud öğretisinin klasik şiirde, yüzyıllar ötesi

⁵³ Cemal Süreya, *Bun*, **Pazar Postası**, 13 Ekim 1957, s. 6.

⁵⁴ Deleuze, Foucault'ya yönelik bir eleştirisinde arzu ontolojisini belirleyen iktidar aygıtlarının varlığını kabul etmekle beraber tarihselin de bu algıyı şekillendirebileceğini şöyle ima eder: Benim için arzu düzenlemesi, arzunun hiç bir zaman ne 'doğal' ne de 'kendiliğinden' bir belirlenim olmadığına işaret eder. Örneğin feodal olan, hayvan ile (at), toprak ile, yersizyurtsuzlaştırma ile (şövalyenin koşusu, Haçlı seferleri), kadın ile (şövalye aşkı) vb. yeni ilişkiler ortaya koyan bir düzenlemedir. (...) Elbette bir arzu düzenlemesi iktidar aygıtlarını içerir (örneğin feodal güçler) fakat bunları, düzenlemenin farklı bileşenleri arasına yerleştirmek gerekecektir. Bk. Gilles Deleuze, **İki Delilik Rejimi**, (Çev. Mahir Ender Keskin), Bağlam Yay., İst., 2009, ss. 131, 132.

estetik yerleşme biçimine bir aykırılışma⁵⁵ olarak aşkından içkine artık gizlenmeden bağlanabilmeyi işaret eder niteliktedir. Dolayısıyla İkinci Yeni şiirsel birlikteliği, Dioynsos kültürünü, dil-dünya ve düşünce epistemolojisinde, Apolonik devrin veya mutlak ethosun 'bağlanmacılığında' devam etmiş klasik devrin arkaplanında gelenek kurabilmiş bir ekol olarak algılanmamalıdır. Lokal din ve dünya görünümü her devride tarihsel öznenin buyurtu/üstmetin karşısındaki estetik bir refleks olarak görülmelidir.

b- Poetik Metnin Şiir-Felsefe İlişkisi Bağlamında Kaynağına Dönüşü Problemi: Hayalet Yol

"Sana çarpmam, senin varoluşunda dolaşmam, mazgallar, kanallar açmam bundan."

İlhan Berk

Edebi metin bilgi nesnesiyle olan ilişkisini bağımsız bir dil olanağıyla belirlemez. Her devrin sanat teşekkülü veya buyurtu niteliğindeki güncel mutlak ethos, hazırlanma şartları bakımından ön-bulgulama perspektifini 'gelenek' denilen olguya göre şekillendirmiştir. Dolayısıyla metnin eş-güdümsel bakımdan problem durumunda veya epistemolojik ilişkiler ağında gerek akıl temeli olsun gerek sanat temelli olsun, düşünsel bunalım anlarında, geri döndüğü yer gelenektir. Elbette yazınsal üretimin sanatla yoğun şekilde revize edilmiş hali olarak şiir de, kaynakasal bir organik bağ bütünlüğünü arayan bir türdür.

Bu noktada Türk şiirinin Tanzimat öncesi Apollonik durumu ve Tanzimat'la mikro kamusal çekirdekte başlayan sekülerizm ve desakralizasyon (laikleştirme) bir tarafa bırakılırsa; başka bir deyişle mutlak ethosa olan güdüm dikkate alındığında, bu güdümün

⁵⁵ Beden ve dış dünya simetrisi, beden-organsız beden(politik beden) veya beden/et/arzu ilişkilemi bakımından Foucault'nun bio-iktidar öznesi Deleuz'un yersizyurdsuzlaştırma edimine karşı yeniden yurtsallaşmanın bir felsefi operasyonu olarak görülebilir. *Age.*, s. 137, 138. Fakat Türk şiiri ve Apollon-Dionysos antagonizması açısından bakıldığında, burada klasik devirlerin lâdini/seküler şiirleriyle tasavvufi şiirin estetik bir gerilim oluşturmasında olduğu gibi modern çağda Foucault'nun bio-iktidar mekanizması ve bu mekanizmaya bağlı aygıtlar ile tasavvufi mana da transendental özne arasında bir gerilimin kurgulanabileceğini iddia etmek zorlama olmaz. Çünkü klasik tasavvufi düşüncede Foucault baş-aşağı edilebilir ve düzeltilebilir. Denilebilir ki katı siyasal mekanizma içine hapsedilmiş Foucault öznesi, tasavvufi anlamda bu dünyaya daha fazla merkezlenmiş ve biyolojik bilgi nesnesine kenetlenmiştir. Aksine tasavvufi aşkın özne, ontolojik bir sorgulama meselesi olarak bedenine bedenin bilgisine daha önemsiz davranır. Bu bağlamda Dionysosçu estetik epifanik varoluş tecrübesi yaşasa da, simerik olarak döneceği yer bedendir. Fakat Apolloncu estetik önce bedenin bilgisine ulaşılır; onun keşfinin verdiği ağırlık atılır ve bu klasik şiirde vahdet-i vücud olarak niteleyebileceğimiz bir simetride metafizik varlık aşamasını veya konumunu değiştirir. "*Gövdeyi böylesine terk edebilmek için, onu sınır boyutlarına kadar öğrenmek gerekir. (...) Gövde ölümü hiçbir koşulda istemez. Ona biz hazır oluruz. Tutkuyla ya da yorgun.*" Bk. Enis Batur, *Gövde'm*, Sel Yay., 2. Bs., İst., 2009, ss. 24, 30.

öncelikli bir gelenek sorunsalıyla karşılaşılması ve Cumhuriyet devrine de taşınmış bir söylem çerçevesi kazanmış olduğu görülür. Asıl üzerinde durulması gereken de, işte bu gelenek olgusunun epistemolojik anlamda İkinci Yeni şiirinde ve şiir dilinde varolan gelenek olgusunun kaynakasal bir dönüşe sahip olup olmadığıdır.

Dolayısıyla İkinci Yeni şiir dilinde domine olmuş geleneksel uzantıların aynı zamanda sürdürülebilir bir tarihsel bilgi malzemesi olup olmadığının sorgulanması; gelenek için söz konusu edilen ana çerçevenin, metinsel bir dönüş/geri alış açısından uygunluk derecesine yönelik bir problem durumu ortaya çıkarmaktadır. Doğal olarak şiirin hem milli hem de inanç merkezinde evrildiği göz önüne alındığında, tarihsel bakımdan devam eden dil birliğinin toplum adına eskiden mutlak bir kopuşla ayrılması da düşünülemez. Eliot'ın *“Bir milletin dili elinden alınabilir, o dilin konuşulması yasaklanabilir, o millet başka bir dili kullanmaya mecbur edilebilir, fakat eğer o millete yeni bir dilde hissetmeyi öğretemezseniz, eskiyi kökümden kazınmış sayılamazsınız; eski dil şiirde yine ifade aracı olur.”*⁵⁶ ifadesinden de anlaşılacağı üzere dilin insan tarihiyle gelişim süreci, şiir sanatının gelişim sürecinden bağımsız değildir. Fakat şu unutulmamalıdır ki, tekrar eden “gelenek” de böyle bir açıdan bakıldığında, şiirin tarihi değil; olgusal yenilenmesidir.

Yine geleneğin tarihsel devamlılıktaki değişen/gelişebilen içinde değişmeyen odaklı bir kutsal bilgi biçimi olduğu düşünüldüğünde, bu kutsal epistemin Seyyid Hüseyin Nasr'ın ifadesiyle *“bilginin esası varlığın tüm düzeylerinin ve her biçiminin kendisi karşısında arızî olduğu Yüce Cevher(el-Cevhru'l-A'lâ) olan gerçekliğin bilgisi olduğundan bilginin kökü ve özü kutsaldan ayrı olmaya devam etmiştir.”*⁵⁷ çıkarımıyla, bir bakıma geleneğin bilgi nesnesini kutsala kökensel bir bağlanmayla tamamlama kaygısı olarak şekillendiği görülür. Gadamer'e göre söyleyecek olursak bu kutsallığın *“gelenek ve ananenin kutsallaştırdığı şeyin adı konmamış bir otoritesi vardır ve sınırlı/sonlu tarihsel varlığımızın alâmeti fârikası, bize intikal/tevariüs eden şeyin-açıkça temellendirilmiş olan şeyin- tavır ve davranışlarımızı belirleyici gücü vardır.”*⁵⁸ Fakat burada en önemli meselelerden biri, gelenek olgusunun bilgi nesnesiyle kurduğu ilişkinin kendinelik boyutunda olmayışıdır. Yapıcı, temelleri oluşturucu özne ve her an aktif bir güncelleme sürecinin sonuçlarıyla gelenek yenilenebilir ve tarih dışı

⁵⁶ T. S. Eliot, **Kültür Üzerine Düşünceler**, (Çev. Sevim Kantarcıoğlu) Kültür Bakanlığı Yay., Ank., 1981, s. 186.

⁵⁷ Seyyid Hüseyin Nasr, **Bilgi ve Kutsal**, (Çev., Yusuf Yazar), İz Yay., 5. Bs., İst., 2013, s.12.

⁵⁸ Hans-Georg Gadamer, **Hakikat ve Yöntem II. Cilt**, (Çev.Hüsamettin Arslan (ing.) ve İsmail Yavuzcan (Alm.)), Paradigma Yay., İst., 2009, s. 25.

kalmaz. Temelde muhafaza edilen şey, tarihsel değişimde aktiftir.⁵⁹ Dirençli oluş, Kartezyen bir indirgeme ile ilgili yazınsal öznenin özgünlüğüyle ilişkili olmasının yanı sıra, geleneğe bağlanabilen metnin diğer metinlerle ilişkisiyle de açıklanabilir. Kartezyen indirgeme, kendini kendiyle takdim edebilen poetik bir söylem⁶⁰ ve bu takdim edişin gelenek-kutsal bağıntısında kurduğu ilişkiyi somutlaştırırken; diğer yandan, dil ve yazının daima kendi referans fonksiyonları dahilinde varolmalarından⁶¹ hareketle Derrida'nın 'yayılm'ı⁶² olarak nitelediği kavram merkezinde organik ilişkiler yumağına dönüşür. İşte İkinci Yeni'de sürdürülebilir bir 'gelenek' olgusunun varlığı da, söz konusu açıdan ele alınmalı ve çözümlenmelidir.

Metnin dönüş problemini ontolojik bir kriz yaratma sürecinden önce reddetme tavrıyla ele almak fayda sağlayacaktır. Aşağıdaki İkinci Yeni şiir metni dikkate alındığında;

*"balkonlar bir suya açılır söz gelişi su iyidir
bir ağustos terlemesine karşı söz gelişi su iyidir*

*kentlerin yani düzenin geliştirilir bir sevdası
oysa biliriz ne şu iyidir ne bu iyidir*

*karşılarım bir yanlış akşamı bir otobüs durağında
bir kadının paltosu bir adamın arzusu iyidir*

*neyi değiştirir arzuların yerli yerinde olması
kalmak iyidir, taşmak iyidir, akarsu iyidir*

ey direnmek, korkmamak, göllere göllere git

⁵⁹ Age., s. 27.

⁶⁰ Hans-Georg Gadamer, *Metin ve Yorum, Hermeneutik ve Hümaniter Disiplinler*, (Çev. Hüsamettin Arslan), Paradigma Yay., İst., 2002, s. 313.

⁶¹ Age., s. 313.

⁶² Derrida, metni yaşamın kendi kabul ederek metin dışında hiçbir şeyin olmadığını iddia eder. Ve metin bitmiş bir yazınsallık değildir. Buna ek olarak işaretlerin yalnızca başka işaretlere atıfta bulunması gibi, metinler de başka yerlere değil diğer metinlere göndermede bulunur. Bu 'yayılm'dır. Anlamaların sonsuz dağılımı çokluğu. Bk. Recep Alpyağılı, *Derrida'dan Caputo'ya Dekonstrüksiyon ve Din*, İz Yay., 2.Bs., İst., 2010, s. 84. Başka bir açıdan edebi ve sanat yapıtının yazınsal doğasını dikkate aldığımızda, hermeneutiğin Gadamer'deki yorum karşılığı olarak sanatın sanat kendiliğiyle temellenebileceği hakikatinden yola çıkarak doğa bilimlerinden farklı bir 'metin' olgusu aynı zamanda hermeneutiğin bilim dışında ikamet eden tecrübe tarzına bir göndermedir. Bk. Brice R. Wachterhauser, *Söylediğimiz Şey Olmamız Gerekir mi? İnsan Bilimlerinde Hakikat Üzerine Gadamer Hermeneutik ve Hümaniter Disiplinler*, (Çev. Hüsamettin Arslan), Paradigma Yay., İst., 2002, s.127. Dolayısıyla geleneğin metinleşmiş malzemesi, bir bakıma spekülative düşünceye açık ve yerleşik görünerek, geleneksel düşünce uzantılarının birbirleriyle olan münasebetlerine de araç konumundadır.

oralarda anlarsın kemerler ve akarsu iyidir”⁶³

Turgut Uyar’ın *dikilitaşlar’a*’da kendinden önceki şiir anlayışlarının geleneği sunma biçimlerine bir eleştiri olduğu görülür. Şiirde yer alan “yanlış akşam”, “adamın arzusu”, “göller göllere” ve “kemer” açar ibarelerinin doğrudan Ahmet Haşim’in;

*“Akşam, yine akşam, yine akşam,
Bir sırma kemerdir suya baksam;
Akşam, yine akşam, yine akşam,
Göllerde bu dem bir kamış olsam!”⁶⁴*

dizeleriyle giriştiği gelenek mücadelesi ve reddediş biçimi; ve yine Uyar’ın “neyi değiştirir arzuların yerli yerinde olması” açar dizesiyle ve “akarsu iyidir” açar ibaresiyle Ahmet Hamdi Tanpınar’ın;

*“Her şey yerli yerinde; havuz başında servi
Bir dalap gıcırıyor uzaklarda durmadan,
Eşya aksetmiş gibi tılsımlı bir uykudan,
Sarmaşıklar ve böcek sesleri sarmış evi.
(...)
Biliyorum gölgede senin uyuduğunu
Bir deniz mağarası kadar kuytu ve serin”⁶⁵
(...)*

şiiriyle anlatılan dinginlik duygusunun geleneksel ifade biçimlerine baş kaldırması, Uyar merkezinde İkinci Yeni şiirinde söz konusu edilen reddetme tarzına iyi bir örnek durumundadır. Çünkü bu reddediş şeklinin bir sonraki adımı, olgular üzerinden oluşturulan ontolojik krizin metni, kaynağından geri dönmek üzere uzaklaştırması olacaktır.

Bu bakımdan gelenek, tarih fikrinin kesinti kabul etmeksizin sürdürüldüğü bir olgu olarak temel bağlantıları koruyan bir bütün gösterir. Fakat geleneğin inşası veya tasfiyesi yenilik adına metnin diğer metinlerle ilişkisini ve bağımlı besleyen olgulara ilişkin bir devrim veya yeniden kurulum düşüncesini açığa çıkarır. Acaba bu yeniden kurulum bir öncekini yıkarken, metni organik bir kaynağa geri dönüş yollarını da kapatarak mı bunu yapar; yoksa bu sürdürülebilir retorik bağlar, her türlü yeniden yapılanmaya karşı dirençli olarak mı kalır?

⁶³ Turgut Uyar, *Büyük Saat*, YKY., 20. Bs., İst., 2013, s. 360.

⁶⁴ Şerif Aktaş, *Yenileşme Dönemi Türk Şiiri ve Antolojisi I*, Akçağ Yay., Ank., 1996, s. 616.

⁶⁵ Şerif Aktaş, *Yenileşme Dönemi Türk Şiiri ve Antolojisi II*, Akçağ Yay., Ank., 2002, s. 154.

Yani yeniliğin muhtevasını belirleyen ölçüt, Gadamer'in ifadesiyle doğa bilimlerine uygulanabilir bir aklın açıklayıcı akıl olarak bilimsel sınırları belli ölçütlerden mi oluşur; yoksa aklın akılla açıklanabilirliğine karşın sanatsal bilginin kendini kendisiyle açıklamasıyla mı alakalı bir durumdur?

Doğal olarak aklın hatadan koruyacağı ön kabulü⁶⁶, daha baştan geleneğe ilişkin bir okuma yanlısına düşürebilir. Gadamer, geleneğin kendi içinde de sanatsal bir devrime açık yenileşme sıçramaları taşıyabileceğini şu düşüncelere dile getirir:

*“Geleneğin doğrulanmaya, benimsenmeye ve bakıma ihtiyacı vardır. O, temelde muhafaza etmedir ve her tarihsel değişime aktiftir. Fakat muhafaza etme, fark edilemeyecek özelliklere sahip bir akıl eylemidir.”*⁶⁷ Buradan hareketle Türk şiirinin İkinci Yeni şiir hareketine kadarki gelenek karşısındaki konumlanma biçimi, şiir felsefe ve şiir gelenek ilişkisi bakımından bir metin olarak poetik icranın kaynakal eklemlenme bölgesine olan mesafesini veya kaynağa olan organik bağın yenilenip yenilenmemesi ve bu kaynağa bir dönüşün olup olmaması bakımından sorunsallaştırmaya değer meselelerdendir. Gadamer'den yukarıda alıntılanan ifadelerden yola çıkarak geleneğin kendi içyapısındaki akılsal mekanizmalardan hareketle aynı zamanda devrimci ve aydınlanmacı bir karakter taşıdığını söylemek zorlama olmaz.

Bilakis bilimsel bilgi türünden farklı olarak sanatsal yargının öznelarası ve zamanlar ötesi yapısı, şiir bilgisini de tek cepheli ontolojik bir önsel temellendirmenin uzağında pozisyon almayı gerektirmiştir. İkinci Yeni şiir dinde geleneğe ait olduğu iddia edilen unsurların, Türk şiirinin klasik çağına ait belagat geleneğine; başka türlü söylemek gerekirse klasik şiirin dil ve imge boyutunda temsil edilmiş estetik çerçevesine olan mesafenin hakikatte kaynakal bir dönüşünün varolup olmadığı ve Sartre'a göre söylenecek olursa bir 'bağlanma'⁶⁸ veya önsel-bağlanma mı değil mi, öncelikli iki temel problemidir.

Özellikle İkinci Yeni şairlerinin Birinci Yeni'den bağımsız olarak ön plana çıkan farklılıklardan bir olan 'gelenek' olgusu bu olguya olan yaklaşımı, Cemal Süreya, İlhan Berk, Turgut Uyar, Edip Cansever ve Ece Ayhan'da gerçekte geleneksel öğeye organik bir bağlanma mı veya önsel ontolojik bir bağ geliştirme mi; yoksa felsefi anlamda yeterince

⁶⁶ Bk. **Hakikat ve Yöntem II**. Cilt, ss. 21, 27.

⁶⁷ **Age.**, ss. 26, 27.

⁶⁸ Bağlanma, Sartre'da topluma karşı vazifeli bir anlamda algılanabilecek anlamıyla, aydınının, sanatkarın topluma ait olduğu bilincine, dış dünya olaylarına seyirci kalmayan özelliğiyle ve de bir fikrin, davanın ve ideolojinin temsiline adanmak olarak engagement, s'engager ya da engager kelimelerine karşılık olarak kullanılmıştır. Bk. Jean-Paul Sartre, **Edebyat Nedir?**, (Çev. Bertan Onaran) 6. Bs., Can Yay., İst., 2014, s. 13. Ayrıca Sartre, şiir metnini oluşturucu özne olarak düz yazıdan ayırarak, şairin bağlanma noktasındaki niteliği için şunlar söyler: *Yazar, konuşan kimse'dir. O gösterir, ortaya koyar, buyurur, yadsır, çağırır, yalvarır, hakaret eder, inandırır, araya sokuşturur. Bunu boş yere yaptığı zaman ozanlaşamaz.* **Age.**, s. 28.

içselleşmemiş; hatta ontolojik açıdan bir problem durumu oluşturamamış figüratif bir yineleme mi olduğunu sorunsal hale getirir. Bizatihi İkinci Yeni'yle anılan Sezai Karakoç'un geleneğe ait önsel ontolojik bağlanma şekli ile söz konusu diğer şairlerin bağlanma ve gelenekten faydalanma biçimleri arasında ciddi bir farkın bulunuşu, ister istemez İkinci Yeni'nin Karakoç dışı şiir metinlerinin kaynakstal epistemolojik ana çerçeveye dönüşlerinin mevcut olup olmadığını akıllara getirmektedir. Bu, elbette çağcıl olmak bakımından zamansal ve mekansal birliktelik taşıyan ortak biraradalıklar çerçevesinde Karakoç'u İkinci Yeni şiirinden ayırmaz; ama geleneğe yaklaşım biçimi bakımından metnin organik bütünlüğü/ana kaynağa dönüş şekli ve tarihsel bağlantılar bakımından Karakoç ve İkinci Yeni'yi ayırıştırır.

İkinci Yeni şiirindeki gelenek problematiği, söz konusu dönüş çerçevesi bakımından öncelikli 'dil'e ve onun güdümünde tarihsel durum-lar ve de iktidar açısından sorgulanmalıdır. Bütün sıralanan argümanlar bir yönüyle de mutlak ethosun güdülme bölgesini ve sanatsal ağırlığını işaret eder niteliktedir. Bu bağlamda şiirin değişimi şiirin bilgi nesnesiyle olan ilişkilemi açısından geleneği odağa almayı gerektirir. Şiirsel bilgi nesnesi, ilk yaratıcı deneyimi şiirsel düşünmenin bizatihi kendisiyle yapar. Dil bu ilişkinin somutlaşmayı denediği yerdir. Fakat İkinci Yeni bu somutlaşmayı, üzerine giydirilmiş 'kapalı anlam-kapalı dil' etiketiyle aşırı imge ve aşırı metaforlaştırma yoluyla kırar. "*Bilinmezcilik, beraberinde, veriliğin bir başka ifadesi olan 'somutluğun yitimi'ni getirmiştir. 2. Yeni'nin üstgerçeklik yoluyla getirdiği yeni olanak budur.*"⁶⁹ Dolayısıyla İkinci Yeni'nin gelenek karşısında dilsel kopuş yaşaması, onu şiirsel kaynak bakından da ayrı ayrı içselleştirilmeyi deneyeceği poetik bulgulama olarak Batı şiirine ve bilakis Fransız sembolizmine, sanatsal bulgulama olarak da, Atonal müziğe, Kübizme, Gerçeküstücülüğe ve Letrizme yöneltir. Fakat söz konusu yönelişle ve aykırılık, şiirin bilgi nesnesinde radikal bir köktenci değişme değildir. Türk şiirinin gösterge rejimine dikkat edilecek olursa bazı imgelerin veya dilde olanaklı metaforlaştırmaların yüzyıllar ötesi bir görüntü çizdiği dikkatten kaçmaz. Değişim Apollon-Dionysos karşılaşmasında olduğu gibi tarihsel öznenin bir dürtü problemi olarak görülebilir.

Buradan hareketle aşırı imgeci ve söze dayalı böyle bir aykırılık, dilsel formlarla, yani sentaktık yapıyla, sözdizimiyle ve gösterge rejimiyle çatışır. Bu paradoksal eylem, Deleuze'ün '*dili savunmanın tek yolu ona saldırmaktır.*'⁷⁰ ifadesiyle ele alındığında, geleneğin donmuş bir kültür formasyonu olmadığı, geleneğin de içinde spekülative düşünce aykırılışması yaşadığı iddia edilebilir. Ontolojik zamansallığın, cisimleşmenin ve varlık-şey

⁶⁹ Hasan Bülent Kahraman **Türk Şiiri, Modernizm, Şiir**, Büke Yay. Temmuz 2000, s.102.

⁷⁰ Gilles Deleuze, **Kritik ve Klinik**, (Çev., İnci Uysal) Norgunk Yay., 2. Bs., İst., 2013, s. 14.

paradoksunun yine Deleuze'e göre herhangi bir yapı-sökümcü eşleştirmeye gerek duymadan okuması yapılabilir mi? Eğer bu mümkünse ontolojik bir krizin zamansallık, cisimleşme ve varlık-şey paradoksunun çerçevesinde oluşturulmasından sonra metin kaynağına geri dönebilir ve bunun klasik örnekleri de verilebilir.

Bu bağlamda İkinci Yeni şiirinin metinsel geri dönüşü olmayan bir şiir oluşunu, Klasik şiirin kendi içyapısı üzerinde meydana getirdiği bir yenilik olgusu üzerinden değerlendirdiğimizde öneğin Şeyh Galib'in *Hüsn Aşk* mesnevisinin geleneğin kendi içinde devrimsel ama dışsal açıdan tutarlı (sinoptik) olduğu görülür. Yani *Hüsn ü Aşk*'ın oluşturduğu ontolojik krizin geleneğe bir dönüşü varken; İkinci Yeni şiirinde bu yok kapalıdır. Yenilik olgusu tek boyutlu bir gidimlilik gösterir.

Galib kendi devrinde söz söyleme imkanı kalmadığına dair iddiaya daimi surette itiraz eder, mademki hadislerde sürekli bir yenileşme vardır, mazmun da yenişlecektir.⁷¹ *Hüsn ü Aşk* öyle bir iddiaya karşı itirazla çıkıp gelen bir metindir. Peki, yenilik ve metnin kaynağa dönüş yolları nerelerdedir? Öncelikle Galib, dili yeniliğe çakerken radikal imgelerle⁷² mutlak ethosun biçimci yanına meydan okur; bu da ontolojik bir problem durumu oluşturmayı hedefleyen bir açıklamadır. Şu beyitlere dikkat edilecek olursa;

*“Hakdır bu ki deng ü lâl idim ben
Nutketmeye bîmecal idim ben*

*Kalmıştı zebân-ı hâme hâmûs
Kılmıştı hezâr mevc-i gam cûş”⁷³*
(...)

⁷¹ Şeyh Galip, *Hüsn ü Aşk*, (Haz. Orhan Okay-Hüseyin Ayan), Dergâh Yay., 4. Bs., İst., 2006, s. 15. (Önsöz'den M. Kaya Bilgegil, *Hüsn ü Aşk'a Dâir.*)

⁷² Gelenek, dönüşümünü dille mümkün kıldığı için burada imge önemli bir vurgu noktasıdır. Çünkü dil aynı zamanda taşıyıcı bir fonksiyonla imgeyi kaynağından spekülâtif hale getiren ve oraya geri döndüren bir olgudur. Bu noktada Ramazan Korkmaz imge için ve imge kategorileri için (radikal imgeyi de içine alan) şu ifadeleri kullanır: “*Durağanlık ve alışılmışlık, zamansal varoluşsal yitimlerimizi hazırlayacak zihinsel ve duysal körlük alanları oluşturduğundan, sanatçının en büyük endişe kaynağıdır. Bu yüzden yaratıcı deha, ‘düzen’in kurallaştıran, tekleştiren, farklılıkları aza indirgeyerek nitelikleri ve anlamı yutan müteceviz ilerleyişlerle sürekli bir çatışmanın içindedir.*” Bk. Ramazan Korkmaz, *İkaros’un Yeni Yüzü/Cahit Sıtkı Tarancı*, Akçağ Yay., 2. Bs., Ank., 2014, ss. 298, 299. Bununla beraber radikal imgeler tanımlanırken şu ifadeler kullanılır: “*Radikal imge, şiirsel metaforu kesin zıtlıkların karşılaştırmasıyla da oluşturduğundan, yoğun düşünsel çatışma durumlarının ifadesi için oldukça uygun bir ortam sağlar.*” *Age.*, s. 318. Dolayısıyla felsefi arka plan olarak imgenin ve özellikle radikal imgenin dilde kımıldatma-yüklenme-yıkma-kurma düzenlenmede antagonizma oluşturacak dil geriliminin altında yatan neden; bu bağlamda gelenek sorunsalı içinde düşünülebilir mi? Başka türlü söylemek gerekirse radikal, imge dildeki ontolojik problem durumu oluşturmanın ve gelenek-metin dönüşümü merkezinde meydana gelecek fikrîsel çoğaltmanın ilk basamağını mı vurgular niteliktedir?

⁷³ 158. Doğrusu ben şaşkın ve dilsizdim, konuşmaya takatim yoktu. 159. Kalemimin dili susmuş, bin keder dalgası taşmıştı. Bk. *Hüsn ü Aşk*, s. 73.

Galip'in *Kendi Rehberine Dair* (Der zikr-i pîşvâ-yi hod) başlığının altında geçen, "lâl idim" ve "nutkettmeye bîmecâl idim" açar ibareleri, radikal imge yapısıyla devrini aşmak adına geleneğin kendi içindeki tasavvufî ontik temellere yönelik hazırdilde mevcut terminolojik alan içinde kaldığı görülür. Yenilik ontolojik zamansallığın, cisimleşmenin ve varlık-şey paradoksunun olgu düzeyinde Galib'de varolduğuna fakat bu varoluşun kati suretle gelenekteki teolojik söylemin ana çerçevesinden çıkmamak şartıyla mümkün olduğunu gösterir. Dilsizlik ontolojik bir organsız bedenleşme sorunu gibi görünse de, Galib 'suskunluğu' varlık krizi oluşturmak fakat bunu tasavvufî anlamda bir dilsizleşme tecrübesi olarak sunma gayretindedir. Yine başka bir yerde sorgulamanın eşlik ettiği;

"Olsa ne kadar harâb ü mağşûş

Yoktur bunu bir işitmemiş gûş

Merd ana denir ki aç a nevrâh

*Erbâb-ı vukufu ede âgâh"*⁷⁴

(...)

beyitlerde "hârâb ü mağşûş gûş" açar sözcüklerinde eski ve bunak kulağın sözü işitmemiş olmasının imkansızlığı, ontolojik zamansallıkta vurgu yapılan krizin başlatılması bakımından tıpkı sonraki yüzyılların şiir dilinde metnin kaynağına dönüşünde yaşadığı sancıya rağmen mutlak bir dönüş olarak değerlendirilebilecek Akif Paşa, Şinasi ve Ziya Paşa'da olduğu gibi kaynaksal tutarlılığını gelenekten koparmamıştır. Galip'in devamındaki şu beyiti; mutlak ethosun içeriklendirilmiş dinsel paradigması karşısındaki tarihsel öznenin verdiği reaksiyonu ifade etmesi bakımından dikkat çekicidir:

"Veh veh bu şevke ettim izhâr

*Sad tevbe vü sad hezâr inkâr"*⁷⁵

Anlaşılan Galib, her ne kadar da, "dil-kulak, lâl-sağır" metonimisiyle radikal imgeler bakımından ontolojik bir problem durumu oluştursa da, mutlak ethos bağlamı dışı

⁷⁴ 211. Ne kadar eski ve bunak olursa olsun, bunu işitmemiş kulak yoktur. 212. Yeni bir yol açana, san'at erbâbına bir şey öğretilene adam denir. Bk. *Age.*, s. 81.

⁷⁵ 215. Eyvah! Ne kadar şikâyette bulundum. 216. Yüz defa tövbe ediyorum, sözümü yüz bin defa geri alıyorum. *Age.*, s. 81.

baskıdan kurtulamaz. Şiirsel çıkışın ve sıra dışı imgelemin sonuç kısmında Galib'i karşılayan pişmanlı ve tövbe ihtiyacı, söz konusu varlık-şey paradoksu için metnin kaynağına geri döndüğünü gösterir. Söz konusu dönüşün olanaksız hale geldiği İkinci Yeni şiirinden bir metinle bu durum karşılaştırıldığında;

*“Ben bir yük vagonunda açtım gözlerimi,
Firavun’un ekinlerini yöneten Yusuf da
Arkasından yırtılmış gömleğiyle
Kanatları dökülmüş kuşa benzerdi.*

*Muhammed dermiş ki hediyeler veriniz.
Cinsel tarafı düşün hediyelerdeki
Beş duyunun birliğini görmek istersen
Yaklaştır şurama usulca bas haçerini.”⁷⁶*

Dikkat edilecek olursa Cemal Süreya’da geleneği doğrudan işaret eden “ekinleri yöneten Yusuf” ve “arkasından yırtılmış gömlek” açar ibareleri, şiir matrisinde klasik anlayıştan gelen öğeler açısından bir görüntü düzeyi oluşturur. Fakat metnin devamında “beş duyunun birliğini görmek istersen” açar dizesinde oluşan ontolojik krizin her hangi bir ethos tanımayan ve bir geleneğe bağlanamayan eğilimi, “cinsel tarafı düşün” açar ibaresiyle ontolojik zamansallığı ve varlık-şey paradoksunu Dionysosçu bir indirgemeye, gidimliliğe dönüştürüp, gelenek içindeki olgusal ve pratik boyutunu kaybeder. Deyim yerindeyse gelenek olgusal sabitliğini yitirip plastikleşir.

İşte *Hüsn ü Aşk* örneğinde görüleceği üzere ontolojik bir problem oluşturmanın illa gelenekten kopmak anlamına gelmediği dikkate alınır; şiirsel örneklerde de gösterileceği gibi, İkinci Yeni’nin geleneksel öğeyi devralma ve kurma şekli kaynaklı bir dil paradoksunun başlangıcıdır. Bu paradoks unutulmamalıdır ki, öncelikle dilin sınırları içinde ümit edilen yeniliğin, aydınlanmacı bir ihtiyaç ilkesinin belirlediği düşünce boyutuyla ilişkilidir. İkinci Yeni’nin dilsel sapmalarından, anlam kapalılığına ve çağcıl aykırılığına kadar modern ardılı bir reaksiyonun izdüşümleri bulunabilir. Kesinleyici aklı açıklaması yerine retoriğe yüklenen şiirsel tavır, İkinci Yeni’nin ontolojik temellerle yaşadığı çelişkiyi bu noktada analiz etmeye fırsat verecektir.

⁷⁶ Cemal Süreya, *Sevda Sözleri*, YKY., 59. Bs., İst., 2015, s. 81.

İlhan Berk'in;

“Ben dilin parçalanışını, körlüğünü hep yaşadım.

Yokluğunu da elbet: Hiç olmak (çölden öte bir şey)...

Sevincim oldu bu.”⁷⁷

çıkarmı, “Çöl”den öte olan hiçlik (ex-nihilo) anlam sığramasıyla, felsefi bir problem alanını bir basamak daha üstten kuran yapısıyla metinsel katmanlaşmanın varlığına bir işaret; fakat metnin ‘Çöl’ (Çöl-Çile-Yokluk-Tecrübe Edilebilir Fiziksel Sıcaklık-Leyla) metaforuyla anlam kurma denemesi, geleneğe olan dönüşüne herhangi bir dayanak değildir. Haliyle “Çöl” açar sözcüğü, klasik şiirin konu dışılık kabul etmeyen mazmun sistematığında, gösterge alanına taşıdığı üst kodlayıcı anlam varyasyonlarını kendi geleneği içinde bir yere bağlayabilirken; İlhan Berk'in şiirsel alana da güçlü gönderimler yapan çıkarımı metinsel geri dönüş açısından bir yere bağlanamaz.⁷⁸ Deleuze'ün “*şimdiden kurtulma gücüne sahip, bu saf oluşun paradoksu sonsuz özdeşiktir: aynı anda iki yönün, geleceğin ve geçmişin, dünün ve yarının, artının ve eksinin, fazlanın ve azın, etkileyenin ve etkilenenin, nedenin ve sonucun sonsuz özdeşikliği.*”⁷⁹ öncülünden hareketle avangardın kurulumunda şimdilikten kopuş, paradoksal bir dün-gelecek olgusu gün ışığına çıkarırken; geçmişten ve şimdiden kopuşun İkinci Yeni şiir dilinde yenilik iddiasıyla gelen her yeni şeyde olduğu gibi şiir metnilerindeki farklı yapışöküm ve katmanlaşmalarla söz konusu olanağa taşındığını söylemek yanlış olmaz; aksine geleneğin Deleuze'ün paradoksu açısından İkinci Yeni'de gelecek/yarın perspektifinde, İlhan Berk'in ‘Çöl’ örneğinde olduğu gibi bir açımlanması yoktur. Bu, hem söz konusu şiiri ve örnek poetik metinlerini bir kült olmaktan çıkarır hem de organik kaynaksal bütünlükten koparır.

Genel olarak çağdaş Türk şiiri bakımından sadece İkinci Yeni'yle sınırlı olmayan bu durum, özelde öne çıkan poetik örnekler ektesinde; İkinci Yeni'nin dil, düşünce ve anlam boyutuyla yakından ilişkilidir. Çünkü metinsel geri dönüş açısından değerlendirilen

⁷⁷ İlhan Berk, **Logos**, YKY., 3. Bs., İst., 2009, s. 45.

⁷⁸Batı düşüncesini kaynaksal beslenme alanı olarak gören ve tek cepheli bir epistemolojik yaslanma gibi gözlemlenebilecek bu durumun yine İlhan Berk'de modern çağın ancak temellerle kavgalı yanıyla ön plana çıkmış entelektüel bunalımına veya çözüm merkezli temas kuramayışına işaret eder. Şüphesiz dil, metinsel bir yeltenme/kalkışma olarak yeni anlam bölgelerini örgütlenerek tecrübe etmiştir. Fakat gidilen yolun izleri yoktur; Yol tek yönlü ve hayalet bir yoldur; geleceği açımlayamamaktadır. Çıktığı yer felç edici entelektüel kavramlarla doludur. İlhan Berk'in şu ifadeleri dikkat çekicidir: “*Dil, gene bütün sayılan yaratı alanlarının dışında yerleşik alanlar bulur. Boğuntunun, karabasanın alanıdır bu. Bu durumda bütün bütün tanınmaz olur. Ürettiği de boğuntu, hiçlik, karabasandır yalnız.*” Bk. İlhan Berk, **Poetika**, YKY., 5. Bs., İst., 2014, s. 13.

⁷⁹ **Anlamın Mantiği**, s. 18.

epistemolojik çerçeve, dilden kopuşun Deleuze'ün ontolojik zamansallığın veya zamansal koşutluluğun dışında ve Deleuze'den farklı olarak, yeni/avangard söylem için eskiyi/geleneği Zygmunt Bauman'ın ifadesiyle kendisini ana kitleden zamansal bir boyutla ayıran⁸⁰ kavramsal bir yönle düşünölmeye müsaittir. Toplumunu avangardı ikame etme adına doğrudan ilgilendiren böyle bir modernite veya yutucu mekanizma için Bauman şöyle söyler: *“Modernistler, modern zihniyetin kutsadığı ve modern toplumun hizmet yemini ettiğı değerleri olduğu gibi- ve belki de diğer modern insanların tamamından daha fazla bir iştahla-yuttu. Aynı şekilde zamanın vektörel bir doğasının olduğuna bir ikamete doğru aktığına inandılar. Buna göre sonradan ortaya çıkan şey ne olursa olsun daha iyidir (olmalıdır, olmak zorundadır); geçmişe doğru uzaman şey de daha kötü-geri, gerilemiş, aşağı-olan şey demektir.”*⁸¹ İşte modernizmin yıkım bölgesi üzerine kurulu olan kümülatif kültür formasyonu da, modern adına yapılacak metinsel eşitlemeyi barındıran bir deney alanı olmaktan farksız hale gelecektir. Dil, İkinci Yeni adına bu deneyin yapıldığı laboratuardır.

Yine İkinci Yeni'nin gelenek bağlamından mutlak ethosun merkezi söyleminden kopuşuyla, eklemeneceğı ya da dilsel bakımdan anlamı revize edeceğı yer, Doğı düşüncesi değildir.⁸² Tek seçenek Batı'nın entelektüel kavramlarıyla inşa edilmiş estetik tecrübe alanıdır. Dolayısıyla İkinci Yeni'de böyle bir dönüş probleminin varlığı modern çağı zıfede edilmiş şiir anlayışı bakımından bir takım unsurların aydınlatılmasını gerektirmektedir. Gösterge rejiminden, estetik bulgulama alanına ve dil durumuna kadar İkinci Yeni, şiir metni merkezinde ayrıştırılmaya muhtaç bir akımdır. Üzerinde durulması gereken, bu noktada felsefi kaynak alanına ait baskın öğelerin teşhir edilmesi değil; ayrıştırılıp çoğaltılabilir anlam koordinatlarına indirgenmesidir.

Sonuç olarak İkinci Yeni'nin şiirin bilgi nesnesiyle olan ilişkilimi düşünölüğünde, metnin geleneksel anlamda oluşmuş/tortulaşmış yapıyı gidişi, poetik bir bulgulama ve ontolojik kriz oluşturucu birer öğeyken; oluşturduğu problem durumundan sonra döndüğü yer geleneğin kendine mahsus iç tutarlılığıyla ortaya çıkmış yapı değildir. İkinci Yeni şiiri

⁸⁰ Zygmunt Bauman, **Postmodernizm ve Hoşnutsuzlukları**, (Çev. İsmail Türkmen), Ayrıntı Yay, 2. Bs., İst., 2013, s. 140.

⁸¹ **Age.**, s. 142.

⁸² Buradan hareketle ikinci Yeni şiirinin çıkış/exodus odaklı poetik söyleminin metinsel anlamda geleneksel şiir kaynaklarından dizginlenemez şekilde ayrıştığını; buna karşın yolu belirginleştirmekte zorluk çektiğı görülür. Bu duruma, Ramazan Korkmaz ve Tarık Özcan'ın yorumu şu yöndedir: *“Divan şiirinde mutlaklaşan özne; Garipçilerin elinde genelleşirken, İkinci Yenicilerin mitik dünyasında buharlaşır. Birinci Yenicilerle dışa yönelen şair, İkinci Yenicilerle büyük bir iç kırılmayı yaşayarak; düşün, mitik ve geçmiş zamanın soyut derinliklerine doğru belirsiz bir yolculuğı çıkar.”* Bk. Ramazan Korkmaz-Tarık Özcan, **İkinci Yeni Hareketi, Türk Edebiyatı Tarihi 4**, Kültür ve Turizm Bakanlığı, Editörler: Talat Sait Halman...(v.b.), 2.Bs., Ank., 2007, s 66.

geleneği, organsız bedenleşme, geometrik yıkım, Kafkaesk bunalım ve zıtlıklar üzerine kurulu töz çatışması neticesinde bir ontolojik kriz oluşturur. Fakat söz konusu krizi geleneği plastikleşmesi aynı zamanda kendi içinde tutarlı bir takım tarihsel dil, anlam ve olgu yapılarına yönelik bozulmaların da habercisidir. İkinci Yeni'nin Kartezyen ego merkeziliğinde olgular özneye beraber değişme uğrar. Salt bir indirgeme, eşitleme çabası olarak İkinci Yeni şiiri, olguları plastikleştirir.



I.BÖLÜM

1. Kuramsal Arayış

1.1. İkinci Yeni Şiirin Beslenme Kaynakları ve Fragmanlar

1.1.1. Aşknlık ve İçkinlik Problemi Olarak Estetik

*“Biz ki güz artığı, erkeğiz hem de kadınız
Dondurulmuş bir geyiğiz, korkarız, açıklanırız.”*

Edip Cansever

Türk şiirinde İkinci Yeni'nin estetik yönelim biçimleri, temel birtakım kavramların şiir dilinde yer alışından öte bir sorgulamayla varlık-dünya ilişkisiyle ele alınabilir. Dünyayı kendi varlık durumuyla kavrama eğilimindeki insanın sanatı daha doğrusu şiiri de böyle bir imkan dahilinde algılaması, insanın muhtemel önüne çıkabilecek geniş bir anlam dünyasının kapılarını açar. Anlam, şair öznenin bulgulama alışkanlığına etki edebilecek temel iki kavramı; aşknlık ve içkinlik kavramını, şiir dilinde kaynaksal bir görünüm olarak ortaya çıkarır.

Bu bağlamda aşkın/aşknlık/ (Alm.) tranzendental, en yüksek nitelikte, en üstün, en yüce ve Kant'ın mümkün deneyimin ve bilimsel açıklama sürecinin daima dışında ötesinde kalan ⁸³ bir kavram olarak tanımlanır. İçkin/İçkin epistemolojik idealizm/ (Alm.) immanent ise aşkın olana, dışarıda ya da ötede olmaya karşıt, içte ya da içerde olan, duysal deneyim eylemine açık fiilen açık kavram olarak tanımlanır.⁸⁴ Bu, olgusal karşıtlık ontik ardıllı tözün çarpışması olarak tanımlamayı doğru bulduğumuz bir estetik gerilimin iki temel argümanı olarak, şiirin bilgi objesini ve göstergeleri etkiler. Kesinlikle Hegelyen bir ayırım olarak görülen bu temel karşıtlık, şiir dilinde anlamı oluşturan özne bakımından ya doğaya ilişkin sezinlemenin, bilgi objesine ilişkin mutlak bir somutlaştırma olarak, Hegel'in gönderim yaptığı, karşıtlığın kendisini mutlak bir nitelik haline getirir⁸⁵; ya da aşknlık için, metafizik

⁸³ Ahmet Cevizci, **Paradigma Felsefe Sözlüğü**, Paradigma Yay., İst, 2013, s. 151.

⁸⁴ **Age.**, s. 818.

⁸⁵ Jean Hyppolite, **Marx Ve Hegel Üzerine Çalışmalar**, (Çev. Doğan Barış Kılınç), Doğu Batı Yay., 2. Bs., Ank., 2010, s. 49.

tanımlılıkla iç içe geçmiş bir entite, oluş, kılınış ve verilik olarak entiteler totalitesinin hakikatine ulaşmak anlamında⁸⁶, keşfedilerek veya kazılarak bulunabilecek başa hiçbir temel entite kalmayacak şekilde anlar ve sonra bütün entitelerin varlığına teşmil eder.⁸⁷ Dolayısıyla sanatın kaynaksal bilgi türü olarak aşkın-içkin varlık durumuna ait tözün çarpışması şiirsel aktarımın öznesi olan şairin/şair öznenin yazınsallığa çıkışındaki temel gerilimi ayrı bir perspektif olarak vurgulamayı gerektirmektedir. Bu ontolojik tözün İkinci Yeni şiirinde bir yansımasının görülebilmesi bakımından

*“Ah güzel yaşam! Sevgilim ölüm!
Ben yalnız ikinize hayranım
Bilin ki gitmiyorum ‘hiç evlere’ e artık
O günden bugüne hiç çağırılmadım
Kapandım kapandım”*⁸⁸

Edip Cansever’in *Seniha’nın Günlüğünden/IV* şiiriyle devam ettiğimizde; şairin “yaşam-ölüm” açar ibareleriyle başlattığı olgusal gerilimi, töz problemine çeker. Aşkın değerler dizgesinde “yaşam” ne kadar oluş, kılınış ve verilik olarak somut anlama odaklanıyorsa; ölüm de, varlık totalitesinin soyut tarafına gönderme yapar. Töz çatışmasının kaynaksal yapısı, Cansever’de görüleceği üzere, tek boyutlu bir anlam yüklemesi yapmayıp, gerilimi estetik bir boyut açısından sürdürmekten yana tavır alışla ilgilidir. “Kapandım kapandım” ifadesi, gerilim boyutundaki töz çatışması için son durakta varolan bir problem çözücü değil; ontolojik problem oluşturmaktadır.

Şair öznenin bulgulara biçiminde öncelikle tözleştirme süreci, tıpkı çocukların elindeki oyuncakları, canlı kişilermiş gibi oynamaları ve konuşmalarında oldu gibi,⁸⁹ şiirin

⁸⁶ Entite kavramı için Iain D. Thomson, Heidegger’i bulguladığı *Ontoteoloji*’de, sözü edilen her durumda küçük ‘is/olmak/varolmak oluş, kılınış fiilleriyle irtibatlandırma yapar. Konuyla alakalı olarak aşkınlığın entitelerle bağlantısı da ‘var olmaya/olmaya göre, yani yalnızca entiteyi entite haline getiren şeye varlığa/var olmaya’ göre entitelerin bir yorumunu içerir. Bu noktada “*Hangi entite en yüksek (en üstün, höchste) entitedir.ve hangi anlamda en yüksek entitedir?*” sorgulamasını yapar.Bk. Iain D. Thomson, **Heidegger Ontoteoloji**, (Çev. Hüsamettin Arslan) Paradigma Yay., İst., 2012, ss. 19,20, 22. Buna ek olarak, bu aşkın metafizik durum için Bergson, ulaşılabilirlik olarak epistemolojik tecrübe zeminini “*Mekaniğin ilkelerini, modern bilimin başka bir Sina’da aradığı aşkın levhalara ezelden beri kazanılmış hâllerinden farklı şekilde tasarlamak için gerçekten bilim adamının kendine karşı savaşması gerekir.*” ifadesiyle çekerek söz konusu bilgi biçimi sezgici(entüsyonist) karaktere çeker. Bk. Henri Bergson, **Ahlâkın ve Dinin İki Kaynağı**, (Çev.Mukadder Yakupoğlu), Doğu Batı Yay., Ank, 2000, s.10. Yine aşkın bilgi karakterine hareketi ekleyen Bergson, sezgisel olarak anlaşılacak bu kategori için dogmatizmin başarısız olacağını ve hareket sayesinde realiten sabitlenerek, realitenin daima değişken istikametine hareket sayesinde uyum sağlanabileceğini söyler. Bk. Henri Bergson, **Metafizğe Giriş**, (Çev. Atakan Altınörs) Paradigma Yay., İst., 2011, ss. 76, 77.

⁸⁷ **Heidegger Ontoteoloji**, s. 23.

⁸⁸ Edip Cansever, **Sonrası Kahr II**, YKY, 12.Bs., İst., 2014. s. 303.

nesne belleğine yüklenen anlam değerinin dış dünyaya karşı bir dilsel direnişi olarak görülebilir. Bu tözleştirme, İkinci Yeni’de aşkınlık-içkinlik estetiği bakımından olgu değerini duruma bağlı bir dönüşümlü şekilde kullanılarak, şiir dilinde yaygın bir konvansiyonel kuvvetler yaklaşımı olarak kullanılır. Fakat birinin diğeriyle ontolojik açıdan yer değiştirdiği görülmez. Bunda şiir metninin geleneğe dönememesinin etkisi bir yana; şiiri oluşturucu özneye has cisimsel uzaklaştırma-yakınlaştırma perspektifi ve şizo özne dolayımındaki aşırı kaos-kozmos, öncelenerek ele alınmalıdır. Şiirsel örneklerde de, muhtemelen görülebilecek olan estetik dokunun aşkın-içkin anlam dizgesi adına konumlanma biçimi, İkinci Yeni’yi mantık-akıl-etik adına, ‘yargısızlık’(epokhe) ile sıkılıkla karşı karşıya getirmesine rağmen tözsel çarpışmanın estetik verilerini ortaya çıkarması bakımından, sapmalar,⁹⁰ alışılmadık bağdaştırmalar ve şiir dilindeki her türlü anlam kopmasının yazınsal numunelerini çoğaltır. Anlama kopmasına gönderme yapması bakımından sapma ve yargısızlık noktasında göstergenin yitirilişi için metin örneklerinden bazıları sıralandığında, sapmalar için;

(Ülkü Tamer)

“*Uyu Memik oğlan uyu*

Öte geçelerde büyü”⁹¹

(Cemal Süreya)

“*Geceler yukarda telcek-bulutcak*

(...)

Ablasını o saat meryemsiyorum

(...)

Gözleri göz değil gözistan”⁹²

(Ece Ayhan)

“*bir en çok türkçe sigaralar tüttüren bacalarla-larla*”⁹³

⁸⁹ Giambattista Vico, **Yeni Bilim** (Çev. Sema Önal) Doğu Batı, Ank. 2007, s.156.

⁹⁰ Sapmalar burada, morfolojik fonetik ve sentaktik özellikler dikkate alınarak, dilsel, anlamsal, biçim ve biçimsel olarak kastedilmiştir. Tanım noktasında ise “*Olağan sayılan biçim, kullanım ve kuruluşların yerine olağan dışı sayılan bir biçim, kullanım ve kuruluş uygulamasına ya da bir başka deyişle, gelen dil kullanımının dışındaki öznel dil kullanımı ile ortaya çıkan ve genel kullanımın anlamlama düzeneğini bozan dilsel kuruluş, deyiş ve söyleyiş biçimine sapmaca denir.*” Bk. Mitat Durmuş, **Melih Cevdet Anday’ın Şiir (Çevreni)**, Milli Eğitim Bakanlığı Yay., Ank., 2011, s. 505.

⁹¹ Ülkü Tamer, **Güneş Topla Benim İçin**, Işık Yay., İst., 2014, s. 253.

⁹² Cemal Süreya, **Üvercinka**, YKY., 5. Bs., İst., 2015, ss.38, 58.

⁹³ Ece Ayhan, **Bütün Yort Savul’lar! 1954-1997**, YKY., 4. Bs., İst., 2003, s. 49.

Ve yine yargısızlık ve göstergebilimsel yitimler için;

(Ülkü Tamer)

“Acı: on iki ayın mor kanatlı kelebeği.

Buz: gölün tavan arası.

Ceviz: sincapların sandık diye açtıkları kutu.”⁹⁴

(Cemal Süreya)

“Bir savaş: Otlukbeli

Bir mavi: Spartaküs

Bir soru: niçin Spartaküs

Bir kuş: nereye gidiyorsun kuşu

Bir çiçek bilmem ki çiçeği

Bir su: şüpheli”⁹⁵

(Ece Ayhan)

“Kollarında eski balık dövmeleri

teodor kasap perhiz ahali içmez

ay türkçe rakı çıkmıştır kapalı

ve geniş muhlis sabahattin'den

ayşe opereti ne güzel bir hiç”⁹⁶

İfadelerinde görüleceği üzere hem sapsımlarda hem de alışılmadık bağdaştırmalar yoluyla ortaya çıkmış göstergebilimsel yitim ve yargısızlık örnekleri, hazır dile, hazır gramere ve hazır anlama bir direniş şekli olarak, İkinci Yeni şiirindeki biçimsel kırılmada, dilin doğrudan belirli bir alana çekilişiyle ilişkili olduğu dikkatten kaçmaz.

Burada asıl üzerinde durulması gereken İkinci Yeni şiirinin hazır dil durumundaki bu aykırılışmanın aşkınlık-içkilik çerçevesinde epistemolojik içselleştirme sürecindeki estetiğin görünme biçimidir. Elbette çağcıl bir ihtiyaç meselesi olarak görülebilecek bu durumun

⁹⁴ Güneş Topla Benim İçin, s. 236.

⁹⁵ Cemal Süreya, Üstü Kalsın, YKY., 17. Bs. İst., 2014, s. 36.

⁹⁶ Bütün Yort Savul'lar! 1954-1997, s. 62.

yazınsal oluşturuşu şair özne adına mevcut-hazır dilden kopuşun aynı zamanda söz konusu edilen tözsel çarpışma olanağına kavuşabilmesi için de, bir varyasyon arayışı kaçınılmazdır.

Dil, bu noktada ilineksel olarak tekil düşünme önermelerinden aşarak, ön-temsilin yıkılması bakımından tözsel çarpışmanın zeminine evrilir. Kesinleyiciliğin ötesinde, biçimden biçimsizliğe, simgesellikten soyuta ve objektiflikten objektif olmayana geçiş, meşrulaştırıcı sıfat ve niteliklerden arındırılmış ampirik görünümün ötesinde, varlığa, saf ontolojik varoluşa tanıklık etmeye başlar.⁹⁷ Estetik adına zaten sanatın doğasında çoğu kez yer alan temelin mutlak olarak yitirilişli, bir ön-temsil yıkılışı olarak⁹⁸ İkinci Yeni odağı alındığında, dünyayı tek seferinde algılayıp yazınsal süreçte bir estetik üretimi, Apollonik düşünce dizgesiyle açıklayan her hangi poetik karaktere rastlanmaz. Bu bağlamda İkinci Yeni tözün çatışma sahasında üretilen bir estetik güdümün ürünü olur. Söz konusu edilen kopuşun etkisi, bu şiir anlayışını çatışma üzerinden kendini kuran bir düzleme çeker.

“Güneşin yeni doğduğunu sana haber veriyorum,

Yağmurun hafifliğini toprağın ağırlığını

(...)

Pamuğun ağırlığını yapan dağın hafifliğini

(...)

Ben yaşamıyor gibi yaşamıyor gibi yaşıyorum

Ben aşkı göğsümde kurşun gibi taşıyorum

Seni süt içmeye çağırıyorum parmaklarımdan

Kara yılan kara yılan kara yılan kara yılan”⁹⁹

Sezai Karakoç’un *Kara Yılan* şiirde geçen; “Yağmurun hafifliği-toprağın ağırlığı”, “Pamuk-Dağ” gibi kuvvet çarpıştırıcı açar ibarelerin aynı zamanda töz problemi çerçevesinde şiir diline revize olmuş bir zıtlıklar dengesi olduğu kabul edilirse; Karakoç, içkin sel halde mevcut olguları gerilime sokarak zıtlıklar- denge ve denklerden ontolojik bir kaos-kozmos pratiğı arayışı içine girer. Tıpkı şiirde geçen bir diğ er açar ibare olan “yaşamıyor gibi yaşamak” ve” göğüs-kurşun” ikileminde olduğu gibi olguların aşkınlık-içkinlik düzleminde uç anlam

⁹⁷ France Farago, **Sanat**, (Çev. Özcan Doğan), Doğu Batı Yay., 2. Bs., Ank., 2011, s. 10.

⁹⁸ **Age.**, s. 12.

⁹⁹ Sezai Karakoç, **Gün Doğmadan**, Diriliş Yay., 11. Bs., İst., 2012, ss. 44, 45.

öbeklerine yönelişleri, söz konusu çerçevede ele alınan uzlaşmazlık üzerinden kurulan şiir dilinin örnek ifadelerini netleştirmektedir.

Başka bir açıdan konuya, aşkın-içkin antagonizması için cisimsel “uzaklaşma-yakınlaşma” sorunsalıya, Deleuze’e göre ikilik oluşturacak bir anlam fragmanı içinden bakılabilir mi? Bu bağlamda İkinci Yeni şiirinin bir Deleuze’ün ‘yüzey’ olarak adlandırdığı duyulur ve maddi cisimlerle gömülü, daha derin, daha gizli bir ikiliği¹⁰⁰ söz konusu edilebilir mi? Cisimsel uzaklaşma ve yakınlaşmaya böyle bir açıdan bakıldığında; Deleuze’ün şu ifadeleriyle karşılaşırız: “*Duyulur ve maddi cisimlere gömülü, daha derin, daha gizli bir ikiliktir. İdealın etkilemesine maruz kalanla bu etkilenmeden kaçan arasındaki yeraltı ikiliği. Modelle kopya arasındaki değil, kopyalarla simülakrlar arasındaki ayırım. (...) Ölçülü şeyler idealın altındadır. Ama şeylerinde altında idealın dayandığı ve şeylerin maruz kaldığı düzenin berisinde alttan-alta olan, dipten gelen bu delice öge yok mu?*”¹⁰¹ Buradan hareketle İkinci Yeni şiiri için yüzeyden cisimsel uzaklaşma, ideanın veya Platon’un görüntü (eidola) olarak nitelediği olgulardan bir kopuş olarak hem varolan dünyanın simülasyonundan hem de bu simülasyonun cisimde gömülü alt ontolojik nesnelereyle şiirsel dil yoluyla bir farklılaşmayı doğurur. Gömülü olan tözsel çatışmanın yani aşkın ve içkin değer dizgesinin birbirine yaklaştırılması olarak şair öznenin eylemsel-söz eylemsel açıdan yaklaşırmaları ve uzaklaşırmalarını içerir.

“Ali’nin üçgenidir bu çizdiğim

Nerde Öklid’in üçkenleri bu nerde

Na şunlar üç açısı üçü de yoksul

Biri sıfırın altında sekiz derece

(...)

Bu da Süheyla’nunki işte aynı

Her yerde görülen herhangi bir üçgen

(...)

Kendi kendine yetmeyen zavallı üçgen

(...)

Üçgenler var üçgenlerde ortak noktalar

Üçgeninizi çiziyorum var mı kendine güvenen

¹⁰⁰ Gilles Deleuze, **Anlamın Mantığı**, (Çev. Hakan Yücefer) Norgunk Yay., İst., 2015, s. 18.

¹⁰¹ **Age**, s. 18.

Baylar Bayanlar”¹⁰²

Şiirde “Üçgen” ifadesi için “Ali’nin üçgeni”, “Öklid’in üçgeni”, “Üç açısı da yoksul olan üçgen”, “Süheyla’nın üçgeni”, “Herhangi bir üçgen”, Zavallı üçgen” gibi nitel değer kazandırılan cisimsel anlamlandırmanın bir yüzeye duyduğu ihtiyaç, şairin aşkın bilgiye yükseltilemeyen duygu durumuna aracı ve geçiş niteliğinde adlandırılabilir bir ‘açıklık’ bırakır. Bu ‘açıklık’ yüzeyin bozulmaya başlaması ve yüzeyden kopuşla beraber gelecek olan şizofren ikinci bir şiir dilinin ve estetik kurulumun akli kitlemesiyle belirir. İkinci Yeni çevreninde Cemal Süreya, adeta aposteriori bir tecrübe sonralığını devreye koyar. Diğer yandan şairde beliren “üçgen” göstergesi, yüzeydeki kopma öncesi bilgi durumunun bozulmasının basamak ifadesidir. İdea olarak yüzeyde belirenin “*Ali’nin üçgeninden-Süheyla’nınkine*” evirilişinde yüzeydeki yapı korunmasının sürdüğünü; ama yavaş yavaş “*herhangi bir üçgene, zavallı üçgene*” dönüşüm, üst yüzeyden, metafizik dışı tikellikten çoğulluğa geçiş olarak içkinin töz durumunu özel ad-adlandırma-sıfat-zamir birimlerinden taşırdığını göstermektedir.

“Yıldızların konuştuğu yerde Turnam,

Biz konuşmalyız.

Vaktin bütün tadından habersiz

Sonra kuşlar geçeli, baharlar geçmeli

Karlar içinde bilmemne dağından...

Ufaklığımdan korkuyorum yaşarken;

Bu vitrinler, asfaltlar, mazot kokuları

Gemiler buğday alır, demir boşaltır,

Bulutlar tedirgin, kadınlar güzel...

Gecemi sen ıst karpit lâmbası

*Gelmiş, geçmiş aşkların saçağından.”*¹⁰³

Yine aynı şekilde meseleye Turgut Uyar ekseninde bakıldığında, yüzeye ilişkin sahiplenme perspektifinin; “*Vaktin bütün tadından habersiz ve Karlar içinde bilmemne dağından...*” dizeleriyle özne-nesne ön temsilinde bir yıkıma doğru gittiği görülür. Bilincin yüzeye ilişkin

¹⁰² Cemal Süreya, **Sevda Sözleri**, YKY., 59. Bs., İst., 2015, s. 22.

¹⁰³ Turgut Uyar, **Büyük Saat**, YKY., 20. Bs., İst., 2013, s. 69.

yerleşmişliği özne-nesne veya özneler-arasılıkta algılanmaya müsaittir. Fakat öznenin konvansiyonel iletişim öznesini kaybedişini patolojik görünümde veren Aydınlanmanın yaşam alanındaki tutulmaları itibariyle şair öznenin bilgi nesnesini, bir şekilde yükleyeceği yüzeydeki karakterlerin varlığı zorunluluktur.

Tam bu noktada, Husserl'in fenomenolojik doğa felsefesi analizi dikkat çekici bir bakış açısı verir. Husserl, 'bilincin doğasallaştırılması' ya da 'idelerin doğasallaştırılması' dediği bir nesne- psişik ilişkisinden bahseder. "*Var olan her şey ya fizikseldir, fiziksel doğanın bütünlük ilişkileri içindedir; ya da psişiktir; ama aslında psişik olan fiziksel olanın bir değişkeni, fiziksel olanın ikinci derecede 'paralel bir yan olayıdır.'*"¹⁰⁴ Husserl'da nesnelere değişimi, devinimi zamana bağlanır ve psişik bu alan kendi başına bir dünya olmayıp, bedensel anlamda fizik olarak tanımlanan şeyin de nesneye bağlılığı vurgulanır.¹⁰⁵ Özneye ve nesneye yeni statü vermek¹⁰⁶ adına yorumlanabilecek bu sorunsal için; Turgut Uyar'da yüzeyden uzaklıklaşmayla oluşan içkinleştirilmiş boşluk, "*Biz konuşmalıyız*", dizesinde konvansiyonel iletişim öznesi kullanarak özne-arasılıkla yüzeye bağlanırken; "*Gecemi sen ısıt karpit lâmbası*" dizesiyle de psişik alan oluşturan aşkınlaştırma çabasıyla nesne üzerinden bağlanır. Yine İkinci Yeni'nin bu bağlamda aşkınlık-içkinlik çatışmasının yüzeye ait bir töz problemi çerçevesinde incelenebilecek bir diğer şairi de Sezai Karakoç'tur.

*"Benim geçmiş zaman içinde yan gelip yattığıma bakma
Ben geleceğim kara gözlü zalimlerindenim
Bir tek köşen bile ayrılmamışken bana
Var olan ve olacak olan bütün köşelerinin sahibi benim
Sen kaç köşeli yıldızsın"*¹⁰⁷

Özne şairin yüzeyle teması bu kez Sezai Karakoç'ta aşkın değer dizgesinden hareket edilerek içkinliğe yaklaştırılır. Yukarıda alıntılanan *Köşe* şiiri, Cemal Süreya'nın öncesinde alıntı yapılan *Üçgenler* şiirindeki "Ali'nin üçgeni", "Öklid'in üçgeni", "Üç açısı da yoksul olan üçgen", "Süheyla'nın üçgeni", "Herhangi bir üçgen", açar sözcüklerde görüleceği üzere öznel veya egosantrik bir maddesel indirgeme yapmaktan; daha doğrusu yüzeyi özneye ait bir eşitleme alanı yapmaktan çok, aşkınlaştırmaya girişir. Karakoç'un "geçmiş zaman içinde yan

¹⁰⁴ Edmund Husserl, **Kesin Bir Bilim Olarak Felsefe**, (Çev. Tomris Mengüşoğlu) YKY., İst., 1995, s. 38.

¹⁰⁵ **Age.**, s. 41.

¹⁰⁶ Gilles Deleuze, **İki Delilik Rejimi**, (Çev. Mahir Ender Keskin), Bağlam Yay., İst., 2009, s. 171.

¹⁰⁷ **Gün Doğmadan**, s. 53.

gelip yatan” öznesinin “varolan ve olacak olan köşelerin sahibi”ne dönüşmesi, bu bağlamda, içkinsellikten ve yüzeyden kopan özne ve bilgi nesnesinin aşkınsallıkla yeniden ama bu kez metafizikle yüzeye dönmesidir. Denetim mekanizması öznenin elinden alınmış, metafizik bir kurguya bağlanmış, yüzeyden önce uzaklaşmış sonra tekrar yüzeye aşkın bir epistemolojiyle ‘*Bir tek köşen bile ayrılmamışken bana*’ dizesiyle metafizik kapsayıcılıkla bağlanmıştır. Bir simülakrı olarak hissedilen metafizik otokontrolündeki üst-Tanrısal hakikati, basitçe ifade etmek gerekire içkinleştirme, merkezi söyleminde yer almıyormuşçasına, yüzeye ilişkin bir görmezden gelme olarak, Baudrillard’ın değişikle gösterge ve gerçek arasındaki bağıntıyı ‘*derin bir gerçeği değiştiren ve gizleyen imge*’¹⁰⁸ olarak tasarlamıştır. Karakoç, ‘*Var olan ve olacak olan bütün köşelerinin sahibi benim*’ dizeleriyle yüzeye söz konusu açıklamayı yaparak tekrar bütün kuvvetiyle bağlanır.

İkinci Yeni şiirinin aşkın-içkin paradoksu için şair özne açısından yapılacak bir analizin, bölünmüş bir dünyayı algılama sürecinde, özellikle yüzey probleminde yer alan nesneleşme ve nesneleştirme karakterinden daha farklı olarak psişik kodlarda gözlenebilecek kod bozuluşunu, şizo özne-denge açısından tartışmak faydalı olacaktır. Akıl ve akıl dışılık çizgisinde seyreden her türlü bilişsel olguda olduğu gibi dil de, içkin-aşkın estetiğine göre anlamı revize edebilir. Şüphesiz kodun bozuluşu ilk dilde belirir.

Böyle bir olguyu şizofren dil veya deli dil diye adlandırmak yerinde olacaktır. Deleuze, bu durumu bilinç tarafından üretilen bir ikilik, iki dillilik olarak adlandırıp, dilin homojen bir sistem olmadığını her zaman heterojen bir dengesizlik barındırdığını söyler.¹⁰⁹ Şizo öznenin oluşum şartlarını ilgilendiren bu durum, aynı zamanda dili verili bir seçenekte, epistemolojik açıdan Foucaultgil bir eşelemeye açık hale getirmektir. Yürürlükteki olağan kullanım ile şizo öznece üretilen ikinci dil, “*içinde kendilerini ifade eden ve farkları yaratan olmalıdır.*”¹¹⁰ Bu noktadan hareket edildiğinde, yine yüzeye ve yüzeyin derinliklerinde yer alan alt anlam, şizo öznenin üretiminden yüzeyin derinliklerinde aydınlatılması gereken bir anlam ve anlam dışılık olarak Deleuze’ün niteliğine vurgu yaptığı yaratıcı fonetik değerlerde patlak veren eklenme- sözcük, eklenmemiş vurgusal değer ve valiz sözcüklerle ortaya çıkar.¹¹¹ İşte dilden anlama ve onun bilişsel normallikten psişik alternatifliğine kodun kırılışı, içkinleştirilme sürecine sokulan dilin gömülü olanı ontolojik açıdan tetikleme, şizo özneyi şizofren dile,

¹⁰⁸ Jean Baudrillard, **Simülakrlar ve Simülasyon**, (Çev. Oğuz Adanır) Doğu Batı Yay., 6. Bs., Ank., 2011, s.20.

¹⁰⁹ Gilles Deleuze, **Müzakereler**, (Çev. İnci Uysal), Norgunk Yay., 2. Bs., İst., 2013, s. 151.

¹¹⁰ **Age**, s. 152.

¹¹¹ **Anlamın Mantığı**, ss. 111, 112, 113.

deli dile dönüştürür. Bu tetiklenme aşkın-içkin karşılaştırmasına dilde gömülü anlamı açılmak üzere siyasi, toplumsal, sanatsal ve psikopatolojik dışsallıklarla domine edilmiştir. İkinci Yeni şiir dilindeki ‘sapma’ olgusu, böyle bir açıdan bakıldığında, şizo özneye ait bu deli dil ve bu dilin kesin gramer üzerinde meydana getirdiği tahribat üzerinden değerlendirilmelidir.

Aşkınlıktan temel alış, İkinci Yeni şairini umumiyetle içkin değer dizgesine taşır. Yani birebir ontolojik bir kendileştirmeyle aşkın estetik belirlenim kendini içkinliğe teslim eder. İkinci Yeni şiiri adına Edip Cansever’in bu problematik çerçevesinde ele alınabilecek şiir örneklerine bakıldığında; şair öznenin aşkın değer dizgesindeki tözsel çatışma alanına; bizatihi şizofren dil kullanımıyla kod yıkıcı içerikler serpiştirdiği görülür. Öncesinde bu aşkınsal kalkışımın komparatistik anlamda bir değerlendirilmesini yapma noktasında; aşkınsal bilgi estetiği için şiirin bilgi nesnesinin yine aşkınsal bağlamlara taşındığı batılı ve doğulu iki metinden; Faust ve Ardâvîrâfnâme’den örnekler verildiğinde;

(Faust’tan)

“Mefistofeles

Budalanın yiyip içtiği dünyevî değil!

Tutku sürüklüyor onu uzaklara;

Kendide biliyor çılgınlığını yarı yarıya:

Gökyüzünden en uzak yıldızları ister

Ve yeryüzündeki en büyük zekleri,

Yanındaki ve uzağındaki hiçbir şey,

Tatmin etmiyor coşan yüreğini.

Tanrı

Henüz kafası karışık hizmet etse de bana

Aydınlığa kavuşturacağım onu çok yakında.”¹¹²

(...)

(Ardâvîrâfnâme’den)

“Daha sonra Ardâvîrâf Mezdiyesnâ inanurlarının huzurunda elini göğsüne koydu ve onlara şöyle dedi: “Acaba izin verir misiniz; ölümlerin ruhlarını kutsamak için dua edeyim.

¹¹²Johann Wolfgang von Goethe, **Faust**, (Çev. İclal Cankorel) Doğu Batı Yay., Ank, 2011, s. 31.

Yiyecek bir şeyler yiyeyim. Vasiyet edeyim. Sonra bana şarap ve meng verin.” Destûrlar “istediğin şekilde yap” dediler.”¹¹³

Her iki metinde de dikkate alındığında; kesin kes sınırlarla ayrılmış bir töz farklılığının birbirine karıştırılmadan ikna edici (pathostik) bir vurgu gücüyle karşılaştırılan açkın-içkin değer, aynı anda iki farklı dikotomik töz değerindedir. Birinin aynı düşünsel önermede diğerini içermesi söz konusu değildir. *Faust*'ta, Mefistofeles'in içkin nitelikteki özdeklerin Tanrısal argümana bir ikicilik (dualite) olarak söylenmesine karşın; *Ardâvîrâfnâme*'de üst gerçekliğe ait aşkınsal nitelikten içkin özdeklere doğru kendi içinde simetrik bir anlam boyutu takip edilir. Şizo özneyi temellendiren us-mantık dışı söylem ve ikinci şizofren dil veya dilsel biçimbirim yapılarına ilişkin bozulma her iki metinde de söz konusu değildir. Kod yerli yerinde kullanımla estetik belirlenimin temel dinamiğini oluşturan aşkınlık-içkinlik düzlemini ve bu düzlemin sınırlarını aşmaz. Çünkü her iki metinde Deleuze-Guattari terminolojisi ile ifade edildiğinde; kapitalist makinenin modern kodlama alanına dahil değildirler. Fakat İkinci Yeni şiirinde, şizo öznenin dil kullanım özellikleri bakımından aşkınlık-içkinlik değer dizgesinde ters-yüz edilişi, tözün çarpıştırılmasının aynı zamanda bir ikinci dile dönüş, sabuklama, sayıklama ve deli dili kullanma gibi şizofren bir kod çözücü unsura çevrilmesi olarak ortaya çıktığı görülür.

*“Çünkü bir bir yıkılmakta açsantz radyoları
Sokaklar, köpekler, tanrının bütün eşyaları.”¹¹⁴*

(...)

*“Biter ellerimizdeki şey, biter her şey
Kalırsız, kan gibiyiz, donarırsız bir tanrısalda
Sesler ve kırık turnaklarla”¹¹⁵*

(...)

*“Biz ki güz artığı, erkeğiz hem de kadınız
Dondurulmuş bir geyiğiz, korkarırsız, açıklanırsız.”¹¹⁶*

¹¹³ *Ardâvîrâfnâme*, (Çev Nimet Yıldırım), Pinhan Yay., İst., 2011, s. 80.

¹¹⁴ Edip Cansever, *Sonrası Kalır I*, YKY, 12.Bs., İst., 2014, s. 275.

¹¹⁵ *Age.*, s. 276.

¹¹⁶ *Age.*, s. 278.

Yine Edip Cansever'in *Tragedyalar* bu durum için iyi bir örneğidir. Cansever'in alışılmadık bağdaştırmalar yoluyla yaptığı yerleştirmeler olan “bir bir yıkılmakta olan radyolar”, “Tanrının eşyaları olan sokaklar, köpekler”, “kan gibi bir tanrısalda donmak”, şizofren dilin içkin değer dizgesinde çoğaltılan ikinci bir vurgulama endişesinin anlamsal açıdan ‘yargısızlık’ estetik açıdan ise kodun kırılması adına şizo-özne üretimindeki bilakis bir kod çözme çabası olarak düşünülebilir. Bu bakımdan oluşumsal temel sarsılmış ve kod bozulmuştur. Cansever'in ifadelerinde anlamsal bağlantıların ve biçimsel yapıların çözüldüğü görülür. Estetik düzlemde içkinlikten kalkışım, çarpışan olguları şiir dilinde indirgemeci bir anlayışla yüzeyden koparıp, kendine ait bir ontolojik fanatikliğe dönüştürür. İçkinlik yutucudur. Anlamsal bağlantılar da metafiziğin ilişkilendirilebilir bir bilgi şekli olarak başlangıcı ve sonu belli değildir. Kalkışım içkin ve aşkını sadece çağrıştırmaya kaygısından hareket eder; fakat Cansever “Sokaklar, köpekler, tanrının bütün eşyaları dizesi veya Kalırız, kan gibiyiz, donarız bir tanrısalda” dizesinde de görüleceği üzere, kaynaklık edici akıl referansını içkin estetik belirlenimden mi yoksa aşkın estetik belirlenimden mi başlatacağı noktasında kararsızdır. Böylelikle anlam doğrudan indirgenir. Cansever'in;

“Biz ki güz artığı, erkeğiz hem de kadınız

Dondurulmuş bir geyiğiz, korkarız, açıklanırız.”

dizelerindeki, “doldurulmuş bir geyik” açar ibaresi, hazır dil ve kesin gramerin dayattığı dış dünyadan yani şizofren kapitalizm ve onun aygıtlarından duyulan bir ontolojik rahatsızlığın uzantısıdır. Şiirde geçen “korkarız”, “açıklanırız” ifadeleri, söz konusu kodun kapsamı içindeki şeffaflığın, herkesleşmenin, şeyleşmenin ve Apollonotik tekçiliğin sarmalında boğulan şairin kodlanmaya karşı oluşu ve kodu çözücü özgün bir yüzey arayışının çabalarıdır. Bu durum da, sanatsal estetik kaynak ve şair öznenin kurulum tarzı açısından şizo özne ve onun diline bağlanabilir. Yine biçimsel yapıların çözülüşü bağlamında da, sentaksın bozulmuş, sesin bozulmuş, kelimenin bozulmuş ise şizofren/deli dil açıklaması çerçevesinde şizo öznenin estetik imkan dairesinde sorgulanacak bir değişken olarak yorumlanabilir. Dolayısıyla İkinci Yeni şiirinde sıklıkla karşılaşılan bu dil sapması özelliği, söz konusu edilen şizo özne ve onun üretimindeki şizofren dil olgusuna bağlanabilir.

Konuyu, şizofren/deli dil ve şiirsel üretimin sonuç odağında yer alışı bakımından genişletmek, Deleuze-Guattari perspektifinin aşkın-içkin düzleminde okunan yüzey analizinden farklı bir Foucaultgil temel önümüze koyar. Bu da, bir yerden sonra şiir dilinde İkinci Yeni öznesi bakımından bir patolojik özelliğine kapı aralar. Öznenin aykırılışmasını

vurgulayan hastalık tanım karşılığı olarak, kötü durumları ortaya koyan sözcükler, krizler, sosyal bozukluklar, kişi-içi ya da kişiler arası sorunlar ve uyum sorunları gibi iyi olan insanların dışında kalan sınıflandırmadır.¹¹⁷ Bu bakımdan söz konusu klinik ‘duyumsalci bileşen’, ‘kavramsallaştırma bileşeni’, ‘sansür bileşeni’¹¹⁸ olarak işleyen bilişsel mekanizmadaki, temelden normalliği reddedici tutumla belirir. Foucault, iktidar kavramının beraberinde öznenin nesneleştirilmesi olarak filoloji ve dilbilim gibi araştırma kiplerinin yanında konuyla ilişkili olarak öznedeyne meydana gelen aykırılığın ‘bölücü pratikler’ diye adlandırdığı öznenin kendi içinde veya dış müdahaleyle bölünmüş bir nesneleştirme düalitesi için, deli ile akıllı, hasta ile sağlıklı, suçlu ile iyi çocuklar¹¹⁹ kavramlarını kullanır. Denilebilir ki şizo özne karşısında dengenin tözsel bir çarpışım üretmesi, İkinci Yeni’yi yukarıda bahsi geçen duyumsama-kavramsallaştırma-sansür öğeleri için şizofren dilin şiirdeki her türlü sapmasına bir dayanak teşkil eder. İkinci Yeni şiir dilinde içkinleştirme sürecinin şüphesiz ilk önceleyeceği şey de bu üç kavramın tetiklediği bilinç bozulması, kod parçalamasıdır.

“Bulut kestiler bulut üç parça

Kanım yere aktı bulut üç parça

İki gemiciyken Van Gogh’dan aşırılmış

Bir kadının yüzü ha ha ha

(...)

Bu Ali’nin meyhanesi bu da masa

Bu ipi kimse için gezdirmiyorum

Bir kere asılmıştım çocukluğumda

Direkler gemideydi ha ha ha

(...)

İki gemiciyken Van Gogh’dan aşırılmış

Bir kadının yüzü kaçıyordu yetişemedim

Ben ömrümde aşk nedir bilmedim

Süheyla’yı saymazsak ha ha ha”¹²⁰

¹¹⁷ E. Fuller Torrey, **Psikiyatrinin Ölümü**, (Çev. Reha Pınar) Öteki Yay., 2. Bs., Ank., 1996, s. 187.

¹¹⁸ Manfred Spitzer, Brendan A. Maher, **Felsefe ve Piskopatoloji**, (Çev. Özgür Karaçam), Gendaş, İst., 1998, s. 312.

¹¹⁹ Michel Foucault, **Özne ve İktidar**, (Çev. Işık Ergüden-Osman Akınhay), Ayrıntı Yay., 3. Bs., İst., 2011, s. 58.

¹²⁰ **Sevda Sözleri**, s. 18.

Bu bağlamda Cemal Süreya'nın yukarıda verilen *Dalga* şiiri şizo özne merkezinde ele alındığında; olağan bilişsel dil üretiminin sonucu olan göstergenin yerli yerinde olmadığı görülür. Kolaycı bir ifadeyle bu durumu anlamsızlığın anlamı olarak yorumlamak, İkinci Yeni şiirinin estetik tanılamasına katkı sağlamaz. Halbuki şiirde geçen alışılmadık bağdaştırmalar; “kanın yere akışıyla bulutun üç parça oluşu”, “bir kere çocuklukta asılmış olmak”, “iki gemiciyken Van Gogh'dan aşırılmış bir kadının yüzünün kaçıışı”, fragmanter açıdan ontolojik zamansallık ve yerleşmişlik çerçevesiyle yüzeyden kopmanın, gelecekte açılmak yerine tahrip olmanın hazır dil ekseninde birer şizo atağı olarak görülebilir. Çünkü şair öznenin şizo özneyle kesin ayırımı burada ikinci bir dil kullanımına işaret eder. Bu noktada şairin öznel yaşantılarının psikanalitik uzantıları veya derin travmaları söz konusu olsa bile İkinci Yeni genelinde ve Cemal Süreya özelinde, karşı karşıya olunan durum, bilinç deformasyonu adına ilk belirtinin dilde ortaya çıkmasıdır. Şizo özne ve denge arasındaki töz çatışması, duyumsama, kavramsallaştırma ve sansür aşamasında, şizofren/deli dile yansıyan atakların veya dip anlamdan gelen cisimleşmeden kopmuş kalkışımın, kendi içinde çözemediği problem durumunu, önce göstergelerle duyumsama aşamasına; “Bulut, Kan, Gemici, Van Gogh, Meyhane, Kadın, İp, Direk, Gemi, Aşk, Süheyla” gibi sözcüklerle normalin diliyle kalkışımında bulunmaya; sonra ise sansürle dili tahrip eden ne kadar engelleme mekanizması varsa bunları devreye koymaya doğru yol alır. İkinci Yeni'nin alışılmadık bağdaştırma veya sıra dışı imge yapısı olarak betimlenmiş anlam sorunsalı, “*Van Gogh'dan aşırılmış bir kadının yüzü/ Bir kere asılmıştım çocukluğumda Direkler gemideydi/ kadının yüzü kaçıyordu yetişemedim*” dizeleriyle bir bakıma kavramsallaştırma aşamasına; “*Bir kadının yüzü ha ha ha/ Direkler gemideydi ha ha ha/ Süheyla'yı saymazsak ha ha ha*” dizeleriyle de son olarak dili tahrip edici, kodu kaynağından ayırıcı bir sansür aşamasına girer. Dolayısıyla kullanılan bu dil kendi kendini sansürleyen deli dildir. Denge aşırı ve ısrarlı içkinleştirmenin boyutu tarafından yutulur.

Yine şizo özne-denge açısından bakıldığında İkinci Yeni'nin iktidar erkine olan vasi bağlanma noktasında vesayetten kurtulmuş bir şiir anlayışı olduğu görülür. Gerek siyasal nesnelere ve aygıtların toplumla ve sanatçıyla ilişkisi bağlamında Foucaultgil bir temel için; gerekse Türk şiirin klasik şiirden gelen bir alışkanlığı çerçevesinde, merkezi siyasal söylemin dışında olmak anlamında, mevcut bir ereksel baskıya itiraz ediş için; İkinci Yeni'nin oluşturucu öznesini özerk duruma taşır. Yani aşkın-içkin tözsel çatışma bölgesinde, şizo-özne ve denge arasında mevzu edilebilecek bir ayrılığın da, politikleştirilmiş nesne alanıyla yakın

ilişkisi vardır. Bu politikleştirme alanı tözsel bir çatışma olarak kaos-kozmos olgusunu açığa çıkarır.

Çıkarımsal açıdan toparlamak gerekirse İkinci Yeni, aşkınlık-içkinlik düzleminde, siyasal baskı mekanizmaları ve çağcıl düşünce uzantıları açısından aydınlamacı aklın yeniden sorgulayışında olduğu gibi ilk Rasyonel Batı aydınlanmasından irrite olmuştur. Meşru iktidar olgusu, tümel demokrasinin yasa belirleyici ana prensipleriyle beraber düşünüldüğünde, çoğunlukçu veya çoğulcu meşruiyet, Foucault açısından bakıldığında artık onaylanmış bir kamusal aygıt olarak iktidarın tümüyle özgürlüğü belirleme eğiliminde olduğu görülür.¹²¹ Bu da, özgürlüğü belirlemede, egemen bir pragmatik ifade kipiyle ‘gidimli’ olarak neyin yasak olduğunu belirler. Belirlenen şey, bedenlerimizi uyruklaştıran, davranışları yöneten, ne yapmamız gerektiğini söyleyen özelliğiyle nesnesiyle doğrudan ilişki içindedir.¹²² Bundan entelektüel ve şair direkt etkilenir. Estetik üzerinde baskının etkisinin sonucu kaostur. Bu mekanizmanın içinde yaşayan şair, sıra dışı yazınsal dil üretiminde yani şiirde, aydınlama akılcılığıyla oldu kadar bu bağlamda aydınlanma iktidar aygıtıyla ve yasallığıyla da çevrelenmiştir. Fakat toplumun sözel olanağını, ikna edici (pathos) vuruculuğunu temsil eden şiir Octavia Paz’ın deyişiyle “*toplumun yaşayan dili, onun efsaneleri, düşleri ve derin arzuları, yani dilin en güçlü ve gizil eğilimleri tarafından beslenir.*”¹²³ Bu nedenle kaos şiiri tetiklenmesiyle başlar. Estetik bakımdan varolan dünya şartlarına yapılmış hücum, yıkımın içkin bir yutucu sanat düzeneğinde kendini konumlamasıdır. Kaos-kozmos bu bakımdan öncelikli işlem basamağı olarak içkin estetiği dünyalık ve de bizatihi siyasal mekanizmayı olağandan koparıp atmaya şartlıdır. Ama ifade etmek gerekir ki, İkinci Yeni için böyle bir siyasal baskının şiir dilindeki karşılığı kuvvetli ironiyle dile gelmiş kaos öğeleridir.

Sonuç olarak vesayet alanında hissediş bakımından Marksist şairden ayrılan İkinci Yeni şairi, içselleştirdiği özerklik veya özgürlük problemini adına; meseleleri kendi benlik sınırlarında karşılayıp, siyasal yapıya, karşı edilgenleşip, kaosu, öznel dünya verileri olan kadın, beden, sanat ve toplumsal çekirdekte yer alan insan yüzleriyle yerinden oynatmayı dener. Denilebilir ki, klasik şirden beri süre gelen patrimonyal güdümlülük, toplumsal eleştiri noktasında, klasik dönem sonrası şiir adına bir takım çıkışlarla siyaset alanına müdahil olmuş olsa da; İkinci Yeni, vesayet dışılığını ironi bir dil kullanımının ötesine taşımaz. İkinci Yeni

¹²¹ Michel Foucault, **Büyük Kapatılma**, (Çev. Işık Ergüden-Ferda Keskin), Ayrıntı Yay., 3. Bs., İst., 2011, s. 75.

¹²² Hasan Bülent Kahraman, *Leviathan Liberalizmin Sularında Görüldü: Liberalizm-Hobbescu Devlet Gizli İlişkilerine Ussallık Bağlamında Foucaultgil Bir Yorum*, **Doğu Batı**, S:28, Ağustos, Eylül, Ekim, 2004, ss. 99-127.

¹²³ Octavia Paz, **Yay ve Lir/Şiir Nedir?**, (Çev. ÖmerSauhanlıoğlu) Era Yay., İst., 1995, s. 40.

şikayet etmeyen bir politik dip anlama sahiptir. Bundan ötesinde anlam yerinden sökülüp atılmıştır. Dolayısıyla gerek cisimsel uzaklaşma ve yaklaşma meselesinde, gerekse şizo özne güdümünde, bireysel, psikolojik, politik ve toplamda ontolojik farklılaşmanın estetik belirlenim noktasında şiirin etkileşim serüveni, estetik anlamda İkinci Yeni şiir dilinin neyden veya hangi kaynaktan kalkışında bulunduğunu sorun haline getirir. Bu bakımdan dilin sapışı ve temelini çoğu kez kaybetmiş şizofren bir dille dönüşümü, ne oranda varoluşsal yüzeyini kaybedip kaybetmediğine ilişkin bir kaynakçalı kalışım çabası olarak görülebilir.

1.1.2. Aşırı Bedenleştirme ve Organsız Bedenleşme

*“Gövdesiz, giysisiz, gömütsüz
Bembeyaz bir belirsizlik gibi”*

Edip Cansever

“Bu arada dişsiz birer elma kemiren çocuklar.”

Ülkü Tamer

Sanatın kuvvetinin denendi yer maddenin kendisidir. Soyut veya somut her türlü antagonizmatik ikilik, burada beden için yapılacak bir sorgulamanın dilde yerleşmiş tek cevabını vermez. Bu noktada iki kavramın; aşırı bedenleşme ve organsız bedenleşmenin İkinci Yeni şiir dilinde ne tür bir fikir nesne birlikteliğinin temsilini verebileceği düşünmeye değerdir.

Aşırı bedenleştirme, ruhsallaştırma-maddeleştirme perspektifinde stereotyp bir madde-ruh karşılaşmasından daha da öte, İkinci Yeni şairi adına modern dünyanın kalıplarına karşı *“tek bir özgün varlık, imkân dahilinde olan ile olmayanı tanımlayan referans yeri olarak bilinci bulandırmaya yeter.”*¹²⁴ Çağın verili dil imkanından ayrışmak olarak da görülebilecek bu durum, varlığa ilişkin ön temsilin temel problemidir. Aşırı bedenleşme, şiir ve nesnesi, fikir ve nesnesi bakımından aşırı yüklenimde bulunulmuş varlık kompartımanındaki özgünlük

¹²⁴ Pierre Ancet, **Ucube Bedenler Fenomenolojisi**, (Çev. Ersel Topraktepe) YKY., İst., 2010, s. 95.

arayışı olarak görülebilir. Fakat bu özgünlük özellikle aşırı bedenleştirmede, İkinci Yeni'yi felsefi bir problemin odağına çeker. Bu da, Martin Buber'in 'Tanrı Tutulması'¹²⁵ olarak adlandırdığı, “*Tanrıyı bir ‘sen’ olmaktan çıkarıp onu kendiyle aynılaştırır veya “o” kılan bilinçtir. Gerek iman, gerek ritüel, gerekse de varoluşsal bakımdan Tanrının düşüncüyü kesintiye uğratmasına karşılık bilinç onunla kendini özdeşleştirerek kesinti yerine sürekliliği ve özdeşliliği ikame etmiş olur.*”¹²⁶ İnsansal temelde ‘ben’ olgusunu ilgilendiren metafizik sorunsalın tetiklemeyle oluşan metafizik yitim veya Tanrı tutulmasının; Descartes’tan beri sistematik felsefinin özne bilincini Kartezyen biçimde örgütlemesiyle de başka eksenler oluşmuştur. Bu durumun en tehlikeli boyutu ise aşırı modernite ile gündeme almış bir Descartes ve Stirnerci bencilik, solipsizm ile açmaza girilmiş, değerler sistematiğini kendi benlik eksenine çerçevesinde konumlandırmış,¹²⁷ olması ve ‘ben’ dışı uzantının yaşama karşı sergilenen solipsist tavrın her şeyde olduğu gibi metafiziğe de sıçramasıdır. Aşırı bedenleşmenin dilsel karşılığı olarak şiir dilinde İkinci Yeni’de bir Tanrı tutulması olduğunu iddia etmek zorlama olmaz. Aynı zamanda varoluşsal bir argüman olan ironi kavramının kullanımıyla gerçekleştirilen aşırı bedenleştirme, ilk basamakta metafizik bilgiyle bağlantısını keser. Yani İkinci Yeni şiir dilinde, hem karşıt metafizik argümanın yutulmasını hem de ontolojik bir yer değişimini dener.

*“Tanrı sen ne kadar güzelsin
bir hiç olarak
ormansın belki bilmiyorum
belki ormanda bir ağaçsın şuncacık
bir pazartesi günüüsün
insanları dupduru edemeyen
bütün karayollarında ve demir yollarında
gider gelirim bütün dünyada
ama bilmiyorum Kırşehir’de mezarsın*

¹²⁵ Martin Buber, Tanrı ve inşaa arasındaki konvansiyonel etkileşimin fenomenolojik sınırlarını kullandığı ‘Tanrı Tutulması’ kavramı için bir diyalojik ilişki perspektifi çizerek şu ifadelere yer verir: “*Tanrılar sadece, bize bizzat hitap ettikleri ve bizim üstümüzdeki taleplerini belirledikleri takdirde Sözün içine girebilirler. Tanrıları adlandıran Söz, daıma bu talebe bir cevaptır. Bu benim diyalojik ilke adını verdiğim şeye, bir tanrı ile bir insan spontaneliği arasındaki diyalojik ilişkiye bir delildir.*” Ve Buber, Hölderlin’in şu mısralarına dikkat çeker: “*Çünkü biz konuşmayla var oluruz/Ve birbirimizden iştebiliriz.*” Bk. Martin Buber, **Tanrı Tutulması**, (Çev., Abdüllatif Tüzer.), Lotus Yay., Ank., 2000, s. 94.

¹²⁶ Ali Utku, Ahmet Sarı, *Yazgımızın En Yüksek Melankolisi: Martin Buber*, **Ayraç**, S: 18, Nisan 2011, ss. 33-35.

¹²⁷ **Age.**, ss. 33-35.

*bir kilisesin Kapadokya'da
söz gelimi yumurtada zarsın
(...)
ne yapalım
bari bağışlayalım birbirimizi”¹²⁸*

Yukarıdaki şiir metninde yer alan Tanrı fikrine ilişkin “orman”, “ormanda ağaç”, “kara yolu, demir yolu”, “mezar” ve yumurtada zar” gibi konumlandırma ifadeleri, şairin düşünsel açıdan metafiziğe yönelik bir eşitleme endişesi olarak görülebilir. “Tanrı sen ne kadar güzelsin/ bir hiç olarak” dizesi, söz konusu metafizik eşitleme açısından nihilizmin yıkıcılığını, ontolojik yapıyı yerinden etmek adına girişilen bir mücadeleye dönüştürür. Organlaşma yaşamın her alanını ilgilendiren bir tutunma içgüdüyse; Tanrı fikrini somutluk düzeyinde temel alma endişesi adına salt yokluk içeren bir anlam odağına çekilişi, organsızlaşmanın önünü açan, metafiziğin gizemciliğine bir itiraz olarak da görülebilir.

Tanrı tutulması bağlamında ‘metafizik söz’ veya yüzyılların oluşturduğu kültler, mitler vb. soyut ifadelerle, insanın şartlarını belirleyici metinler, görüngü alanını tanımlayan ve vurgulaya vurgulaya ahlaki değer sahasına yönlendiren metinler olarak yer bulmuştur. İnsanı inşa etmek amacıyla vahyi, epistemolojik bir kaynak olması münasebetiyle Tanrı sözünü temsil etmiştir. Tanrı sözü de bir metinse eğer, mutlaka sahip olduğu karakter açısından bu metnin bir doğası ve şairin bu doğayla kurduğu ilişki önemlidir. Sinoptik bir imkansızlık problemi olarak denilebilir ki, metafizik bilginin dil vasıtasıyla teolojik realitede ulaşabileceği çoğu yol kapalıdır. Konuşulamaz olanın sınırında¹²⁹ olan böylesine bir görüngüyü, Tanrı sözü anlamında bunun bir metin olduğu farz edilerek ve aynı zamanda metafiziğin bilgi iletişim çerçevesini de sınırlamak adına Ellul’un şu ifadesi dikkat çekicidir:

“Tanrı’nın Söz’ünün hakikatini içine alan metin asla o kadar tam (kesin) olmadığı için yalnızca tekrara dayanır. Metin beni miti yeniden dile getirmeye ve miti yeniden yaratmaya çağırır. Ve bu yeniden yaratılmış bulunan mit beni, nihai ve mutlak Söz’e çağırır. Söz beni konuşmak zorunda bırakır. Bu kesintisiz süreç metnin hiçbir zaman sabitleştirilemeyeceğine, yapılara indirgenemeyeceğine, kendi içine kapatılamayacağına ya da tam ve kesin bir matematiksel formülmüşçesine anlaşılamayacağına imada bulunur.

¹²⁸ Turgut Uyar, **Büyük Saat**, YKY., 20. Bs., İst., 2013, s. 602.

¹²⁹ Jacques Ellul, **Sözün Düşüsü**, (Çev.Hüsametin Arslan), Paradigma Yay., 3. Bs. İst., 2012, s. 135.

Tanrı'nın Söz'ünü karşılayan bir metafor olan metni tüketebilecek hiçbir geçerli semiotik diyagram yoktur."¹³⁰

Bu bağlamda temel sorgulamayı Martin Buber'in 'Tanrı Tutulması'nı bilginin bilici kaynaklı dönüşümünü noktasında metafizik yitim adına analitik olarak Wittgenstein'in *Tractatus Logico-Philosophicus*'daki şu önermeye bağladığımızda; "*Dilin sınırları dünyanın sınırlarını gösterir.*"¹³¹ Wittgenstein'in özneyi dünyanın sınırlarında durdurması¹³²ve konuşulamayan olanın Ellul'un sözünü ettiği indirgenemeyen/formülleştirilemeyen olana denk gelen metafizik karakter, sadece bilgi türü açısından bir öznel kesinliğe¹³³ ve öznel dönüştürücü karaktere kapı aralar. İkinci Yeni şairi işte bu kapıdan sızmayı dener. Çünkü İkinci Yeni şiirinin aşırı bedenleştirilmesi, mutlak olarak metafizik bilgi biçiminin dil ve söylem olanağı açısından belirlenmiş sınırlarında gezinirken metafizik yitimine uğrar. Sızdığı bölge veya şair öznenin konvansiyonel seslenişinin ironi kaynaklı üslubu, ne mistik/metafizik ne de moral değer dizgesine mutlak bir edilgen tavır içermez. Türk şiir geleneği olarak ya da şiir de 'gelenek' olarak adlandırılan Apollonik devrin aksine İkinci Yeni şiir dili, metafizik yaklaşımını aşırı bedenleştirilmiş öznel kesinlik üzerinden örgütler. Daha açık söylemek gerekirse İkinci Yeni, Tanrı fikrini ve bu fikrin bilişsel akışkanlığını, öznelğin sınırlarında bir tutulmayla, bir yitimle durdurmuştur. Bu yitim organsız bedenleşmeye giden süreçte; aşırı bedenleştirmenin bilişsel algılama aşamasında başlattığı yolculuğu organsızlaşmaya doğru götürür.

(Cemal Süreya)

*"Sayın Tanrıya kalırsa seninle yatmak günah daha neler
Boşunaymış gibi bunca uzaması saçlarının
Ben böyle canlı saç görmedim ömrümde
Her telininin içinde ayrı bir kalb çarpıyor*

¹³⁰ Age., s. 136.

¹³¹ Wittgenstein *Tractatus Logico-Philosophicus*' için Nk. Pierre Hadot, **Wittgenstein ve Dilin Sınırları**, (Çec. Murat Erşen) Doğu Batı Yay., 2. Bs., Ank. 2009, s. 24.

¹³² Wittgenstein öznenin belirsiz bir suda yüzüşünü mantıki olarak kabul etmez. Dahası düşünen tasarlayan ve istençli bir özne fikrine de izin vermez. Ali Utku'dan şöyle naklediyoruz: "Wittgenstein'in öncülleri dünyada istençli özne fikrine olduğu kadar 'düşünen tasarlayan özne' fikrine de izin vermez, özne yalnızca dünyanın bir sınırı olabilir. (...) sözünü ettiği 'metafiziksel özne', bir kendilik değil, dilin biçimsel sınırınıdır, dolayısıyla dünya ve onu aşan alan arasında biçimsel bir sınır olarak durmaktadır." Bk. Ali Utku, **Ludwig Wittgenstein/Erken Döneminde Dilin Sınırları ve Felsefe**, Doğu Batı Yay., Ank., 2009, s. 226.

¹³³ Yine Wittgenstein özne ve öznel olgusal yapı için kesin kez bir Kartezyen bölgeyi Kesinlik Üzerine'de şu önermede dile getirmiştir: "Kesin" sözcüğüyle tam kanaati, her kuşunun yokluğunu dile getiriyoruz, ve böylelikle ötekini ikna etmeye çalışıyoruz. Bu öznel kesinliktir. Ludwig Wittgenstein, *Kesinlik Üzerine*, (Çev. Dürrin Tunç) **Cogito**, S: 33, 2002, ss. 284-294

Bütün kara parçaları için

*Afrika Dahil*¹³⁴

(Edip Cansever)

“Ben mi konuşuyorum-Cemal mi-

Tanrının taşları mı konuşan

Birbirine geçmiş sımsıkı

*Yollar boyunca uzayan uzayan.”*¹³⁵

(...)

“Sanmasınlar inanmıyorum

Elbette inanıyorum tanrıya

Herkesin kendi tanrısı var

*Sen ölünce ölüyor o da.”*¹³⁶

Yukarıdaki şiir örneğinde de görüleceği üzere, Tanrı tutulması/metafizik yitim, konvansiyonel diyalogun bir bakıma aşırı maddeleştirilmenin teolojik buyruğun delinmesine ilişkin başlattığı sorgulamanın daha alt basamaklarda kurulmuş bir metafizik endişesi olarak görülebilir. Cemal Süreya’da geçen “Sayın Tanrıya kalırsa seninle yatmak günah daha neler” dizesi ve Edip Cansever’de geçen “Ben mi konuşuyorum-Cemal mi, Tanrının taşları mı konuşan” dizeleri, söz konusu aşırı bedenleşmeye açar ibare olarak alındığında, İkinci Yeni şair öznesinin Tanrı fikrini diyalojik bir insansal kesite indirgeme endişesi içinde olduğu görülür. Cemal Süreya’daki maddesel yüklemeler verileri olan “ömür boyunca görülemeyen canlı saç” ifadesinin şiirin devamında “Afrika’nın dahil olduğu bütün kara parçalarında” tanıklık olarak maddesel emsalsizliğe varması veya Edip Cansever’de “Herkesin kendi tanrısının kendiyile ölüşü” vurgulanan emsalsizliğin özne bağıntısıyla beraber başlaması ve bitmesi; aşırı bedenleşmenin şiirsel kurgudaki yerini, bir sabitleme, maddesel neden arayışı ve dış dünyaya ait bilişsel hedef olgularının ihtiyaç duyduğu bir somutluk ihtiyacının arayışıdır.

Bilgi karakterinin doğasına nüfuz etmek adına İkinci Yeni şairi, indirgenemez, formüleleştirilemez olanı, maddesel bir bilişsel mekanizmanın çarklarında işlemek ister. İşte Buber’in Tanrı tutulmasında vurguladığı, Descartesçi öznenin sistematik felsefe içinde öncelenmesinin doğan sonuçlar, öznel algılamada İkinci Yeni adına metafizik karşı konum alışı yönelmiştir.

¹³⁴ Cemal Süreya, **Üvercinka**, YKY., 5. Bs., İst., 2015, s.60.

¹³⁵ Edip Cansever, **Sonrası Kalır II**, YKY, 12.Bs., İst., 2014. s. 278.

¹³⁶ Cemal Süreya, **Sevda Sözleri**, YKY., 59. Bs., İst., 2015, s. 212.

Diğer yandan aşırı bedenleşmenin maddesel yüklenmesinin metafizik bir kesinti sonucu ontolojik yer değiştirme nesnesi olarak varlık-madde-beden somut alanına yönelik bir aşırılaştırma ve köktenci istenç geliştirdiği görülür. Yani İkinci Yeni şairi önce organlaşmanın aşırı bedenleşmenin için yanıyla problem durumunu başlatır.

*“Yavrum, korkunç seviyorum gövdeni
Kırpiklerini, küçük ellerini, gözlerini
Gövden ormanlar, patikalar, donanma ateşleri
Kulağında taflanla geçen sarı bir çocuk
Büyük bir bahçede büyük bir çançiçeği
Gövden yürüyen gece, kırmızı bir kuş”¹³⁷*

(...)

*“Güzel,
Gövden sürgünlüğümdür benim
(O kırçıl ot, sevgili keten)
Orda gök, güneşler, tarih
Tütünü saçlarının ve boynunun
Orada ağzının soluk atlası
Bütün coğrafya.”¹³⁸*

(...)

Yukarıda alıntılanan her iki şiir metninde “gövde’nin Kartezyen bir çekim noktası olarak merkezlenmiştir. Diğer somutlaştırma açar sözcükleri olan “kırpık”, “küçük el”, “kulak”, “saç” ve “ağız” ın söz konusu “gövde”nin etrafında çevrelenmesi, aşırı bedenleşmenin bir fenomen değeri olarak organsızlaşmaya gitmeden önce Dionysostik bir varlık sevgisinin aynı zamanda ahlaki buyurtuya, metafizik kaygıya kapanmak suretiyle kendini hazırladığı görülür. Ve bu, yaşamsal bir istencin devrede oluşuyla ilişkilendirilebilir. Böyle bir istenç, İkinci Yeni şairinin kesintiye uğramış aşkınsal alımlama alanınının terk edilmesine karşın; yerine ikame

¹³⁷ İlhan Berk, **Akşama Doğru/Toplu Şiirler-III (1984-1996)**, YKY., İst., 1999, s. 99. Ayrıca İlhan Berk Enis Batur’a yazdığı 12 Ekim 1999 tarihli bir mektupta Eliot’tan hareketle; ‘Bütün şiirlerin böle donattı, serinletti beni; soydu biraktı beni, çırılçplak etti’ der ve şu mısraları sıralayıp; “*bu güller sizden bana açdılar/beni kendinize/Âdem seçin./ Kokunuz damaruma dayanmış kama,/...kendinize/beni büyük prens seçin./Başımız böyle dönmez taş küre!...gölden toplayın beni istedim. /Siz ey gelip geçenler.*” Şöyle devam eder: “Yeter ki sıkmasın beni bu lanet gövde. Her yerde önüme sürmesin kendini. En iyi yönü sağlıklı olması: Domuz gibiyim. Bk. İlhan Berk, **Enis Batur’a Mektuplar 1975-2005**, Noktürn Yay., İst., 2014, ss. 177, 178.

¹³⁸ Age., s. 117.

edilmeye çalışılan bedensel ontik parçalardır. Aşkla, sevgi ve erotizmle örgütlenmeye başlayan bilişsel edim, metafizik algılamının soyutluk yitimiyle inşa ettiği, tasarladığı dünyayı maddesel tek bir kaynağa eşitlemekten geri durmaz. Bu eşitleme, bir yanıla estetik paradigmat yerleşmesinin işareti olarak, daha önce bahsi geçen antik Yunan'daki sanatsal eğilim olan lokal Minos tavrında olduğu gibi Antik Çağ Tanrı tasavvurlarının gösterişli heykellerde göstermelerinin somutluk yitiminde yaşanan çağcıl gericilikte söz konusu edilebilir; ve Minos tavrının insan bedenlerinde açığa çıkmasıyla meydana gelen farklılığın, soyutluktan kaçışa direniş, zaman ve mekandan aşkınsal algı merkezli kopuşa¹³⁹ başkaldırı olarak bir maddeleştirme, dünyalaştırma ve bedenleştirme izleği vermektedir. Dolayısıyla İkinci Yeni şairi, aşırı maddeleşme yoluyla algıladığı dünyanın izleklerini de, öznel kesinliğin çevrilmiş dil sınırlarında kısıtlanmış ve çoğu kez tamamen kesintiye uğramış bir metafizik dışı dünyalaştırmanın ifade biçimlerine denk gelir.

“Eteği fa

Sütyeni sol

Pabuçları la

Şapkası si

Sevmektedir onları

Kendi bedeni gibi

Usul usul giyinir

Sabahları evinde

İşte do, sonra sırasıyla

re

mi

fa

sol

la

Sonunda da şapka si”¹⁴⁰

(...)

¹³⁹ Carl Kerényi, **Dionysos/Yok Edilmez Yaşamın Arketip İmgesi**, (Çev. Bahar Çetiner), Pinhan Yay., İst., 2013, s.37.

¹⁴⁰ Cemal Süreya, **Sevda Sözleri**, YKY., 59. Bs., İst., 2015, s. 156.

Cemal Süreya'nın *Striptiz* şiiri, söz konusu edilen Minos tavrının ontolojik somutluk izlerini taşır. Şairin fütürist şekilde sureti/formu ve müzikaliyi yaratma endişesi, “etek”, “sütyen”, “pabuç” ve “şapka”nın notalara eşleştirilmesiyle Dionysos coşkuna kapı aralamakla beraber, tıpkı Antik Minos tavrında olduğu gibi ontolojik bir insansallaştırmanın güçlü vurgularını göz önüne serer. Böyle bir açıdan bakıldığında, İkinci Yeni, işte bu aşırı bedenleştirme ve bu bedenleştirmenin şizo-analitik sonucu olan organsız bedenleşmeye geçişi esnasında, ancak ve ancak soyutlukla arasındaki ilişkiyi kademeli olarak kesmek adına giriştiği kalkışımlar, verili ontolojik yapıya ilişkin bir karşı çıkışı açıklar niteliktedir.

İkinci Yeni şiirinde kaynaklı kalkışımın bir diğer boyutu da, organsız bedenleşme doğru gidişte dilin kendi ekseninden çıkması ve yapıyı da beraberinde sürüklemesidir. Şiirsel anlamın analizi noktasında dilin kendi kendini zorlaması, daha önce bahsi geçen şizofren dilin açığa çıkması açısından dil sapmalarının tetikleyici bir arka planı olduğu gösterilmiştir. Fakat organsız bedenleşme, şizofren dilin poetik programında olmayan bir anlam arayışının, bir söylem ereğinin temellere ilişkin varoluşsal bir sıçrama, genişleme endişesi olarak da görülebilir. Organsız bedenleşme, bu bakımından şizo öznenin ve şizofren dilin mekanik bir imkanı noktasında, sadece vurguya dayalı değerleri önceleyen, şizofren bedenin yeni boyutu olarak görkemli bir beden; her şeyi üfleme, soluk alma, buharlaşma, akışsal aktarım yoluyla yapan parçasız bir organizmaya karşılık gelir.¹⁴¹ Bu bağlamda meseleye İkinci Yeni adına sorunsallaştırılabilir bir prolog olarak bir şiir metnini organ-beden işlevine karşılık, düşünsel organsız işlev alternatifliyle sunmak istiyoruz.

*“Derin, sessiz, iyi böylece
Yer kalmadı acıya ülkemizde
Derin, sessiz, iyi böylece
Gün ortası alacakaranlık bakışlar.*

*Bir buluşma yeridir şimdi hüznlerimiz
Biz o renksiz, o yalnız, o sürgün medüzalar
Aşar söylediklerimizi çeker gideriz
Ülkemiz, toprağımız, her şeyimiz*

¹⁴¹ Bk. Gilles Deleuze, **Anlamın Mantiği**, (Çev. Hakan Yücefer) Norgunk Yay., İst., 2015, s109. Ayrıca Deleuze, organsız beden için Antonin Artaud'dan bir alıntıyı şöyle nakleder: “Ağız yok Dil yok Dişler yok Gırtlak yok Yemek borusu yok Mide yok Karın Yok Anüs yok Olduğum insanı tekrar inşa edeceğim.” (*Organsız beden yalnızca kemikten ve kandan meydana gelir.*)” **Age.**, s. 109

Kıyısında camların bozbulanık rakılar.

*Çizeriz yeryüzünü kaygısız ayaklarla
Yüzümüzdür bir yağmur ağırlığınca düşer
Sonra pek anlamadan içkiler ne çabuk biter
Ne kadar konuşursak o kadar sessizlik olur
Adımızı sorarız birine, o bize adını söyler.”¹⁴²*

Dikkat edilecek olursa Edip Cansever’in *Medüza* şiirindeki negatif edilgen tavrı, organ-beden işlevinden sıyrılması “derin sessiz, iyi böylece” ifadesiyle şiirin tamamına hakim olacak organsızlaşma için bir öncü argümandır. Sessizleşme öznenin geriye itilişinde ilk darbenin bedensel yapıya geçeceğinin işaretidir. Açar dize olan “Biz o renksiz, o yalnız, o sürgün medüzalar” söz konusu edilen işlevden düşürülmeyi, bedensel bütünlüğün parçalanmasını niteler. Antonin Artaud’un organsız bedenleşme için söylediği “ağız yok”, “dil yok”, “gırtlak yok” argümanları da, bu bağlamda Cansever’in “Ne kadar konuşsak o kadar sessizlik olur/Adımızı sorarız birine o bize adımızı söyler” dizeleriyle özneye dayanan ontolojik dağılmanın bedene yayılması ve başka bir zihinsel organlaşmanın önünü açmayı beraberinde getirmektedir.

Dolayısıyla yazınsal olgularda böylesi bir sorgulama, dilden kopma, minör oluşum ve bedenleşmenin veya bedenleştirmenin estetik bir olanaksızlık sorununa dönüşmesi, öncelikle üzerinde konuşulması gereken sorunsallar olarak durmaktadır. Elbette organsız beden metaforu için şiir söyleminde bir karşılık bulmak, İkinci Yeni şiirinin felsefi kaynaklardan yararlanmak bakımından yüzyıla özgü entelektüel problemlerin poetik zemin üzerinden yürütüldüğüne ilişkin bir konsensüs sağlamlayabilir. Fakat daha önemlisi, şiirin organsız bedenleşmede anlama dayalı arkasında bıraktığı yitim veya kesintinin dilde ‘anlamsız’ etiketiyle sunulmasının kolaycılığından biraz olsun sıyrılma imkanı tanıyacaktır. Anlamın ayrıştırılmasında, dilden kopma ve yapıyı kopartma, minor edebi oluşum ve izlek alanının us

¹⁴² Edip Cansever, **Sonrası Kalır I**, YKY, 12.Bs., İst., 2014. s. 228. *Medüza* şiirinin yazılma tasarımı için Edip Cansever, 1 Ağustos 1961 yılında Erdal Öz’e yazdığı bir mektupta şunları söyler: “*Medüza’yı yazacağım. Hani şu Denizanası’nu işte. Denizin içinde, deniz renginde bir hayvancık. Kimultısı bile denizin kimultısına uygun. Sesi yok, iştmesi yok, beklediği yok, gideceği yer belli değil, okşanmaz, sevilmez...hani nerdeyse yaşamaz, yaşamadığı için değil de ölümle ilgisi olmadığı için ölemez. Ya da hep ölür; ölmeyi gösterir bize açılıp kapanarak. Medüza yazılmalı kendim için yazmalıyım onu. Adına uygun bir biçim vermeliyim Medüza’ya. Sen bir Medüza’sın. ‘Yeni yalnızlıklar arayan’ bir medüza.*” Bk. Edip Cansever, **Şiiri Şiirle Ölçmek/Şiir Üzerine Yazılar, Söyleşiler, Soruşturmalar**, YKY., 2. Bs., İst., 2012, s. 50.

dışı genişleyişi, söz konusu organsız bedenleşmenin parametrelerini şiir dilinde kaynakstal bir tetikleme noktası haline getirir.

Öncelikle şiir söyleminin oluşum biçimi, radikal bir anlam dünyasını etkiler ve dilsel imkân açısından da özgün değer ifade eder. Veysel Çolak'ın “*Şiirde Us ve Sezgi*” isimli denemesinden hareket edildiğinde, Çolak sözcükleri öldüren bir şiirden yana olduğunu söyler. Fakat bu yanlış anlaşılmaya açık bir ifadedir. Zira Çolak'ın öldürmek istediği şiir dilinin kaynak malzemesi olan söz değildir. O, sözcüklerin tarihsel içeriğini yasaklamaktan çok onların sürtüşmesinden (bağdaştırma) doğacak anlamın (imgenin) önemsenmesi gerektiğini vurgular.¹⁴³ Başka bir deyişle verili alanın olanaklarıyla fazlaca sınırlan anlamın ve dolayımındaki biçimin daralması, aslında şiirin özgülleyici yoğun faaliyete girişirken özgün değerini yitirmesinden duyulan endişenin ifadesidir. Çünkü bir söylem geliştirmek noktasında şiirin en önemli fonksiyonu sıra dışı dizgesi ve öncü yorumuyla farklılığı yaratabilmesidir.¹⁴⁴ Dolayısıyla insan-dil-sanatsal yaratı merkezi de var olan dilsel düzeneğin, biçimin ayırt ediciliği açısından yorumlanması, kaynak-alıcı arasındaki iletişim gücünün kalitesine dönük sorgulamaları gündeme almayı zorunlu kılar. Ama asıl dilsel kırılma bu mekanik dil işleyişinin sıradanlığın sınırlarına yaklaştığı anda meydana gelen kopmaların belirmesidir. Bu kopma temel dilsel yapı içinde, şizofren bedenin ontolojik açıklama kabiliyetini güçlendirmek, değer dizgesindeki vurguyu işlevsel hale getirir. “*Vurgunun işlevi her şeyden önce aykırılık sağlama işlevidir; daha açık bir deyişle, vurgu, aynı sözcüde bulunan aynı türden öbür birimlere göre özellik kazandırdığı sözcüğü ya da vurgu birimini nitelendirir.*”¹⁴⁵ Bu bakımdan vurgu, dil veriliği bakımından İkinci Yeni'nin majör bir çizgide bulunduğu/tutunduğu edebiyattan onu kopartıp, minör edebiyata taşır.

*“Bir boğa getirdim sana,
Soluyan bir boğa değil bu,
Soluk alan bir boğa getirdim sana,
Şiirin, güvenin, aşkların,
Sahi, aşkların boğasını,
Çekimsen, bekleyen boğasını,
Bu çeşit sıfatların boğasını getirdim.”*¹⁴⁶

¹⁴³ Veysel Çolak, **Dikkat! Şiir...**, Hayal Yay. Ank. 2009, s. 13.

¹⁴⁴ **Age.**, ss. 9, 10.

¹⁴⁵ André Martinet, **İşlevsel Genel Dilbilim**, (Çev. Berke Vardar) Multilingual Yay., İst., 1998, s. 107.

¹⁴⁶ Ülkü Tamer, **Güneş Topla Benim İçin**, İslık Yay., İst., 2014, s. 125.

(...)

Yukarıda Ülkü Tamer'e ait şiir, vurgu değeri bakımından ele alındığında; “Boğa”nın varolan gösterge rejimindeki anlam gönderileri yerinden oynatılmış, organsızlaşmaya doğru götürülmüş ve şiirde yer alan “şiirin”, “güvenin”, aşkların”, “bir çeşit sıfatların” boğası nitelmesiyle metaforlaşmaya doğru yol alırken işlev yitimine uğrayıp, vurgu boyutuna taşınmıştır. Şiirde geçen “Soluyan bir boğa değil bu/Soluk alan bir boğa getirdim sana,” dizesi, söz konusu organsızlaşmanın “Soluyan-Soluk alan” ayırımındaki aynı tür için ontolojik olumsuzlamanın/hayır'lamanın bir ince ayırımı değil; bilakis organ işlevine ilişkin yetersizliğin Sartre'ın varlık-olmayan şeklinde ifade ettiği atık-değil formunun¹⁴⁷ bir organsızlaşma işareti olarak okunabilir.

Yine organsız bedenleşme, modern çağda varoluşun mekanik eşiğindeki anlamsal sıçrama için dillin işlevsel bir özelliği olarak bir takım kavramları vurgu değerine taşır. Bu bağlamda Deleuze-Guattari perspektifinden minörleşmeyi Kafka'nın *Dönüşüm/Değişim* romanı üzerinden ele aldığımızda, dilin normal işleyişi esnasında ontolojik problem odağında gömülü duran öğelerin nasıl ortaya çıktığı dikkat çekici bir ayrıntıyı verir. Modernitenin geç dönem trajedisine bir örnek teşkil etmesi bakımından vurgu değerine çıkan ontik gerilim, Kafka'nın *Dönüşüm* romanında, Samsa'nın Deleuze ve Guattari tarafından analiz edilen şu özellikleriyle belirir: Çalan müzik-bölünmez müzik, çocuk olma-hayvan olma, çocukluk hafızası bölgecilik-yeniden ülküleştirme, doğrultulmuş kafa (yemek masasında yemek yiyen insanlara-vurgu bize ait) çocukluğu engellemek-hayvanı engellemek, yersizyurtsuzlaştırma¹⁴⁸ Yine bu tip kurgusu, Walter Benjamin tarafından “çocuklar”, hayvanlar” “cahiller” olarak seçilmiş öğeler görülür ve edebiyat tarihi tarafından inşa edilmiş tenkit duvarına en güçlü saldırının nasıl yapılabileceğinin bilincinde olan bir yönelim açısından altı çizilir.¹⁴⁹ Bu noktada organsız bendenleşmenin Artaud'dan hareketle ağız, yemek borusu, mide, karın ve anüsün olmamasıyla varolan ilişkisi ve vurgu değerini romanda geçen şu ifadeyle birlikte düşünmek istiyoruz:

¹⁴⁷ Jean-Paul Sartre, **Varlık ve Hiçlik/Fenomenolojik Ontoloji Denemesi**, (Çev. Turhan Ilgaz-Gaye Çankaya Esken), İtaki Yay., 3. Bs., İst., 2009, s. 55.

¹⁴⁸ Gilles Deleuze and Félix Guattari, **Kafka Toward a Minor Literature**, Translation by Dana Polan, Fereword, Réda Bensmaia, University of Minnesota Press Minneapolis London, Seventh printing 2003, p. 5.

¹⁴⁹ Walter Benjamin, **Kafka Üzerine**, (Çev., Deniz Kurt), Altıkkırkbeş Yay., İst., 2015, s. 93.

“Gregor’un yadırgadığı şey, çeşitli gürültüler ortasında hep onların yemeği öğüten dişlerinin sesini işitmekti; bununla Gregor’a yemek yemek için dişlerin gerektiği, dişler olmadan en sağlam çenelerin bile işe yaramayacağı anlatılmak isteniyordu adeta...”¹⁵⁰

Gregor Samsa’nın çiğnemeye yarayan ‘diş’ mekanik anlamda temellendiremeyişi, Artaud’un ağız-mide-karın-anüs bio-mekaniğinde yer alan varoluşsal biyolojik bilgi nesnesine bir yabancılaşmanın dilde karşılık bulduğunu gösterir. Bu bakımdan majör edebi söylemin minör söylem ve dil olanağıyla bir basamak alttan kurulması, denilebilir ki, organsız bedenleşme için gerek ontolojik yükleyici ön-temsilin yıkılışı gerekse dilin işlevsel açıdan araştırıcılığına dönük yapının reddedilişine, dilden kopuşa arka plan oluşturmaktır. *“Dil bir organ değil bedendir; beden gibi sürekli kendi dışına çıkar”¹⁵¹*

“Hatırlıyorum

Dişleri vardı Hayrünnisa’nın

Hatırlıyorum

Bir şeyler vardı, ortasından kesilir gibiydi

Dişleri bembeyazdı

Kesilen her şey bembeyazdı

O dişleriyle vardı, ben yoktum”¹⁵²

Edip Cansever’den yukarıda alıntılanan Ruhu *Bey Anlatıyor: Bir Düğün Günü ve Sonrası* şiirinde yer alan; “Dişleri vardı Hayrünnisa’nın/ Dişleri beyazdı/ O dişleriyle vardı, ben yoktum” açar ifadeleri, söz konusu organ yitimiyle, dış dünyaya dönük Kafkaesk minör bir edebiyat etkisinin kapılarını sonuna kadar aralar. Ontolojik anlamda yüklenici ön-temsilin yıkılması, yani organın yitimi, şairi “O dişler vardı-Ben yoktum” ikilemine bizatihi varlığın meşru kendi tutarlılık planına yabancılaştırır. “Ortasından kesilir”, “Bembeyaz diş”, “Dişleriyle var(olmak)” şair adına yaşanan ontolojik krizin realite katmanları, edilgenliği daha da arttırıcı modern tetikleyicilerdir.

Dolayısıyla bu çıkış eğer dilsel vurgu eşliğinde başlatılan bir kopma ise, organsız bedenleşme bir yersizyurtsuzlaştırmayla yerin kendinden kopmaz sadece yerin kendini de

¹⁵⁰ Franz Kafka, **Değişim** (Çev., Kâmuran Şipal), Cem Yay., 7. bs., İst., 2003, s. 56.

¹⁵¹ Serkan Çalci, *Deleuze ve Guattari’de Dilin Yersizyurtsuzlaşması: Emir Sözcüklerden Tercih Mantığına, Possible Düşünme Dergisi*, Cilt.1, No. 2, 2012, ss. 6-28.

¹⁵² **Sonrası Kahr II**, s. 58

koparır.¹⁵³ Bu bakımdan organsız bedenleşmenin dilsel kopma olgusu İkinci Yeni şiiri açısından öncelikle özne-engel çerçevesi içinde düşünüldüğünde, dilin kesin gramerden, söz diziminden ve daha da önemlisi söylemden; yani güncel majör edebi algıdan kopuşu, poetik yersizyurtsuzlaştırmanın yenide oluşturmacı bir dil-metafor ve imge yapısına taşınmasına kaynaksal bir referans noktası niteliğindedir. Ama en önemlisi vurgunun engellediği organsızlaşmada ontolojik öncelenin ana yüklenici bir olguya çekilişidir. Bu ana yükleyici olgu, normal beden veya normal verili dil seçeneğinde yer alan beden ve dil fonksiyonlarının fragmenter görev üslenmesi ve bedensel mekanizmanın Gregor Samsa örneğinde olduğu gibi engellenişidir.

*“Biz şimdi alçak sesle düşünüyoruz ya
Sessizce birleşip sessizce ayrılıyorz ya
(...)
Sabahları işimize gidiyoruz ya sesiz sedasız”¹⁵⁴
(...)*

*“Ruhumun simgesi olan bir dumanla örtülü.
Yalnız bir anti-şehir var durur içinde,
(...)
Zincire vurulmuş tapınmaevi.
Ve sade isimler kalmış alımlı sevimli:
Leblebici İbadullah Mukaddem,
Sultan Alâaddin... ve benzerleri.
Asılı bir kılıç ölü – kentin üzerinde
Getirip getirip başlarını vurdurlar kendi kendilerinin
İnsanlar hakkettikleri cezaya vermek kavuşmak için.
Kan damlamaz görünmez kılıç ne yapsa
Bitip tükenmek bilmez bu karadosya.”¹⁵⁵*

Cemal Süreya’da “sessizlik” açar sözcüğüyle “düşünmek”, “ayrılmak” ve “birleşmek” kiplerine gönderme yapan engelleme, Sezai Karakoç’ta “dumanla örtülü olma”, “zincire

¹⁵³ Age., ss. 6-28.

¹⁵⁴ Seveda Sözleri, s. 289.

¹⁵⁵ Sezai Karakoç, *Ayinler/Çeşmeler Şiirler V*, Diriliş Yay., 6. Bs., İst., 2003, s. 13.

vurulma” açar sözcüğüyle “anti-kent”, “ölü kent” ve “karadosya” sıfatlarına gönderme yapar. İkinci Yeni şairi, böyle bir açıdan düşünüldüğünde tek boyutlu ana yüklenici beden/dil verili olanağından saparak, özneyi engelli hale getiren tek tip bir bedensel yaslanmaya girer. Bunun çağın problemleriyle yüzleşmekten kaçmak adına yapan şair, kendine işlevsel yutulma bölgeleri oluşturmuştur.

İkinci Yeni'nin aşırı bedenleştirme ve organsız bedenleşme ilişkisi işte söz konusu temel bedensel olguların aşırılığı ve bunun karşısında bedenleşmenin yitikleşmeyle ortaya çıkan çağcıl bir problem alanına neden olur. Şiir örneklerinde de görüleceği gibi tek boyutlu ana yüklenici adımla şiirsel söylemi kendini gösterdiği yazınsal olgular, imge yapısından, anlam ve değer problemine karmakarışık bir bilişsel sürecin fragmanter öğelerini gözler önüne serer. Dolayısıyla İkinci Yeni'nin şiir dilinde oluşturmayı denediği bu tikel varoluş algı alanı, her yönüyle toparlanabilecek bir geçerliliğin/normatifliğin değil; düşünce-madde düzeninin dağınık düşünce çerçevesini verir. Bununla beraber modern zamanın şiir algısı, elbette aşırı bedenleşme ve organsız bedenleşme açısından İkinci Yeni'yi tek bir örnek yapı durumunda sabit hale getirmez. Fakat kaynaklı yola çıkış bağlamında, İkinci Yeni şair öznesinin poetik nesneleştirme süreçleriyle olan ilişkisi, bu şiir anlayışını bir beden problemi ve ontik karakter öğeleri açısından tetiklediği şüphesizdir.

1.1.3. Geleneksel Şiire Cinsel Presesyon: Arzu Ontolojisi

Şiirin tarihsel devinimi toplumsal kabulün tarihiyle paraleldir. Bu bağlamda tarihsel ilerlemenin taksonomik bir sınıflandırma çabasıyla her sosyal bilim olgusunda olduğu gibi şiirde de, kendini konumlama çabası, bu incelemenin giriş bölümünde de bahsi geçen Apollon ve Dionysos tezahür çağlarında, kendisini hangi temel dünyalaşma uzantısına yaslandıracağına ilişkin bazı antropomorfik özellikleri odağa almayı gerektirir. Cinsellik bu noktada konumuzla alakalı olarak İkinci Yeni şiirinin ontolojik bir duyumsama, uygulama ve anlamlandırma alanı olarak geleneksel şiir anlayışının bu dönem şiirine taşıdığı ya da aktardığı algının şiirsel güdülenme bakımından hangi düzeyde bir yayılıma tabi olduğuna yönelik bir birtakım tespitlere ulaştırabilir.

Cinsellik direk bir toplumsal değişim ve savaşım alanı olarak kabul edilemez. Sadece güdülenme biçimi olarak toplumsal değişimin arka planında devam eden bir insansal unsur olma özelliğiyle sanat ve edebiyata izdüşümler bırakır. Fakat cinselliğe ilişkin sanatsal güdülenme devri ilgilendiren ‘mutlak ethos’ olgusunun yanı sıra, toplumsal değişimin

evreleriyle de yakından irtibatlıdır. Mesela Comte'un Turgot'dan ilham alarak insanlık tarihini zihinsel bir gelişim aşaması olarak ele aldığı ve dini, metafizik ve bilimsel(pozitivist) olarak nitelediği¹⁵⁶ üç evrede olduğu gibi süregelen ilerleme aşamasında vurgulana din-metafizik-bilim paradigmasının toplum mekanizmasındaki merkezi söylemin bir çekirdek kaynakal algı çıkış noktası olduğu kabul edilirse; şiirin bizatihi bundan güdülenme dolayımında etkilenmemesi düşünülemez. Bilgi etiğinin sanat etiğine olan dönüşümünde cinsel presesyonun bir arzu ontolojisine göre kendini merkezi söylemin bir kenarına veya tamamına konumlandırması da kaçınılmazdır. Yine baskın metinlerin varlığı Antikite'den beri süre gelen bir ethostik durum olması itibariyle toplumsal kabulün şartlarını çağcıl bir estetik belirlenimle oluşturur. Örneğin *“Homerik şiirlerde yansıtılan toplum, bir insan hakkında verilebilecek en önemli yarguların, onun kendi payına düşen toplumsal işlevini yerine getirme tarzıyla ilgili olduğu bir toplumdur.”*¹⁵⁷ Fakat tarihsel döngü dikkate alındığında toplumların yerleşik kanaatlerindeki değişme, yerleşik kriterlere bağımlı biricik ve tek bir toplum modelinin olmayışı¹⁵⁸ evrensel kaidesi, antropomorfik bir ana çerçeveyi her zaman hazır bekletir. Bu çerçeve cinsel bir presesyon olarak sanat dilinde bizatihi şiir dilinde her daim yürütücü bir estetik kaynak olarak mevcuttur. Yani bir tarih tipi olarak belirli eserlerin ya da belirli müelliflerin, belirli düzenlerin yeniden kümelenmesine yol açmayacak, bilimin veya bir disiplinin alışılmış sınırlarıyla yetinmeyecektir.”¹⁵⁹ Dolayısıyla tekil düşünce örgütlemesinin sanat ve edebiyatta ve bizatihi şiirde, hakim paradigmaya olan sadakati, konumuzla alakalı olarak İkinci Yeni şiiri için söz konusu edilemez bir cinsel yayılım alanına işaret eder.

(...)

*“Ablasını o saat meryemsiyorum
Çünkü her kadını meryemsiyorum
Gözleri göz değil gözistan
O müthiş korku saatlerinde
Başını omzuma koymasa olmazdı
Başını omzuma koyunca da
Kurtarmasa olmazdı beni olmaktan*

¹⁵⁶ Hüsamettin Arslan, **Epistemik Cemaat/Bir Bilim Sosyolojisi Denemesi**, Paradigma Yay., 2. Bs. İst. 2007. S. 10.

¹⁵⁷ Alasdair MacIntyre, **Ethik'in Kısa Tarihi/Homerik Çağdan Yirminci Yüzyıla**, (Çev. Hakkı Hünler, Solmaz Zelyüt Hünler), Paradigma Yay., İst., 2001, s. 9.

¹⁵⁸ **Age.**, s. 13.

¹⁵⁹ Arnold I. Davidson, *Arkeoloji, Genealoji, Etik*, (Çev., Veli Urgan) **Doğu Batı** S: 4, Ağustos, Eylül, Ekim 1998, ss. 133-145.

*İçtiği şaraba ait bir adam*¹⁶⁰

(...)

Cemal Süreya'dan alıntılan *Bum* şiir metni söz konusu cinsel presesyon açısından ele alınacak olursa; şiir sanatı için vazgeçilmez bir tema olan kadın olgusunun olgusal boyutunun İkinci Yeni'de kendinden önceki şiir geleneklerinde hiç olmadığı kadar merkeze alındığı görülür. Aşkı cinsel bir presesyon açısından Dionysos içeriğiyle sunmaya çalışan böyle bir tarzın aşkı tenselliğe ve seksüaliteye dönüştürdüğünü söylemek zorlama olmaz. Çünkü şiir metninde geçen “meryemsemek” ifadesinin Meryem-Meryemsemek- Meryemleştirmek şeklinde devam eden devinimi; bir anlamda klasik şiir geleneğinden gelen kadının imgeleştirilmesi ve ontolojik gerçekliğinin soyutlamalar, metaforlar üzerinden kurulmasına karşıt bir olgu değeri barındırır. Şair'in “o saat meryemsemesi”, “her kadını meryemsemesi” açar sözcüklerinde kadın kavramına ilişkin algılamayı herhangi bir ön-temsili nitelemesine; yani klasik şiirde görüldüğü üzere bir “Leyla-Şiirin-Züleyha” tip tasarımına gerek duymadan içselleştirmesi, cinsel presesyonun istenç noktasında yayılımına yönelik girişilen Dionysosçu kalkışımın doğrudan “içtiği şaraba ait bir adam” dizesine bağlanışdır.

Bu bağlamda Türk şiirinin metinsel merkez söylem bağlamında gelenek sarmalında takip ettiği rota; klasik şiirin yüzyıllara damgasını vurmuş estetik ölçütlerinden fazla ayrışmaz. Dionysos kültü açısından daha önce sorunsallaştırılan bu meselede özellikle cinsel presesyon, yüzyılların poetik katmanlaşması dahilinde gelenek sarmalından ve merkezi kuvvetinden daha bağımsız bir yayılıma geçtiği görülür. Zira klasik şiirden itibaren etik önceleyici bir sanatsal pratiğin sistematik mazmun yapısı, Türk şiiri adına kamusal, dinsel ve özellikle toplumsal anlamda nüfuz edilemez bir anlayışı gelenekleştirmiştir. Klasik şiirde gözlenen hikemi söyleyişin kaside, mesnevi, rübai gibi mısralı veya musammat gibi bendli nazım şekillerinde içerik öncelikli ‘tevhit, naat, münacât ve mevlid’ gibi türlerle yazılıyor olması, şiirin mutlak ethos bağlamında merkezlendiği bir nokta olmasını dini söylemde, şiir üzerine giydirilmiş sarmal bir gelenek olgusu bakımından etiğin pratik halde hikemi dille sunuluyor olmasının yüzyıllar ötesi poetik çoğalımını ve cinsel presesyonun gelenek tarafından tutulmasını/baskılanmasını açıklanabilir kılar. İkinci Yeni'nin bağımsızlaşma ve geleneği plastikleştirme eğilimi de bu presesyon çerçevesinde başlar. Bu plastikleştirme, cinselliğin ontolojik algılama katmanlarında devinime girerken; sözü edilen klasik anlayışın

¹⁶⁰ Cemal Süreya, *Üstü Kalsın*, YKY., 17. Bs. İst., 2014, s. 28.

kavramlarına karşı, İkinci Yeni’de içeriğin merkezi söyleminden veya tarihsel anlam tortusundan ısrarla bağımsız olmayı dener.

(...)

“Şiirimiz her işi yapar abiler

Valde Atik’de Eski Şair Çıkmazı’nda oturur

Saçları bir sözle örülür bir sözle çözülür

Kötü caddeye düşürülmüş bir tazenin yakın mezarlıkta

Saatlerini çıkarmış yedi dala gerilmesinin şiiridir

Şiirimiz gül kurutur abiler”¹⁶¹

Yukarıda Ece Ayhan’dan alınan *Mor Külhani* şiiri, “Valde Atik”, “Eski Şair Çıkmazı” ve “saçları sözle örülür ve sözle çözülür” ifadeleriyle bir bakıma tarihsel tortuya Yahya Kemal merkezinde gönderme yaparak, şiirin gelenekle arasındaki bağın düzeyine yönelik bir eleştiri getirir. Şair “Kötü caddeye düşürülmüş bir taze” dizesiyle insansal boyuta taşıdığı kadın kavramını, geleneksel şiir anlayışı çerçevesinde tasarlanmış nitelikler bakımından da aykırı bir profile çeker. Gelenekle “Şiirimiz gül kurutur abiler” dizesinde anlamsal bir bağ kurulduğu düşünülse de, artık “gül” söz konusu sembol değerinin dışında bir yitim yaşamaktan kurtaramamıştır. Gelenek’in plastikleşmesi, şiirde yer alan “gül” kavramı için görünür düzeyde seyreden göstergenin donmuş bir ifade biçimi olmaktan öteye geçemeyişini temsil eder. Dolayısıyla *Mor Külhani* şiiri, cinsel presesyon bakımından kavramın geleneğe dönük yerli yerindeliğine ilişkin bir sorunsallaştırmadır. İşte ortak his ve idrakin gelenek bağlamında oluşmuş ethostik yapısının İkinci Yeni’ye gelene kadar çözülüşü, tam bu noktada İkinci Yeni şiirinin gelenek’in kaynaklarına yaptığı itirazın cinsel presesyonaşısından önemli bir takım düşünsel kaynaklarına gönderme yapar.

Diğer yandan asıl üzerinde durulması gereken şey, Doğu düşüncesindeki aşkın ontolojik manada kesinkes bir bedenleştirmeden uzakta tutulan bir aşk ve gizil güdümde yer alan cinsellik kavramı üzerinde kurgulamasıdır. Metaforik üst söylemde yer alan, epizodik hikayenin Doğu şiirinde vahdet-i vücud sistemtiğinin içinden konuşuyor olsa bile “gül, lale, bülbül, dudak, kirpik ve tabiata ait öğeler” hatta ve hatta hayvanların kendi aralarındaki konuşmalarla ortak bir metafizik duygu durumuna işaret etmesi, bir bakıma maddesel aşkın

¹⁶¹ Ece Ayhan, **Bütün Yort Savul’lar! 1954-1997**, YKY., 4. Bs., İst., 2003, s. 124.

klasik Türk şiirinde etkileşim halinde olduğu Arap, Acem ve Hint geleneğinin soyutlaştırma yoluyla varlığa ilişkin temellendirme eğilimini açıklar niteliktedir. Doğal olarak bu anlayış, bir anda radikal bir algı değişikliğiyle soyutluk yitimine çevirebilecek bir şiir anlayışını toplumsal etik kabuller merkezinde alelacele tesis edebilmiş değildir. Yani cinsel devinim mutlak ethosun baskısı altındadır. Baudelaire'in parnasyenin son büyük hamlesiyle tamamı tamına estetik kaynağını kadın vücudu üzerine kurguladığı bir paralel zaman kesitinde Türk şiiri, böyle bir cinsel ontik argümanı metaforik söylemin dışından ele alabilmiş değildir. Yine mukayeseli bir örnekle Goethe'nin *Doğu Batı Divanı*'nda kendi içyapısına göre örgütlenmiş sanat terminolojisine ve biçimine söz konusu edilen etik sarmal gelenek olgusuyla nüfuz edişi¹⁶² veya Wilde'nin *Bülbül ile Gül* hikayesinde metafizik terimler olan 'gül' ve bülbül'e nüfuz edişinde olduğu gibi¹⁶³ Doğu dışı sanatkar algısının dahi bahsi geçen aşk duygu durumuna ilişkin algılaması bütünüyle maddesel olmakta zorlanırken, Türk şiirinin gelenek yerleşikliğinde bu meseleye olan yaklaşımı da, ancak ve ancak kaynakları Tanzimat ve onun

¹⁶²Özellikle aşk ve antropomorfik gerçekçiliğin merkezinde yer alan cinsellik konusuna Batı düşüncesinin teması, Batı-dışı bir metafizik tasarımda sistemleşmiş olsa bile, mesela Goethe, *Doğu Batı Divanı*'nda, eser kurgusu boyunca Hafız'a (Hafız-ı Şirazi) diyalojik karşılık vermesi çabasıyla Doğu şiirinin direkt anlam dünyasına akredite olmaya çalışır. Goethe, Hafız 'a şöyle seslenir:

İlahi Hafız, onlar sana?

Gaybın dili derler

Ve söz âlimleri

Sözün değerini bilmediler.

Mistiktin sen onların nezdinde,

Bazı ahmaklıklar var sınırlar sende

Ve hileli şaraplarını

Senin adına sunarlar.

Oysa sen miskinlikten arınmışsın

Bundan ötürü seni anlamazlar,

Sen ki sofu olmadan da mutlusun!

İşte bunu kabul etmek istemezler.

Aşıkâr Sır başlığıyla sunulan şiirin Goethe adına iki ayrıntısı dikkate değerdir. Birincisi dil ve terminoloji tamamen Doğu sanatının algı referanslarından kopup gelmiş gibidir. Bu, söz konusu ettiğimiz maddesel aşk ve metafizik aşk arasındaki estetik bölünmede, bir yanıyla Apollon-Dionysos karşılaşmasına vurgu yapmasının yanı sıra aynı zamanda Klasik devrin aşka ve cinsel seviye yaklaşma usulünün Doğu-dışı yaklaşımda bile merkezi söyleme olan aynıyetleşme çabasının bir uzantısı olarak görülebilir. İkinci ayrıntı ise Goethe'nin Weimar yıllarına rastlayan ve klasizmin Alman şiirindeki algı perspektifini sunan bilgiyi somut verilerle ele alma alışkanlığının kendi ifadesiyle '*Düşünmek, bilmekten daha ilginçtir; ama bakmaktan daha ilginç değildir.*' Özdeyişiyle vurguladığı ve üstte Hafız'a ithaf ettiği mısralardan da anlaşılacağı üzere, metafizik algıyı, mistiklikten ve mistik yaşantıdan ayırtırmayı denediği böyle bir yorumlamada, klasik sanatın en azında icracı özne veya şair özne tarafından mutlak ethos bağlantılı pratiklerle arasına mesafe koyması gerektiğine ilişkin bir çıkarımdır. Bk. Johann Wolfgang von Goethe, *Doğu Batı Divanı*, (çev. Senail Özkan) Ötüken Neşriyat, 4. Bs. İst., 2009, s. 191. Bk. Gürsel Aytaç, *Yeni Çağ Alman Edebiyatı*, Doğu Batı Yay., 6. Bs., Ank., 2012, 139.

¹⁶³Yine pozitivist olgusalığın aşk bağlantısını vurgulaması hesabıyla Oscar Wilde'nin *Bülbül ile Gül* hikayesindeki şu ifadeler dikkat çekicidir: "Mektepli çimenlerden başını kaldırıp baktı ve dinledi, fakat bülbülün kendisine ne söylediğini anlayamadı, çünkü o ancak kitaplarda yazılı şeyleri bilirdi." Bk. Oscar Wilde, *Hikâyeler I*, (çev. Nurettin Sevin) Milli Eğitim Basımevi, Ank., 1945, s. 21.

dil yenilenmesiyle vücuda gelmiş bir cinsel presesyona doğru evrildiğini iddia etmek yanlış olmaz. Fakat İkinci Yeni, her türlü bağlamı kendinden başlatan anlayışıyla bu tarihsel şiir tortusunu, doğrudan batılı estetik tecrübe alanından başlatmayı bilmiştir.

(...)

*“Ey canım büyük suların ve geniş yolculukların adı
dantelli kadınların ve adamların ağzında bir iklimin tadı*

(...)

*Dantel ve araniş, zencefil ve tarçın ve misk ü amber
bir kaleyi almaya, bir bayrağı kaldırıp indirmeye yeter*

*Herkesin önce bir cinselliğe yatkın cömertliği
havalandırdı odaları, söylevleri, kervansarayları ve her yeri*

(...)

*Bir ülkede bir kraliçe bir mektup okurdu
mektupta firengili aşklar ve yeminler olurdu”¹⁶⁴*

Turgut Uyar’ın klasik nazım biçimlerini denediği *Divan* adlı şiir kitapından alıntılanan *Baharat Yolu* adlı şiir dikkate alındığında cinsel presesyona yayılımı başlangıç dizelerinde/beyitlerinde “dantel” dantel açar sözcüğüyle klasik şiirden kopuk gelen tüm dizelere “ey canım”, “aşk”, “zencefil”, “tarçın”, “misk ü amber”, “yemin”, gibi ifadelerle sıra dışı bir cinsellik göndermesi yapar. Gerek şiirin form özellikleri gerekse muhteva özellikleri, bir gazelin şiirsel üslubuna yakın söz konusu ifadelerle Doğu düşünce ve sanatının içinden konuşan bir şairin dilini verir. Fakat son dizede Uyar’ın “Bir ülkede bir kraliçe bir mektup okurdu / mektupta firengili aşklar ve yeminler olurdu” dizeleriyle Baudelaire’i anımsatan bir sansasyonel erotizm yansıması, söz konusu cinsel presesyona ve aşk kavramının algılanmasında, İkinci Yeni şiiri merkezinde sorgulanabilecek bir gelenek olgusunu güçleştirmekle kalmayıp; şiir metnin geleneksel olana dönüş yolunu da kapatmaktadır.

Bu bağlamda, İkinci Yeni öncesi Türk şiirinde maddesel estetik algının Cumhuriyet Dönemi yeni şiir dilinde Yahya Kemal’le kaynaklarını yenilediğini ve bu meselede Yahya Kemal’in geleneğe ve onun şiirine olan yaklaşımında cinsel presesyona paradigmatik bir yenileşmeye doğru uzandığı kabul edilebilir. Bu, aynı zamanda sadece modernleşme

¹⁶⁴ Turgut Uyar, *Büyük Saat*, YKY., 20. Bs., İst., 2013, ss. 379, 380.

ekseninde etkilenmiş bir sanatsal zeminin etik kavramına ve tarihin baskın motivasyonuna değil; aynı zamanda yüzyıllar ötesi oluşmuş bir ‘ahlâk-ı alâî’¹⁶⁵ problematiğine işaret etmesi bakımından Yahya Kemal’de aşk, cinsellik ve şehvet gibi olgular çerçevesiyle, merkezi söylem açısından devri ilgilendiren tarafıyla, mutlak ethostan kopmayışı/kopamayışı niteler. Dolayısıyla böyle bir kopuşun ve geleneğin etik mekanizması içinde gömülü, cinsellik duygu durumunun, Orhan Veli’ye yani Garip’e kadar somut bir önceleyicisi olduğunu söylemek zorlama olur.

Geleneğin içindeki cinsel presesyonun Türk şiirinde Orhan Veli’yle merkezi söylemin çekiminden çıkmaya başladığını söylenebilir. Özellikle Orhan Veli ve poetik çoğalımın muhitleşmesi olarak Garip, epistemolojik olarak daha önce bahsi geçen Dionysostik bir ana çerçeveye sahip olmasa bile; cinselliğin şiir diline sirayet etmiş öğelerini barındırması bakımından dikkat çekicidir. Garip, cinselliğin insansal yanına ilişkin dev boyutta bir fenomen alanına sahip olmasa da, ironiyle varoluşsal açıdan kuşatılmış bir hipnagogjik imgelem üretebilmesi bakımından cinsel presesyonun biraz mizahi biraz da anlık kesitte algılan ve herhangi bir ontolojik sorunsalı tetiklemeyen yanıyla ciddi bir gelişim bölgesi oluşturur.

(Orhan Veli)

“*Uzanıp yatıvermiş, sere serpe;*

Entarisi sıyrılmış hafiften;

Kolunu kaldırmış, koltuğu görünüyor;

Bir eliyle de göğsünü tutmuş.

İçinde kötülük yok biliyorum;

Yok, benim de yok ama...

Olmaz ki!

Böyle de yatılmaz ki!”¹⁶⁶

¹⁶⁵ Ahâk-ı alâî burada, toplumsal çekirdek olarak aileden toplumun ve kamusal müesseslerin tamamını kuşatıcı baskın bir etik olgusuna işaret eder. Kavramın kullanılışı Kınalızâde Ali Efendi’nin 1564 yılında Suriye Beyler Beyi Ali Paşa namıyla telif edilmiş olup adı Ahlâk-ı Alâî olarak konmuştur. Metinden bir ifade şu şekildedir: “*Hikmet ve fazilet sahibi kişilerce kesin olarak bilinen bir gerçek vardır. Ahlâk ilmi, tedbîru'l-menâzil (Aile ahlâkı), Siyaset-i Medine (Devlet ahlâkı) —ki, amelî hikmet bundan ibarettir— nin inceliklerine eremeyen hiç bir insan ruhu, hakikî olgunluğu elde edemez, saadet ve marifete ulaşamaz.*” Bk. Kınalızâde Ali Efendi, **Ahlâk-ı Alâî (Ahlâk İlmi)**, (Editör: Hüseyin Algül) Tercüman Yüz Temel Eser, İst. Yay. Tarihi...?, s. 18. Ayrıca Hilmi Ziya Ülken, İsmail Hakkı İzmirli’nin *Mukayese* adlı kitabında, Kınalızade ile Descartes arasında bir kıyaslama yaptığını nakleder. Hilmi Ziya Ülken, **Türkiye’de Çağdaş Düşünce Tarihi**, Ülken Yay., 9. Bs. İst., 2010, s. 283.

¹⁶⁶ Orhan Veli, **Bütün Şiirleri**, YKY, 23.Bs., İst., 2008, s. 106.

(Oktay Rifat)

*“Kızlar vardır kıvrırcık salata gibi
Ağızları burunları kıvrır kıvrır
“Bacak bacak üstüne vapurlarda
Rüzgâr eser oraları buraları görünür
Baktıkça fık fık eder adımın içi”¹⁶⁷*

(...)

(Melih Cevdet Anday)

*“Bu güriül görüül otların başında
Ağacın gölgesine değdi degecek
Tam şeftalinin kokusu başlarken
Öpüşmeye kıl kadar bitişik
Akarsuyun burnunun dibinde

Bu zulüm, bu haksızlık, bu işkence”¹⁶⁸*

Her üç şiir örneğinde de görüleceği üzere Garip’in anlık fenomenolojik görünüm yani hipnagogik kavrayış ötesine taşıyabilecek ontolojik bir problem alanı yoktur. Arzu ontolojisinin temel dinamikleriyle olan ilişkisi düşünüldüğünde, Garip şiirinin ironiyi varoluşsal açıdan açıklamasıyla ortaya çıkan vurgunun, sadece bu noktada şair özne tarafından yürütücü bir tahkiye ile devam ettirilmesi ve betimlemenin ötesinde bir ontik argümanla zıtlama-benzeşme-yer değiştirme şeklinde ilişkilendirme girememesi, gelenek adına cinsel presesyonun ötel-ardıllı bir meseleye dönüşmemesinin maluliyetini verir. Bu yönüyle Orhan Veli özelinde ve Garip genelinde aşkın arzu ontolojisi boyutun bir üst başlığı olarak işleniş, coşkun bir duygusallığa ve dolayısıyla bireysel bir duyuya dayanan bir tema olarak Garip poetikasının gerektiği sınırlar içinde kalmıştır; nesne bir gerçekliğin toplumsal hayattaki bir parçası olarak görülmüştür.¹⁶⁹

Böylelikle bu sınırlayış ve sınırda kalış, Garip’i cinsel presesyon açısından iki ana etmen açısından İkinci Yeni şiirinden ayırır. Birincisi şiirden kadına yöneliş ve kadın imgesinden

¹⁶⁷ Memet Fuat, **Çağdaş Türk Şiiri Antolojisi I**, Adam Yay., 14. Bs. İst., 2011, s. 292.

¹⁶⁸ **Age.**, s. 323.

¹⁶⁹ Hakan Sazyek, **Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde Garip Hareketi**, Akçağ Yay., 3. Bs., Ank., 2006, s. 200.

tekrar şiirin gösterge rejimine dönüş bağlamında Garip sadece zihinsel bellekten görsel belleğe anlık hipnagogik yönelimle yani ‘varolan ontik argümanın’ sadece görsel bellekte bir karşılık bulmasına ve toplumsal alan içindeki konumuna bir göndermedir.¹⁷⁰ İkincisi Garip, geleneğe ilişkin cinsel presesyonun geliştirilmesinde daha önce bahsi geçen organsız bedenleşmenin sürdürülebilir özne varyasyonlarına felsefi anlamda kapalı bir şiirdir. Bunda açık vurgu kavramından çok olgusal normaliteden kopmadan yapılan sezdirimin işlevi ağır basar. Mesela “*Anday şiirinde cinsellik ve erotizm, ne yasak aşkın cinsel ilişkisi olarak ne de bastırılmış duyguların ve tatmin edilmemiş bedenin saldırgan yansımaları olarak görür. Cinsellik doğal bir olgu olarak ele alınır ve erotizme kaçan kimi cinsel öğeler sadece sezdirimlerle verilir.*”¹⁷¹ Ve yine bedensel algı yönelimi açısından da, Anday şiiri, şiire ait erotik söylemde yüze ait uzuvların ötelenerek daha çok göğüs, meme, kalça, bacak gibi uzuvların kullanılması,¹⁷² İkinci Yeni şiirinin aksine bedensel yerleşik organın gösterge rejimiyle işaretli organlaştırma haliyle işlev açısından betimleyici erotik kadın öğelerini ön plana alıp, ontolojik problem durumu oluşturamaz. Şiiri bilgi nesnesi durumundaki kadının böyle bir somut görüngü düzeyine çıkması; Türk şiirinde gelenekte görülen cinsel presesyonun ve varoluşsal bir sorgulama konstrüksiyonunu, Garip adına İkinci Yeni’ye gelinceye kadar içerikli bir varlık sorunsalına dönüştüremez. Dolayısıyla gelenekteki cinsel presesyonun en hacimli sonuç bölgesini, içerikli bir ontolojik çoğalma daha müsait edebi muhit olan İkinci Yeni temsil eder.

İkinci Yeni şiiri, maddesel aşk ve metafizik aşk olgularının diyalektik gerilimini, maddesel olandan yana kullanan ve geçmiş yılların geleneği çok ötelere bırakmış bir

¹⁷⁰Anlık hipnagogik yönelime Birinci Yeni şiiri açısından devrin şartlarında tartışılan ‘otomatik yazı/yazımı kavramı ekseninde bakıldığında Oktay Rıfat’ın *Düşün* dergisinde kaleme aldığı ve ‘otomatik yazı’yı akılda tasarlanır tasarlanmaz içinden geldiği gibi seri bir şekilde üretim olarak gördüğü aynı başlıklı yazıda şu ifadeler yer almaktadır: “*Yanlış anlamayalım otomatik yazıyı, bağnazlığa düşmeden uygulayalım. Otomatik yazı yaratıcılığın tek yöntemidir gibi savda değilim. Sadece yeni olanaklar getirdiğini söylüyorum.*” Oktay Rıfat ‘otomatik yazı’yı İkinci Yenicilere daha yakın bir edim olarak görse de, şahsi kanaatimiz Garip şiir diline daha uygun nitelikler göstermektedir. Bk. Oktay Rıfat, *Otomatik Yazı, Düşün*, S:16 Temmuz 1985, ss. 71-72. Ayrıca Otomatik yazı, şiirsel imge kavramına bir yenilik getirmek noktasında Gerçeküstüçülük (Üstgerçekçilik) için de yenilikti. Bk. David Hopkins, *Dada ve Gerçeküstüçülük*, (çev. Suat Kemal Anrı), Dost Kitabevi, Ank., 2006, s. 96. Yine bu konuyla ilgili Hasan Bülent Kahraman Garip için şöyle yazar: “*Orhan Veli şiiri bir yandan ‘otomatik yazımı’ anımsatacak, çağrıştıracak eğilimler içinde rastlantıya yer verir, bir yandan da yazılan şiirin ‘tematiğinin’ neredeyse bir rastlantıyla doğmuş olduğu izlenimini uyandırmaya çalışır.*” Bk. Hasan Bülent Kahraman *Türk Şiiri, Modernizm, Şiir*, Buke Yay. Temmuz 2000, 89. Görüleceği üzere Garip’in şiir diline daha yakın olan ‘otomotik yazı’, aynı anda aynı şiirsel tarzın ürünlerinde görülebilecek bir basamaklılık tehdidiyle cinsel presesyonun gelişim bölgesindeki ele alınan aruz ontolojisine ilişkin izlek alanını da daraltır. Özetle Dili şiirin baş tacı edinen bu hareket, “deliliğin dili diyebileceğimiz yargısız ve öznesiz bir otomatizmi, şiirleri için çıkış yolu olarak seçmiştir. Bk. Ramazan Korkmaz, Tarık Özcan, *İkinci Yeni Şiir Hareketi, Türk Edebiyatı Tarihi I*, Kültür ve Turizm Bakanlığı, Editörler: Talat Sait Halman... (v.b.), Ank., 2007, s. 67.

¹⁷¹ Mitat Durmuş, *Melih Cevdet Anday’ın Şiir (Ç)evreni*, Milli Eğitim Bakanlığı Yay., Ank., 2011, s. 266.

¹⁷² *Age.*, s. 270.

anlayışın ürününü verir. Bu bakımdan cinsel presesyon, aşk, erotizm ve kadın olgularına doğru evrilirken cinsiyet ekseninde şair öznenen kadına yüklenen gösterge rejimini, şiir nesnesi olarak dikkat yöneltmiş kadın olgusunda, sadece görsel bellekte temsil edilmiş donmuş bir alan olarak bırakmaz.

Kadından şair özneye de bir dönüş ya da geçiş, despotik üst kodlayıcı dilin tahakküm alanı içinde mesela Türk şiirinde klasik şiir, Marksist şiir veya Garip akımında olduğu gibi dikkat, kadın imgesinin üzerinden çekildiği zaman egonun duvarlarına çarpan bir katı kilitlenişle şiir nesnesinin kendinde son bulmaz. Yani şair öznedeki işaret edilen ontolojik takdir, ironi veya eleştiri, dönüşüme kapalı bir despotik gösterge alanı oluşturmaz. Bu, despotik gösterge alanı, geri çekilirken ardında, en küçük öğeler ve bu öğeler arasındaki düzenli ilişkiler olarak ayrıştırılabilir bir kumsal bırakacak Despotun(yazı çağı) göstergesi olarak göstergenin tiranca teröristçe, hadımlaştırıcı karakterini açıklar.¹⁷³ Örneğin klasik şiirdeki şair öznenin övdüğü memdûh veya iltifata mazhar olan maşûk, gösterilen alan dışında şair özneye veya egoya dönüş veya geri bildirim yapmaz. Şair özneyi dönüştüremez. Yine Marksist şairin kadını ideolojinin bir dayanışma parçası haline getirmesinde tek taraflı bir aşkın seksüalite yönelimi dışında da bir dönüşüm görülmez. Etkileşimin boyutunda şair özne ve dil despotik bir tek yönlülüğe doğru gider. Halbuki İkinci Yeni şiirindeki cinsel presesyone klasik şiirin karşı karşıya olduğu bir ‘ahlâk-ı alâî’ ile ne Marksist şairin karşı karşıya olduğu ideolojik angajmanla; ne de Garip’deki dandy tavrıyla despotikleşmiş bir dilsel rejimini sürdürme eğiliminde değildir.

“Sana ben olmalıyım, ayaklarımdan ötürü gezinirdik

Sevişir, bir derinliğe çıkarırdık kendimizi

Adımlar atardık insanlık görüntüsünde

Birinin acısında gibi doyulmaz inceliklerle

Kaçıyor gibisine belki ölümden, korkudan, sestem

(...)

Dünyanın kendini tekrarlaması elmada

Kendini; leoparda benek.

Ben derim: sana olmak seni duymak, seni yürümek

Besbelli seni büyümek kendimde

¹⁷³Gilles Deleuze, **Müzakereler**, (Çev. İnci Uysal), Norgunk Yay., 2. Bs., İst., 2013, s. 29.

Ellerim kendini tekrarlar sen diyince.”¹⁷⁴

Edip Cansever’e ait şiir metninde, kadın algısının tek yönlü bir izlenim ve gidimlikten öte, şar öznenen şiirin bilgi nesnesi olan kadına ve ordanda rekrar şaire döndüğü görülür. “Sana ben olmalıydım, ayaklarımdan ötürü gezinirdik” dizesi, şair özne tarafından kadına yöneltilen simetrik algının kaynağına ulaştıktan sonra öznel boyuta tekrar geri dönmesidir. “sana olmak”, “seni duymak”, “seni yürümek” yönelme ibarelerinin “Ben derim” açar sözcüğüyle başlatması ve devamında “Besbelli seni büyüme kendimde” dizesi”, ile söz konusu cinsel presesyonbağlamında, bir zaman sonra artık ihtiyaç duyulmayan kadın olgusunun yavaş yavaş ontolojik bir probleme götürülmesidir. Bu problem de, söz konusu şiir metninden yola çıkarak ortaya koyulursa; öznenen şiir nesnesine ve oradan tekrar şair özneye geçiş noktasında, arzu ontolojisinin temelinde yer alan kadın kavramının edilgenleştirilen ontik alanına ilişkin bir aykırılışmayla göze çarpar.

Bu noktada yine Deleuze ve Guattari’nin modernliğin arzuyu bastıran ve devrimci hareketlerin angajmanına terk eden faşist öznelliklerden¹⁷⁵ kurtarma endişesiyle, ileri sürdükleri, Marks ve Freud dışı spekülatif arzu arama biçimlerinin yani ‘toplumsal makina’ adlandırılmasıyla psikanalizin ve klasik Marksizmin dışında bir ‘arzulama makinaları’¹⁷⁶ kavramını ileri sürmeleri, kaynağı ister Freudyen bir yapıdan, ister Marksist yapıdan gelsin, Deleuze’ün göstergenin emperyalizmi olarak adlandırdığı despotik üst kodlama yasası¹⁷⁷ Saussurecü dizgeler sistematığı adına bir tek tipleşmenin, şeyleşmenin ve nesneleşmenin önünü açar. Deleuze ve Guattari, kodun çözülüşünü ve verili dili şöyle reddederler: “modernliğin ‘kodlarını düzene sokan ve göçebe arzulama makinaları halinde yeniden oluşturulan ‘şizo özneleri’ yaratabilmek için ‘arzulayan üretim’in önündeki tüm teorik ve kurumsal engelleri alt üst etmeye girişirler.”¹⁷⁸ Böyle bir açıdan bakıldığında, İkinci Yeni’nin cinsel presesyonunda arzu ontolojisini bulgulama biçiminde sürekli hazır dilin dışına çıkması;

¹⁷⁴ Edip Cansever, **Sonrası Kalır I**, YKY, 12.Bs., İst., 2014. s. 128.

¹⁷⁵ Sadık Erol Er, **Gilles Deleuze’ün Fark Felsefesi (Bergson, Nietzsche ve Spinoza Okuması)**, Çizgi Kitabevi, Konya, 2012, s.25.

¹⁷⁶ Kavram için Sadık Erol Er’in Ali Akay’dan yorumladığı şu ifadeleri nakletmek istiyoruz: “Arzulama Makinaları, kavramının Türkçeye çevirisinde çeşitli itilaflar göze çarpmaktadır. Genellikle İngilizce’den yapılan çevirilerde bu kavram(desiring machines) ‘arzulayan makinalar’ olarak çevrilmiştir. Çünkü ‘arzulayan makinalar’ bir özne kavramını akla getirir. Ancak Deleuze’de arzulayanların çıkış kaynağı özneler değil, nesnelere. Ve sonradan bu eylem karşılıklı olarak gelişir.” **Age.**, s. 31.

¹⁷⁷ **Müzakereler**, s. 29.

¹⁷⁸ **Gilles Deleuze’ün Fark Felsefesi (Bergson, Nietzsche ve Spinoza Okuması)**, s. 36.

kendine göre içselleştirdiği karşı cins olgusuna yönelik şiir nesnesini bir bölünmeye ve parçalamaya tabi tuttuğu da dikkatten kaçmaz.

Buraya kadar verilen şiir örneklerinde de dikkat çekeceği üzere, cinsel presesyon, gelenek içinde ve gelenekten bağımsızlaşması serüvenindeki yayılma sürecinde, İkinci Yeni şiir dilinde dönüşümlü bir kadın ve arzu edimine kapı aralar. Dolayısıyla yerleşik kanaatin toplumsal, kamusal ve bireysel angaje uzantıları, İkinci Yeni'yi bir algısal bir değişme olarak kendinden önceki poetik kalkışımın çok daha uzağında netlikli bir felsefi temele iter. Şüphesiz bir yanıyla Garip, bu presesyonun avangart açılımcısı olarak hazır bir dilsel gösterge alanı sunmak adına, bir takım özellikleri revize edebilir. Başka bir deyişle kadının algısının ütöpk bir varlık tasarımı olarak sunulduğu klasik anlayışın ilk kavramsal yırtılışı, Garip'in şiir diliyle düşünülebilir.¹⁷⁹ “Canan'nın degüstasyona ve balık pazarına gelmediğine” ilişkin Orhan Veli'deki ironi, bütün bir devrin sanatsal pratiğine yönelik yapılmış eleştirinin Garip şiir dilinde domine edilmiş yüzeysel ontolojinin; bilakis ‘olağan’ yaşam sahasının yüzyıl adına bir eleştirisiyse; İkinci Yeni, söz konusu anti-ütöpk kadın anlamlandırması noktasında Garip'ten ayrı düşmez; fakat algının problem durumuna dönüşmesi ve başka anlam katmanlarını beraberinde taşıyışı İkinci Yeni şiirini farklılaştırır.

“Şimdi sen çırılçıplak elma yiyorsun

Elma da elma ha allahlık

Bir yarısı kırmızı bir yarısı yine kırmızı

Kuşlar uçuyor üstünde

Gökyüzü var üstünde

Hatırlanacak olursa tam üç gün önce soyunmuşsun

Bir duvarın üstünde

Bir yandan elma yiyorsun kırmızı

Bir yandan sevgilerini sebil ediyorsun sıcak

¹⁷⁹ Söz konu edilen şiirsel hazırlık aşamasının gelenek ve şiir adına Garip'in de ötesine taşınabilmesi bakımından Cemal Süreya, Türk şiiri adına öncü olması hasebiyle, presesyonun yayılım alanını, daha geniş bir zamansal periyottan başlatır ve Erzurumlu Emrah'tan Yahya Kemal'in *Vuslat* şiirine kadar götürür. O günlerde yayımlanan *Erotik Şiirler* güldestesinin yasaklanarak toplatılmasından dolayı edebiyatın kamusal gerilimin sebebi görüldüğü bir ortam için ironik bir dille 31 Temmuz 1976 tarihli yazıda şunları yazar: “*Erzurumlu Emrah'ta üsteleyişim şundan: bir gün böylesi bilirkişilerin kutsal kitaplarda da müstehcenlik ögesi bulunabileceklerinden korkuyorum. Bana öyle geliyor ki yargıçların uyanıklığı olmasa Karacaoğlan yüzünden okul kitaplarının da başı derde girebilir. İyi ki güldesteyi hazırlayan arkadaş Yahya Kemal'in 'Vuslat' şiirini almamış. Almış mı yoksa?*” Bk. Cemal Süreya, “*Günübirlik*”ler/ *Toplu Yazılar II*, YKY., 2. Bs. İst., 2013, s. 460, 461.

*İstanbul'da bir duvar*¹⁸⁰

İkinci Yeni'ye özgü ayrışma, şiir metninde geçen “çırılçıplak” ve “soyunmak” açar sözcüklerde “çırılçıplak yenen elma” ve “duvarın üzerinde soyunma” ifadeleriyle ontolojik çoğalma girer. Kadın algısının sadece çıplaklıkla değil bu Dionysosvari öğelerle ontik argümanı birleştirmesi, İkinci Yeni adına cinsel devinimdeki yayılma alanlarına birer vurgu niteliğindedir. Cinsel bir yönelim argümanı olarak kadın, İkinci Yeni şairi için sadece ontolojik bütünlükte sınırlarıyla yetinilen bir görüngenüye sahip değildir. Bu durum Salvador Dali'nin Galairnasını hatırlatır.¹⁸¹ Kadın üzerine yöneltilmiş dikkatin aşk, erotizm ve pornografinin ötesinde bir sansasyonel duruma kapı aralaması; burada İkinci Yeni şiir dili için çağdaş bir problem alanı olarak düşünölmelidir. Çünkü İkinci Yeni'nin kadın algısına ait cinsel presesyona dair böyle bir arzu ontolojisi için asıl çıkış noktası, ne dandy/lümpen bir varlıkbilimsel arayıcılık örneğidir; ne de gestalt bir varlıkbilimsellik yönelime dayandırılabilir. Özne ve şiir nesnesi arasındaki karşılıklı elastik yapı, varlık kompartımanında bir yerden sonra aşk, kadın ve cinsel sevi döngüsünden sapıp, şairin arzu makinalarının sürüklediği araştırmacılığa yol alır. Şiirin çağcıl bir arayış olarak cinsel presesyona bakımdan kanalize olduğu yön, Turgut Uyar'ın Pazar Postası'nda 3 Kasım 1957'de yazdığı *Her Çağda Yenilenen* yazısında şöyle dile getirilir:

*“Evet, şiir her çağda yenilenir. Ama şiiri, toplumdandan, toplumsal değışmelerden önce bir ozan yeniler. Şunu demek istiyorum. Belki başka hiçbir sanat ürünü şiir kadar sanatçısına, sanatçısının kişiliğine bağlı değildir. Yani bir bakıma şiirin tanımı ozanın tanımıdır denebilir.”*¹⁸²

Sonuç olarak İkinci Yeni, geleneksel öğelerin dil yoluyla aktarılmış arzu ontolojisine problem ekleyebilmiş bir şiir anlayışdır. Şair özne adına bulgular ve Dionyostik içselleştirme süreçleriyle merkeze alınan haz, sözü edilen cinsel presesyona için en temel şiir nesne ilişkisini açığa çıkarmaktadır. Bu bağlamda İkinci Yeni şiiri için söz konusu edilen, şair özne ve arzusunun yönelildiği şiir nesnesi olarak aşk, kadın ve cinsellik olgusunun tek taraflı algı geçişine ilişkin temel değışme, İkinci Yeni'nin kendinden önceki yeni şiir anlayışı veya

¹⁸⁰ Cemal Süreya, **Sevda Sözleri**, YKY., 59. Bs., İst., 2015, s. 25.

¹⁸¹ Salvador Dali, *Galarina* (1944-1945) adlı anatomi çalışmasında, karşı Gala'yı varolan ontolojik yerleşiklerin dışında bir cinsellik algısıyla resmeder. Sürrealizmin aşırı uçlarında bir özne sezinlemesi olarak görölebilecek bu çalışma için Dali şunları söyler: “Ne zaman ruhumu temizlemek istesem ten üzerinden gökyüzüne bakarım. Bk. Gilles Néret, **Dali**, (çev. Ahu Antmen) Abc Kitabevi, İst., 1997, s. 61.

¹⁸² Turgut Uyar, **Korkulu Uсталık/ Şiir Üzerine Yazılar, Söyleşiler, Soruşturmalar, Bir Şiirden**, YKY., 2. Bs., 2012, s. 87.

anlayışlarına ait cinsel presesyona yönelik izlek alanlarını tahrip ederek bir algı geliştirmesidir. Bu da her yönüyle İkinci Yeni’yi arzu ontolojisi açısından varolan dünyanın sınırlarının dışına iter. Söz konusu itilişte, şairin elleri, dokunmak için değildir; değiştirmek içindir.

1.1.4. İdeolojikleşen Şiire Karşı Çıkarken İdeolojikleşen Söylem Kaynakları

Cumhuriyet devri Türk şiirinin yazınsal serüveni, ana çerçeve olarak Cumhuriyet ideolojisinin ve bu ideolojinin siyasal gündeme damga vurmuş dönüm noktalarından bağımsız düşünülemez. İkinci yeni şiiri de, kendi dönemini siyasal belirlemeler bakımından yansıtmakla beraber, kendi döneminin öncesini de hazırlayıcı olgular açısından kapsam dışında bırakmaz. Dolayısıyla ‘ideoloji’ öncelikli bir temellendirme meselesidir.

İkinci Yeni’nin her poetik programda olduğu gibi uzak ya da yakın bir ideolojik merkeze sahip olup olmadığı veya Sartre’ın ‘bağlanmak/bağlanmacılık’ olarak adlandırdığı şeyin¹⁸³ şairin ne surette olursa olsun bir şeye bağlanmasını vurgular nitelikte bir edim ve eleştiri olması, Sartre şu şekilde ifade eder. “*Yüzyılın başlarındaki dil bunalımı, şiirsel bir bunalımdır. Toplumsal ve tarihsel etkileri ne olursa olsun, bu bunalım sözcükler karşısında yazarın tutulduğu kişisizleştirme nöbetleriyle kendini belli eder. (...) Bu durumda, şiirsel bağlanma isteminin budalalığı kolayca anlaşılacaktır. Hiç kuşkusuz ki coşku, hatta tutku-ve neden olmasın öfke, toplumsal kızgınlık, siyasal nefret-varıdır şiirin temelinde.*”¹⁸⁴ Fakat İkinci Yeni’nin varolan siyasal gündeme ilişkin bir onaşma (consensus) oluşturamayışı, yaygın kanaat olarak, aynı zamanda dönemin ideolojik görüngü alanına ilişkin Sartre’ın ifade ettiği, bağlanmacılığı, poetik ilke olarak yadsıdığı yönünde algılanabilir.

Bu bağlamda 1950’li yıllara bakıldığında; Attilâ İlhan’ın “*âdeta diktanın işine gelir bir sapıklık hareketi*”¹⁸⁵ olarak değerlendirdiği İkinci Yeni, “*devrin sosyal manzarasından bir kaçış*”¹⁸⁶ olmasının yanı sıra Garip’in şiir sahasına kazandırdığı gündelik algılama biçimiyle de, Türk şiirinin diyalektik oluşum süreci açısından hem zehir, hem panzehir”¹⁸⁷ durumundadır. Bununla beraber İkinci Yeni’nin dönem öncesi siyasal merkez açısından Garip’ten edindiği en önemli izlenimin, Garip’in dönemi adına egemen çevreyle uyuşmayan

¹⁸³ Jean-Paul Sartre, *Edebiyat Nedir?*, (Çev. Bertan Onaran) 6. Bs., Can Yay., İst., 2014, s. 13.

¹⁸⁴ *Age.*, s. 23, 25.

¹⁸⁵ Attilâ İlhan, *İkinci Yeni Savaşı*, Bilgi Yay., İst., 1996, s. 93.

¹⁸⁶ Cevat Akkanat, *Gelenek ve İkinci Yeni Şiiri*, Kültür Bakanlığı Yay., Ank., 2002, s. 63.

¹⁸⁷ Enis Batur, *E/Babil Yazıları*, YKY., İst., 2003, s. 102

ama bu uyuşmazlık noktasında harekete geçmeyen yahut zamanla korkudan yitip silinen şiir tavrı olmasıdır.¹⁸⁸ Özellikle İkinci Yeni için böyle tespitler açık bir çelişkinin varlığına işaret etmesi bakımından dikkat çekicidir. Çünkü “*İnönü Dönemi(1938-1950) ve DP Dönemi (1950-1960) başlıkları altında ele alınacak İkinci Yeni şiir hareketi hangi tarihsel süreçten geçtiği ve etki ya da tepki anlamında hangi şiir anlayışlarından beslenerek çıktığına*”¹⁸⁹ ilişkin tespitten hareketle, şiir dilini direkt ilgilendiren toplumsallık ve siyaset ortamıyla bağlantılı ideolojik formasyon, bu dönem şairinin içinde bulunduğu şiir-politika ilişkisini ve şiir-ideoloji ilişkisini başka bir açıdan tartışmayı zorunlu kılar. Bezirci’nin ifadesiyle İkinci Yeni’yi kapsayan 1950-60 dönemi birçok özellik bakımından 1940-50 döneminden ayrılır, farklı bir yol izler ve ona başkaldırır.¹⁹⁰ Bu bakımdan İkinci Yeni’yi siyaset alanı üzerinden okumak için devrin kültür öğeleri ve ideolojik örgütlenmesine de yakından bakmak gerekir.

Öncelikle Yeni Cumhuriyet, taban inisiyatifine dayalı anayasacılık süreciyle en temel paradigma olarak ulusal/ulusçu bir devlet mekanizmasının örneğini verir. Türk modernleşmesi adına Atatürk dönemi, bu devlet mekanizmasının ve rejimin bir ideolojiyle temellendirilme ideali üzerine şekillenmiştir. Bu şekilleniş Aydınlık, Kadro ve İnkılap dergileri etrafında¹⁹¹ rejimin doktrinel anlamda Kemalist bir ideolojiyle biçimlenişini ortaya çıkarır. Fakat bu durum konumuz olan İkinci Yeni’yi yakından ilgilendiren bir ideolojik tetikleme gün yüzüne çıkarır.¹⁹² Bu da Osmanlı ümmetçiliğinden, üniter ulus devlet modeline geçen Cumhuriyet’in milliyetçiliği Kemalizm üzerinden inşa ederken,¹⁹³ bir yanı sıra sosyalist düşünce örgütlenmesine kapı aralamış olmasıdır.

¹⁸⁸ Asım Bezirci, **İkinci Yeni Olayı**, Evrensel Basım Yay., 2. Bs., İst., 2005, s. 64.

¹⁸⁹ Alâattin Karaca, **İkinci Yeni Poetikası**, Hece Yay., 2. Bs., Ank, 2010, s. 60.

¹⁹⁰ **İkinci Yeni Olayı**, s. 65.

¹⁹¹ Bu konuyla ilişkili olarak Cumhuriyet rejimine bir ideoloji kazandırma gereğini hisseden Kadroculardan bahsetmek yerinde olacaktır. *Kadro* dergisi.(1932-35) etrafında toplanan Şevket Süreyya, Vedat Nedim (Tör) Burhan Belge, Yakup Kadri gibi Marksist kökenli isimlerin rejime yönelik toplumsal, kültürel, siyasi ve ideolojik temel oluşturma çabaları, aynı zamanda yeni Türk şiirinin ivme kazandığı yıllara rastlar. Bk. Ahmet Oktay, **Toplucu Gerçekçiliğin Kaynakları**, Everest Yay., 3. Bs., İst., 2003, ss. 338, 339.

¹⁹² Özellikle 1923 sonrası Cumhuriyet’inde resmi devlet ideolojisinin zaman zaman Kemalist kadro tarafından sosyalizmin sınırlarına yaklaşması kaçınılmaz olmuştur. Bu minval üzere Mustafa Suphi’nin sosyalizmin ilk kurumsallaşma denemelerinde bulunması ve Türk emekçisini tanımlayarak, bu emekçinin emperyalizme ve kapitalizme karşı durması gerektiğini belirtir. Bu da Türk milliyetçiliği veya Atatürk milliyetçiliğinin çok uzağında bir evrensel milliyet kavramını doğurur. Bk. Mete Tunçay, **Türkiye’de Sol Akımlar, 1908, 1925**, Cilt:I, İletişim Yay., İst., 2009, s.484. Yine yürürlükteki siyasal göndeme eklemelenmek açısından 1930’da çıkan *İnkılap* dergisinin bülten yazısında u ifade yer alır: “*Rusya’da nasıl bir komünizm, İtalya’da nasıl bir faşizm varsa, bizde de bir Kemalizm olmalıdır.*”Bk. Mete Tunçay, **Türkiye’de Tek Parti Yönetimi’nin Kurulması 1923-1931**, Tarih Vakfı, 4. Bs. İst., 2005, s. 518.

¹⁹³Söz konusu milliyetçiliği, Namık Kemal’den Ziya Gökalp’e bağladığımızda Gökalp’in Atatürk devri ideolojisini yakından etkilemiş ulusal kaynaklara dönüş sürecini, hem demokarasi kültürünü hem halk kültürünü yakından etkileyen ana yapıcı kültür/hars olgusunun Gökalp teriminolojisinde iki etmen olarak karşımıza çıktığını görürüz: 1- Eski Türklerin (İsâmiyetten Önceki) hars ve tarihini araştırmak.2- Halk harsını incelemek. Halkın

1950 sonrası ve de özellikle 1960 sonrası İkinci yeni şiiriyle çağcıl Marksist şiir söyleminin, bu bağlamda siyaset alanına ve yazınsallığa paralelliği noktasında, 1925’den beri politik ağırlığını iyiden iye hissettirmesi, İkinci Yeni’nin Kemalist tek parti döneminde edilgenleşmiş, milliyetçilik-dışı yazınsal karaktere bürünmüş Garip’de olduğu gibi, 1950 sonrası Demokrat parti yıllarında da, Marksist şiir söyleminin Milletçilik-dışı şiir algısının kavşağında, yer alan bir edebi oluşum olması gerçeğini, dikkatten kaçırmamayı gerektirmiştir. Tabir yerindeyse İkinci Yeni siyasi evrim ve politik güncel bakımından tam anlamıyla köşeye sıkışmıştır. Bu sanılanın aksine iktidarda ve onun mekanik uzantılarından kaçış mıdır? Bilakis Demokrat parti yıllarında, iktidar mekanizmasına fazlaca uzak ve sürgün bir şiir olarak İkinci Yeni’de ön plana çıkan en önemli özellik, apolitik bir şiir anlayışı olduğu görüntüsüdür. Fakat söz konusu ettiğimiz tarihsel ve politik sıkışma, bizatihi İkinci Yeni şiirinin ideolojik bir derin arka plana sahip olduğu yönündedir. Dolayısıyla bu da, ulusal kimlik yitimi, kültürel anlamdaki bunalım ve de, maddeci sorunsalın daha entelektüel açıklanışı gibi ideolojik argümanları göz önüne almayı gerektirir.

“Şelale

Düşmüştür

Zeytin dalı;

Celaliyim

Celalisin

Celali.”¹⁹⁴

Cemal Süreya’nın yukarıda verilen *Kısa Türkiye Tarihi II*, İkinci Yeni’ni şairinin söz konusu edilen siyasi sıkışmışlığına bir tepki ve politik eylem geliştirme şekli olarak okunabilir. “Zeytin dalı” açar ibaresiyle kozmos aşamasında belirtilen zihinsel eğilim “Celali” açar ibaresiyle kaosa bir direnişe ve politik tavır alışı doğru gider. Cemal Süreya örneğinde görüleceği gibi İkinci Yeni şairi siyasi gündeme ve toplumsal güncel karşı apolitik değildir; sadece şiir dilindeki ifade gömülü bir politik sezdirimden yanadır.

kültürü yüksek tabakaların medeniyetinden farklı olarak kendi menşe ve seciyesine sadık kalmak. Bk. Uriel Heyd, **Ziya Gökalp Türk Milliyetçiliğinin Temelleri**, (Çev. Cemil Meriç) Sebil Yay., İst., 1980, s.82. Yine Kemalizmin Gökalp merkezli siyaset algısı incelendiğinde, özellikle CHP yani Kemalist tek partinin rejime yönelik yürütücü inşa edici vasfına yönelik, Gökalp partiliğinin veya bunun tek bir parti üzerinden inşa edilmesi gerektiğini, sekterlik ve enternasyonalleşme gibi kötülüklerin engellenerek yüze mili çıkarlar gözeterek solidarist korparatizmi bir algı olarak faşist korparatizminden ayırır. Bk. Taha Parla, **Ziya Gökalp, Kemalizm ve Türkiye’de Korparatizm**, Deniz Yay., 6. Bs., İst., 2009, s. 169.

¹⁹⁴ Cemal Süreya, **Üstü Kalsın**, YKY., 17. Bs. İst., 2014, s. 79.

Bu bakımdan İkinci Yeni şiirinde apolitik olarak görülen bir takım yönelimlerin aslında ideolojik anlamda ciddi gönderimler içermesi, denilebilir ki İkinci Yeni'nin ideolojikleşen şiir kaynaklarına işaret eder. Cumhuriyet devri açısından sözü edilen siyasal yapı içinde İkinci Yeni şiiri ve şairi düşünüldüğünde, kültürel tecrit ve ulusal kimlik bunalımı öncelikli olarak bakmak yerinde olacaktır. Çünkü şair ya da yazarın diline biriken yaşam endişesi şüphesiz yapısal çerçevede hayat sürdüğü topraklardan ayrı düşünülemez. Böyle olunca, her ne suretle olursa olsun hatta hayat karşısında edilgen bir tavırla dahi şair bir alana iter veya itilir. Bu duruma İkinci Yeni'de iki şekilde bakılabilir. Birincisi, İkinci Yeni'nin siyaset alanından pratik anlamda uzaklığının verdiği apolitik imaj ve bu apolitikliğin derinlerde bir yerde ciddi ideolojik açıklamalara izin vermesidir. İkincisi ise şiir dilinde böylesi bir ideolojiksizleştirilmenin olanağının hakikaten varolup varolamayacağıdır. Adorno'nun: "*Oysa sanat yapıtlarının büyüklüğünün tek ölçütü de ideolojisinin sakladığı şeyi dillendirmeleridir. (...) Şiir protestosunda, her şeyin farklı olacağı bir dünya düşünüyü dile getiriyordur.*"¹⁹⁵ ifadeleri, bu noktada şiir dilinde herhangi bir dünyalaşma probleminin yer almayacağı anlam ve değer örgüsünün varlığı mümkün müdür sorusunu akıllara getirir. Öyleye yazınsallığın nihai amacı anlamlandırmaya dönükse, şair hangi elitist saplantıda olursa olsun, dünyayı anlamlandırma yolunu tercih edecektir. Octavia Paz'dan şu alıntıyla devam edildiğinde;

*"İnsanın anlamlar evrenidir. Bu dünya, belirsizliklere, çelişkilere veya şaşkınlıklara katlanabilir, fakat anlamsızlıklara asla. Sessizlik bile simgelerle dolup taşar. Öyleyse yapıtların düzenlenmesi ve birbirleriyle olan ilişkileri de, belirli isteklere verilmiş yanıtlardır. Yunan tapınaklarının gergin dengesinde, Budist mabetlerinin yuvarlaklığında ya da Orisa ibadethanelerinin duvarlarını süsleyen erotik desenlerin hiçbirinde anlamsızlığa yer yoktur. Bunların tümü birer dildir."*¹⁹⁶

şiir dilinin revize ettiği değer sahası, beraberinde ideolojik temeli anlam üst başlığıyla ciddi bir politik alanın kapılarını aralar. İşte İkinci Yeni şiir dilinin siyasal alandan uzaklığı olarak görünen böyle bir durumun aksine dilde mümkün poetik üslupla birlikte yine ideolojiye kıvrılması, kültürel tecrit ve ulusal kimlik bunalımı problemini önemli bir tartışma maddesi yapmaktadır.

"Çırlıçiplaklık, evet çırlıçiplaklı, bilinmez, nerelere kadar savrulacaktır?"

Bir sivil şair yine de

'Biz cumhuriyette hayvan gibi yaşadık!' diyebilmiştir;

¹⁹⁵ Theodor W. Adorno, **Edebiyat Yazıları**, Metis Yay., 2. Bs. İst., 2008, s. 118.

¹⁹⁶ Octavia Paz, **Yay ve Lir/Şiir Nedir?**, (Çev. Ömer Saruhanoğlu), İst., 1995, ss. 17, 18.

şiiirde ilk Hıristiyanlar olarak!”¹⁹⁷

Ece Ayhan’a ait *Bir Sivil Şairin Ölümü*’nde geçen ifadeler, söz konusu kültürel tecrit ve ulusal kimlik bunalımına ait birer politik gösterge olarak düşünüldüğünde, İkinci Yeni şiir dilinin imalarla söylemeye çalıştığı politik dahil olma veya tanımlanma endişesinin; bir pratiğe ihtiyaç duymanın, siyasal alanda sesini duyurmanın ve toplumsal kültür formasyonuna eklenmekte yaşanan güçlüğü yansıması olduğu görülür. “Çırlıçplak” açar sözcüğünün ontolojik yalıtılmışlık çerçevesinde, iktidar ve toplum alanının dışına çıkarılmayı, eylemsizlik, güç yitimi ve ontolojik onaylanma arzusundaki eksiklik duygusunu vurguladığı kabul edilirse; şair bir diğer açar ibare olan “cumhuriyette hayvan gibi yaşamak” ifadesiyle söz konusu politik kriz bölgesini açıkça işaret etmiş olur.

Yine başka bir açıdan bu ideolojik yönelimi tartışmadan önce Türk şiirinde 1950-60’lı yıllarda İkinci Yeni’ye koşut bir şiir söylemi olarak Marksist/toplumcu şiir anlayışının İkinci Yeni’ye olan tavrını ele almak yerinde olacaktır. Bu tavır açık bir İkinci Yeni düşmanlığı olarak belirir belirmez İkinci Yeni’nin reaksiyonu ideolojiden ve siyaset alanından uzak bir şiir dilini muhafaza şeklinde belirir. Çünkü konuya Atillâ İlhan-Asım Bezirci çizgisinde bakmak gerekirse, İkinci Yeni’nin yaptığı iktidardan uzaklaşmak, iktidara karşı edilgenleşmek olarak belirmediğinden¹⁹⁸ Marksist şiir söyleminin İkinci Yeni’ye yönelik; ‘toplumsal meselelere kayıtsız kalışı, kendi toprağının insanını anlatmayı, anlamı kapalı hâle getirişi, sanatı oyuna dönüştürüşü, şiiri fanteziye sürükleyişi, bir düşünce uzantısına sahip olmayışı’ gibi eleştiriler¹⁹⁹ özellikle Fransız sembolizminin poetik kaygılarını gözetken ve çıkış noktası olarak

¹⁹⁷ Ece Ayhan, **Bütün Yort Savul’lar! 1954-1997**, YKY., 4. Bs., İst., 2003, s. 235.

¹⁹⁸ Hasan Bülent Kahraman **Türk Şiiri, Modernizm, Şiir**, Büke Yay. Temmuz 2000, s. 102.

¹⁹⁹ Marksist/Toplumcu çizgide seyreden şiir anlayışının 1950, 60, 70’lı yıllarda İkinci Yeni şiiriyle olan çağcıl teması, daha ziyade edebî bir münakaşa zemininde gerçekleşmiştir. Bu noktada İsmet Özel, genel yayın yönetmenliğini yaptığı Halkın Dostları dergisinde 1970’de yazdığı ve direkt İkinci Yeni’yi hedef alan ‘*Tanrı Mezarını Isıtsın*’ başlıklı yazısında söz konusu kuşağa şöyle hücum eder: “*İkinci Yeni diye adlandırılan şiir akımı ülkemiz edebiyat alanına birdenbire; nedensiz ve işlevsiz bir biçimde girmiştir. ‘Bayram değil, seyran değil eniştem beni niye öptü’ bir söz vardır, işte öyle. Adı niçin İkinci Yeni’dir. Türkiye, özellikle dünya edebiyat tarihi gözden geçirilince neresi yenidir ve hele böyle bir yeniliğe neden ihtiyaç duyulmuştur orası iyice bilinmiyor.*” (...) “*Ellerinde insan araştırması için rehber olacak bir yöntem yoktu. Beyinleri ülkemizin geleneksel kültüründen hemen her aydınımız gibi kopmuş ama Batı kültürünü de sağlam bir yerinden yakalayamamış bir durumdaydı. Bu da sonuç olarak onları toplumdan, hayattan ve insan sorunlarından uzaklaştırdı. (...) Elbet ben soruna materyalist bir gözle bakıyorum ve bu yüzden yaratılan şiirin ‘insana fantezi bir tarzda yaklaştığını’ savunuyorum. Ama aynı dünya görüşünü benimle paylaşmayan bir kimse bu akım içindeki şairlerin insan sorunlarına önemli sorularla yaşadığını öne sürebilir.* Bk. İsmet Özel, “*Tanrı Mezarını Isıtsın*”, **Halkın Dostları**, S. 87, Mart 1970, s. 7. Yine Tevfik Melikov İsmet Özel’i olumlu bir dille şöyle yazar: “*yaşamdan tam bir kopukluğun yanı sıra, biçim denemeleriyle bozup yozlaştırarak edebiyat diline de önemli ölçüde zarar vermişti.*” Bk. Tevfik Melikov, “*Genç Türk Şiirinde İlerici Yöneliş*”, **Militan**, S. 17 Mayıs 1976, s. 6-19. Ve son olarak Ataol Behramoğlu, 1970’de Devrim dergisinde İkinci Yeni’ye yönelik şu ifadeleri

Mallerményen bir retorik temelde, varoluşçuluk, Kübizm, Sürrealizm veya Dada gibi sıra dışı arayıcılığa yönelmiş İkinci Yeni için mutlak bir uyuşmaz şiir alanını işaret eder.

Fakat şu unutulmamalıdır ki, söz konusu eleştiriler sadece İkinci Yeni şiirinin toplumsallıktan uzak oluşuyla ilişkilendirilebilir durumda olmasıdır. Başka bir açıdan ideolojik değer sahası ve söz eylemlilikten uzak bir görüntü veren bu şiir anlayışı, entelektüel bir batılı kaynak çerçeve kullanması bakımından da, toplumcu şiirin eleştiri odağındadır. İkinci Yeni şairi ise kendisine gelebilecek eleştirilere müdafaa amaçlı bir reaksiyonla, modern şiir ilkelerini ve yönünü göstermek amacıyla Pazar Postası dergisinin 1957 tarihli '*İkinci Yeni İçin Ozanlar Ne Diyor?*'²⁰⁰ başlıklı soruşturma dosyasında daha baştan düşüncelerini ifade etmiştir ve söz konusu eleştirilere yanıt vermiştir.

Bu bakımdan İkinci Yeni'de sanat merkezli kaygıdan yola çıkış, ideolojikleşmeden önce, belki ilk saf şiir (poésie pure) örneklerini Ahmet Haşim ve A. Hamdi Tanpınar noktasında vermiş Türk şiirinin, şiirin şiiri amaçladığı bir anlayışla temellendirmek istese de, sonuç itibarıyla varolan dünyanın kalıplarından mutlak anlamda kopuş, olanaksız bir sanatın da, ilanı gibi görünecektir. Böyle bir açıdan Paz ve Adorno'yu olumlama anlamında Aristoteles'in Poetika'da yer alan şu ifadeler retorik temelde ideoloji kavramı bakımından dikkat çekicidir:

kullanır: "Biz yeni bir toplumcu edebiyatçılar kuşağı olarak, kendimizden önce yazılan ve şimdi de yazılmakta olan her türlü şiirin olumlu yanlarını kavramak, özümsemek zorundayız. İkinci Yeni hareketinin türdeş bir akım olmadığını belirttim. Bir an için öyle bile olduğunu düşünssek, şiirlerini henüz kurmakta olan, üstelik İkinci Yeni'ye temelden karşıt bir şiir anlayışla gelen genç şairlerin 'İkinci Yeniden geçtiklerini' söylemek ne ölçüde tutarlıdır? Sözgelisi bir İlhan Berk yarın yeni bir şiir yazmaya başlarsa, onun da mı 'İkinci Yeniden geçtiğini' söyleyeceğiz?" Bk. Atal Behramoğlu, "Yaşayan Bir Şiir", **Devrim**, S. 31, 19 Mayıs 1970, s. 13.

²⁰⁰ Pazar Postası'nın 1957 tarihli 6. sayısında, *İkinci Yeni İçin Ozanlar Ne Diyor?* soruşturma dosyası yayımlanır. Bu dosyada, Edip Cansever, İkinci Yeni için poetik bir ilerleme-gerileme ölçütü noktasında şunları söyler: "Şiir gerilemez. Neden? İlerlemez de ondan diyor Victor Hugo. Şiir, salt şiirle ölçüldüğü zaman ya vardır ya da hiç yoktur. Geliştiğini sandığımız onun sadece dış görünüşüdür. İnsanoğlunun bitmez tükenmez bıkkınlığı her yeniye daha bir yeniye ekleyedurmuştur. (...) Şiirimizin bugüne gelinceye dek hep kaba yanları, dil değişimleri, kapsadığı fikirler bakımından sürgit edilmiştir. Bence bu bir gelişmeyi değil, şiirin iyi alışıldığını gösterir." Bk. Edip Cansever, **Şiiri Şiirle Ölçmek/Şiir Üzerine Yazılar, Söyleşiler, Soruşturmalar**, YKY, 2. Bs., İst., 2012, s. 325. Aynı soruşturma dosyasında, Ece Ayhan şiirin muhteva ve form özelliklerine ilişkin şunları söyler: "Bu şiir, kendinden sonra gelecek şiire bir şeyler bırakacaktır elbet. Ama yeni şiir kendinden önce gelen şiirin devamı değildir. Yeni şiir yeniden kurulur (ancak kendinden önce gelen şiirin birtakım verileri vardır... o kadar). Yeni yeniyle kurulur. Bunun için yeni özün yeni biçim getirmesi zorunludur. Yeni öz yeni biçim getirmiyorsa, ya o öz yeni değildir ya da yapıt bitmemiştir, yeni biçimibiçimi ortaya çıkarıncaya dek bitmemiştir." Bk. Ece Ayhan, **Bir Şiirin Bakır Çağı**, YKY., 3. Bs., İst., 2013, s. 12. Bunlara ek olarak Cemal Süreya, 1956'da 'A' dergisinde *Folklor Şiire Düşman* adlı yazısında şunları yazar: "Çağdaş şairler kelimeleri bile sarıyorlar, yerlerinden, anlamlarından uğrattıyorlar. Bu böyleyken bizde hâlâ folklor, halk deyimlerine şiirlerinde fazlasıyla yer veren şairleri kısır bir yolda oldukları sanıyordum. Çünkü folklor, halk deyimlerine şiirin bugünkü entelektüel niteliğini taşıyacak yeti yoktur. Halk deyimlerinin havası şiirin kanat çırpmasına imkân vermeyecek kadar dar bir havadır." Süreya Cemal, **Şapkam Dolu Çiçekle/Toplu Yazılar I**, YKY, 4. Bs. İst. 2012. 192.

“Şiirde ‘olanaksız’ görülen şeyler, bir biçimde açıklanabilmelidir: Ya güzelleştirme çabasıyla ya da genel kaniya uygunlukla. Şiirde inandırıcı olan olanaksız bir şey, inandırıcı olmayana-olanaklı bile olsa-yeğlenmelidir. Zeuxis’in resmettiği gibi insanların varolması besbelli olanaksızdır; ama o, ereğe uygun resmetmiştir onları; ereğe uygun olanın da varolandan üstün olması gerekir. Akla aykırı şeylere gelince, onlarda söylentilerle doğrulanabilmelidir; ayrıca kimi zaman bunların hiç de akla aykırı olmadığı, çünkü olamayacak bir şeylerin, bir zamanlar meydana gelmiş olmasının olası bir şey olduuuu söylenebilir basit bir akıl yürütmeyle.”²⁰¹

Dolayısıyla İkinci Yeni söyleminde, Aristo’nun ifade ettiği ‘olası-olanaksız’ ayırımı ve ‘erek’ şiirsel anlamda bir yapıya ve anlam mantığına olan ihtiyacın vazgeçilmez gerçekliğidir. İşte bu gerçeklik, şiirin yaşamın sularına girdiği andan itibaren şair öznenin bilinç çerçevesinden damıtılan dünya-sallık²⁰² endişesiyle yoğrulurken şair kanaat bildirir, yorumlar hatta ve hatta oluşturucu temellerle bile savaşa girer.

Diğer yandan yeni bir şiir dili kurarken İkinci Yeni’nin ideoloji dışı kalmak adına yaptığı şiirsel hamlenin sıklıkla immoralist bir tavırla, bir kaçış, yaşam karşısında edilgen hale geliş gibi görünen ama bilakis entelektüel bir üst basamaktan kurma girişimiyle olayları ele aldığı görülür. İkinci Yeni şairinin bu bakımdan ideolojiye dönüştürdüğü iki öğeden birisi kültürel tecrit ve ulusal kimlik bunalımı, diğeri de maddeci sorunsalın entelektüel açılımıdır. Bu bağlamda kültür, Eliot’a göre bir bütün olarak toplum mahsulü, toplumu toplum yapan bir organik bütünlük olarak kabul edilirse²⁰³ İkinci Yeni’nin anti-temel arayıcı aykırı veriler yaslanması, sosyolojik ve kültürel totalitenin dışında modern dünyanın kavramlarına karşı duyulan aşırı ilginin bir saatten sonra öteki veya alt kültüre ilişkin tecridi fikirleri beslemeye başlamasına yol aşan bir kültürel tecrit ve ideolojik hiçlemeye doğru kayar. Başka bir deyişle İkinci Yeni şairi toplum belleğinde ön kabul olarak yerleşmiş gerek ideolojik gerekse kültürel

²⁰¹ Aristoteles **Poetika/Şiir Sanatı Üzerine**, (Çev. Semih Firat) Can Yay., 4.Bs., İst., 2010, s. 89.

²⁰² Bu dünyasallığı ideoloji bağlamında, zorunlu etkileşim-kanaat belirtme-el-altında olma-her türlü içindelik-uğrunalık için Heidegger’in Dasein’in ilintililik kavramıyla temellendirmek istiyoruz: “Uğrunalık, daima kendi varolmasında özsel olarak kendi varlığını mesele edinen Dasein’in varlığına racidir. Burada gösterilen ve ilintililiğin yapısından esas ve biricik bir-şey-uğrunalık olarak Dasein’in bizatihi varlığına götüren bu rabita, şimdilik daha ayrıntılı takip edilebilecektir. (...) Şayet ona haddizatında bir varolan kendisini gösteriyorsa, yani eğer o kendi varlığı içinde keşfedebilmişse, hep zaten çevreleyen-dünya içinde el-altında olandır.” Bk. Martin Heidegger, **Varlık ve Zaman**, (Çev. Kaan H. Ötken), Agora Kitaplığı, 2. Bs. İst. 2011, ss. 87, 88. Apriorik bir kalkışım ve apriorik yönelimin nesnelere bağlamında, maddi, metafizik veya politik alan eğer söz konusu ilintililiğin zorunlu ontolojik ilişkisine işaret eder. O halde denilebilir ki, insan dünya-dalışımı dasein merkezinde onayıcı bir ilişkilime mecburdur.

²⁰³ T. S. Eliot, **Kültür Üzerine Düşünceler**, (Çev. Sevim Kantarcıoğlu) Kültür Bakanlığı Yay., Ank., 1981, s. 31.

formasyona ait öğeleri, eklemlendiği sıra dışı epistemolojik çerçeveye göre değerlendirip, yargısızlığa götürdüğü için, toplumsal anlamda kültürün anlam ve değer dağarcığında yerleşemez. Bilakis anadilde beslenen bir aydın için antropolojik çerçevenin önemsizliğini ifade eden Turgut Uyar'ın şu ifadeleriyle devam etmek istiyoruz:

“Ama benim kanımca bir yapıtın ‘ana dili’ antropolojik çevresi değildir; onun geliştiği, aşılandığı ‘culture’ ortamıdır. Papadiamandopoulos bu yüzden Jean Moréas’tır. Goethe, Hamsun, Silanpää, Tzara, Ionesco ve daha birçokları, ne Germendir, ne kuzeylidir, ne Romendir. Batılıdırlar yalnız. Müzikçiler de öyle. Teker teker taşıdıkları ulusal öğeler dışında hepsini yöneten ortak ekinidir. Batı’nın ayrı. Nasıl ki, bizim alaturka musikimiz de, Türk, Arap, Acem değildir; Bizanslı bir Doğuludur, Ortadoğuludur. Yunus da, Mevlânâ da, Sâdi de, ne Türkdür, ne İranlıdır. Doğu-İslamdırlar. Bizim kavgamız da Tanzimat’tan bu yana bu değil mi? Her seferinde havaya giden bir çabayla kamp değiştirmeye çalışıyoruz. Olmadı, olmuyor. Bu arada, son günlerde hızlandığını fark ettiğimiz Eski Anadolu yahut folklor sinobizminin de en az bu kamp değiştirme gayreti kadar köksüz olduğunu sandığımı söyleyeyim. Belki ‘culture’ dünyaları arasındaki asıl yerimizi bu gidip gelmeler arasında bulacağız.”²⁰⁴

Anlaşılan odur ki, kozmopolit bir üst kültür formasyonuna karşı duyulan özlem, alt kültüre ilişkin öğeleri yutucu bir mekanizmaya terk eder. Turgut Uyar'ın ana dili durağan bir edebi zemin olarak görüşü, bu noktada tecridi yaklaşımın temel kırılma noktasıdır. Zira Uyar, kültür kavramını batılı bir kolektif medeniyet çevresinde algılar ve halk tabanına ait folklorik öğelere hücum ederken ‘köksüz’ diyecek kadar ileri gider. Halbuki, ulusların yüzyıllar boyunca oluşturduğu edebi birikim, milli bir karaktere bürünerek tarihe dayanıklı kalabilir. Mesela bugün bir Fransız, Rus veya Fars edebiyatının varlığı tıpkı Türk edebiyatının binlerce yıllık yazınsal serüveninde olduğu üzere, çoğunlukla halk tabana dayalı bir referan birliğinin sonuçlarıyla alakalıdır. Denilebilir ki, Uyar edebiyatta ‘mahalli’, ‘yerlilik’ unsuruyla açıklanabilecek ve her ulusun kültürel, yazgısal ve romantik yanına işaret eden ortak bir dil, duygu ve kader birlikteliğine aykırı, metin-kalp diyalogunu²⁰⁵ öteleyici bir kültür tutumu içindedir. Bir bakıma, alt kültürün veya Batı-dışı düşüncenin Huntington ve Dawson’da temel kural belirleyici bir mutlaka ele alınması, diğer yandan Toynbee ve Spengler’de kendi

²⁰⁴ Turgut Uyar, *Korkulu Ustalık/ Şiir Üzerine Yazılar, Söyleşiler, Soruşturmalar, Bir Şiirden*, YKY., 2. Bs., 2012, s. 444.

²⁰⁵ Şerif Aktaş, *Millî Romantik Duyuş Tarzı ve Cengiz Aytmatov’un Gün Olur Asra Bedel Romanı(Yapı-Kültür-Anlatma Tarzı, Doğumunun 70. Yıl Dönümünde Cengiz Aytmatov Bilgi Şöleni Bildirileri*, AKM Yay., Ank., 1999, s. 39.

kaynaklarıyla yaşadığı tereddüt ve de Edward Said'de Batı-dışılığın politik ve kültürel ayrımının alt yapı kazanışı dikkate alındığında, Turgut Uyar'ın İkinci Yeni adına edebi metnin kültürel eklemleme kaynağına ilişkin yaptığı yorum, ciddi manada yerel ve ulusal uzantılı problem alanları doğurur.²⁰⁶ İşte İkinci Yeni'nin ideolojikleşen kaynağı da, bu bağlamda Tanzimat neslinin sathi batıcılığında olduğu gibi bir batılı ideolojik kaynaksal tecrübe alanı olarak görülmektedir. Yine Ece Ayhan'nın aşağıdaki ifadeleri söz konusu tecrit ve ulusal kimlikle uyuşmamayla ilintili çarpıcı bir örnek durumundadır:

“Biz İkinci Yeni şairleri olarak, yeni bir dilbilgisi ve yeni bir sözdizimiyle, yeni bir istifle de kuşanmıştık. Ve sözgelimi, Prof. Suut Kemal Yetkin'lere(yani Prof. İhsan Doğramacı'lara); Yaşar Nabi Nayır'lara(yani Prof. Orhan Aldıkaçtı'lara) Atatürkçü bir kadın hareketi olan Mavi Yolculara, bir tekkenin postnişini gibi 'Prens Sabahattin' Eyüboğlu'lara yani altı oklu devlet memurlarına; Osmanlıyla iki kaşık gibi iç içe duran işbu cümhuriyet'e; Baylan'cı statükoculara, arabekscilere, Orhan Gencebay'lara CHP'li Attilâ İlhan'lara, İrfan takma'sına sığınan Tataratitiri'lere, vb.ne kesinkes ve açıkça karşıydık.”²⁰⁷

Yukarıdaki alıntı dikkate alındığında, Ece Ayhan bir başkaldırıdan hız alarak değerlendirdiği Türkiye gündeminde, yıkıcı bir immoralist tavır içindedir. Yaşayan bir politik günceli tecrübe etmek bakımından yasal devlet aygıtı içindeki bağımlı veya bağımsız fikrinsel çeşitlilik, İkinci Yeni şairi için herhangi bir referans noktası teşkil etmez. Burada mühim olan şey, İkinci Yeni şairini kati bir uzlaşmazlık çizgisinde tutan nedenlerin onu aynı zamanda immoralist bir retler silsilesine sevk eden kaynağa işaret etmesidir. Söz konusu kaynak anti-temelci arayışın/araştırmacılığın da, daha önce söz konusu edilen Cumhuriyet ideolojisi ve 'hars' yapısıyla uyuşmazlığı göz ününe alındığında, İkinci Yeni'de entelektüel bir tavırmış gibi görülen iktidar ve politik alandan kaçışın bizatihi tepkisel bir güler yüzlü anarşizmin düzen eleştirisine dönüştüğü görülecektir. Yine İlhan Berk'in *Pera*'da fetih öncesi İstanbul/Bizans dönemi yani Pera dönemi için toplumsal anlamda minör bir sosyolojik indirgemeciliğe gidişi ve bu noktada tapografik alan olarak sadece Pera'yı veya Galata'yı içselleştirmesi, bir bakıma ulusal kimlik oluşumunun dinamik ve çoğunlukçu yapısına biraz daha özel kalan birtakım aykırılıklar olarak öne çıkar. Bu tarihsel geriye gidişin bir örneğini *Süryani Kadim Meryem Ana Kilisesi, 1963* başlıklı yazısında şöyle dillendirir:

²⁰⁶ Bu konu Yaşamsal ve Entelektüel Bunalım/Zihinsel Sürgünlük ve Yurtsuzluk gibi bölümlerde oryantalizm ilişkisiyle detaylı şekilde ele alınacaktır.

²⁰⁷ **Bir Şiirin Bakır Çağı**, s. 15.

“Tarlabaşı sokakları İstanbul haritalarında sanki tarihöncesi sualtı kentleri gibi diplere çekilmiştir. Bulmak için de yalnız yerüstü haritaları değil, deniz gibi haritaları da gerekli. Hem sokakların adları yalnız haritalardadır.”²⁰⁸

Yine söz konusu Pera dönemi için İlhan Berk Memet Fuat’a yazdığı sırasıyla Bodrum, 8 Nisan 89 ve Bodrum, 3 Ekim 89 tarihli mektuplarda, Pera’nın şairin anlam dünyasındaki özel yerini ifade etmesi bakımından şöyle söyler:

“Ben Galata’dan sonra Pera’ya yumulunca (şimdi üç yılı buluyor) Edibe isyan etmişti ama, dinleyen kim. Neyse işin sonuna gelince benden bir daha böyle uzun işlere girişmeyeceğime dair söz istedi, ben de verdim. Zaten İstanbul’da bildiğim bu iki yerdi, (bu azınlık kaleleri) bitti böylece”

(...)

“Sevgili Memet Fuat

Her şeye sevgiyle bakan ben, Pera’ya tersten baktım, bilmem sana da öyle geldi mi. Mithat Cemal’in ‘Pera fethedilemeyen İstanbul’dur.’ sözü beni baştan eri allak bullak etmiştir. Bir doğruluk bulduğumdan bu elbet.”²⁰⁹

Dikkat edilecek olursa Pera bir istisna kültür alan olarak algılanan İkinci Yeni şairi için²¹⁰ kültürel anlamda içe kapanışın ki, bu yukarıda İlhan Berk’in sevgiyle bakışın tersine çevrilmesinde olduğu gibi bazen de, bir nefret duygusuyla karışık bırakılmışlık hissi uyandırabilir.

(İlhan Berk)

“Yüz eli var ölümün ve bir kapısı.

Dünya ki sınırsız korkular öğretti bize

Ve korkunç yalnızlıklar.

Biz ki yaşadık

Ölenle öleniz şimdi.

²⁰⁸ İlhan Berk, **Pera**, YKY., 3. Bs. İst, 2013, s. 45.

²⁰⁹ Elin Üstünde Gezsin/ İlhan Berk’ten Memet Fuat’a Mektuplar, (haz. Sevengül Sönmez), YKY., İst., 2012, s. 118, 133.

²¹⁰ Buna ek olarak Ece Ayhan 1992 de yazdığı bir yazıda, Pera ve civarı kültürü için şair üzerinde kompleksif olarak algılanabilecek şu ifadeleri kullanır: “O zamanlar Türk Edebiyatçılar Birliği, Galatasaray’da Çiçek Pasajı binasının ikinci katıydı. Birliğe yandaki Sahne Sokağı’ndan girilirdi. Ve merdiven altında, herhalde Pera döneminden kalma Fransızca ‘concierge’ (kapıcı) yazıtı yazırdı. İşte bu lokale ben; herhalde taşradan geldiğim için olacak, ‘mahfel’ derdim.” Bk. Ece Ayhan, **Sivil Denemeler Kara**, YKY., 4. Bs., İst., 2014, s. 58.

Sanki,

Köyleri dolaşan gezgin körlerimiz:

Bu bedeni ordan oraya sürüyoruz.

I.Kadın

Eskidi her şeyimiz

Eskidi ellerimiz yüzümüz

II. Kadın

Bir adımız vardı bizim

Adımızı yitirdik.”²¹¹

Karakurum Sakağı'nın Ölü Yıkayıcıları adlı yukarıda alıntılanan şiirde İlhan Berk, dış dünyadan yani toplumsal alandan tecrit edilmişlik hissini “Dünya sınırsız korkular üretti bize”, Biz ki yaşadık/Ölenle öleniz şimdi” dizesiyle bir yabancılaşma probleminin sınırlarına yaklaştırır. Şiirde yer alan “Adımızı yitirdik” açar sözcüğü bu anlamda yersizyurtsuzlaşmanın ve zihinsel sürgünün bir göstergesi olarak, toplumsal kültüre dahil olmayışın; ve bu kültür tarafından tecrit edilmiş imalarıyla doludur. Yine Ece Ayhan, 1986’da yazdığı *Pera Palas’ın Arkasında* yazısında “Benim yeni yetmeliğim ‘caz ve saz imzalı’ Beyoğlu’nda geçmiştir, 14 yaşından sonra. Üçe bölünmüş ve bayraklı İstanbul’u taşra daha basmamıştı. Tanıştığımız kimi kız arkadaşlara (iki Manuk... Yağmurlu havalarda futbol oynadığımız üstü kapalı bir kilise avlusu... Sabahları gözlüklerini takıp Apoyevmatini gazetesini okuyan yaşlı Rum kadın...) nerede oturduklarını sorduğumuzda, Kasımpaşa’da oturuyorlarsa ‘Pera Palas’ın arkasında’ derlerdi. Bize verdikleri fotoğraflarda da Kasımpaşa damgası varsa o sözcüğü silgiyle kazırcasına silerlerdi. (...) Elbet herkesin İstanbul’u, Pera Palas’ın yukarıda olduğunu, alçak semtleri, Denizabdal’ı filan bilmesi beklenemez. Ama gazetelerin kimi haberlerinde (Çukurbostan gibi) ‘çukurlu’ adlara rastlarsanız anlayın ki onlar bir anlamda ‘kapı ardındakiler’in sığındıkları semtlerdir.”²¹² elitist bir saplantının kültürel tecride dönüştüğü fark edilir. Bu bağlamda Therborn’nun ifadesiyle; “ancak aşırı entelektüel radikalizmin diğer bir paradoksunda, bir zamanlar olumlayıcı kültür olarak suçlanan şey, şimdi toplumun yoksunluğu suçlanarak suçlanarak bir yadsıma kültürü olarak alkışla

²¹¹ Pera, s. 46.

²¹² Bir Şiirin Bakır Çağı, s. 119.

karşılanır."²¹³ İşte yutucu entelektüel saplantının kaynağı burada aranmalıdır. Çünkü alt ve üst kültürün şartları, Pera örneğinde olduğu gibi, sadece muhtelif bir azınlık alt kültür saplantısı değil aynı zamanda sanatın da, tecrit edici bir minörleşmeye doğru gidişinin problemlerini doğurur.

Başka bir açıdan Pera ve Pera'da yaşayan insanlar için azınlık kimliğinin belleksel silinme ve yok olma, endişesi İlhan Berk'in öncelikli yorum önceliğini yansıtır. Fakat bu lokal bağlanma, teorik açıdan da söz konusu edilen yasal devlet ideolojisi ve modeli bakımından istisnai, bir yerde konumlanır. İdeoloji ise böyle bir noktadan hareket edildiğinde Pera özelinde sosyolojik bir ayrıntının sanatsal dışavurumu hata ve hata bir şairin tarihi realiteye aykırı bir takım endişelerinin izdüşümü olarak da görülebilir.

İkinci Yeni şiirinin ideolojik kaynaklarını işaret etmesi bakımından maddeci sorunsalın entelektüel açıklanması bir başka sorunsallaştırma mevzusu olarak ortaya çıkmaktadır. Ama öncelikle bu meseleyi, İkinci Yeni içinde iki ana ayrıştırma üzerinden yürütmek gerekir. Birincisi İlhan Berk ve Ülkü Tamer biraz dışarıda tutulacak olursa; Cemal Süreya, Turgut Uyar ve Edip Cansever merkezinde kümelenmiş bir söylem olarak epistemolojik açıdan maddeci sorunsalın temsilinin sanatsal bir yaklaşılmayla ele alındığı dikkatten kaçmaz. Diğer yandan ikincisi ise Sezai Karakoç odaklı materyalist görüşe karşı gösterilen metafizik çıkışlı reaksiyondur.

Söz konusu ayrışmanın Cemal Süreya, Turgut Uyar ve Edip Cansever'deki izleksel bulguları, özellikle maddeci-materyalist görüşün Marks'ın ontolojik türsellikteki tekçi(monist) açıklamalarının bir ürünü olarak ideolojik bir yapılanmanın üretim kaygısıyla çoğalımında, üretim araçlarının kamusallaştırılmasında, eşyanın mutlak insan egemenliğine götürülmesinde²¹⁴ ve dünyayı maddeci sorunsalın güdümünde değiştireme gibi doğrudan aksiyoner bir tutum için de değildir. Sosyolojik anlamda Popper'in açık ve kapalı toplum olarak nitelediği ve sosyalist sistem takipçilerinin komünistleştirme süreci olarak kapalı topluma ideolojik anlamda dönüşüm olarak gördüğü, bizatihi devrimci öznenin zaman zaman karar özerkliğini yitirdiği, sistem adına üretimin başka bir açıdan likitenin monopolleşmesi/kartelleşmesi durumunu doğuran²¹⁵

²¹³ Göran Therborn, *Frankfurt Okulu, Frankfurt Okulu*, (ed. H. Emre Bağce), Doğu Batı Yay., 3. Bs., Ank., 2010, s. 47.

²¹⁴ William Ebenstein, *Siyasi Felsefenin Büyük Düşünürleri*, (çev. İsmet Özel) Şule Yay., İst., 1996, s. 369.

²¹⁵ Karl Popper, *Açık Toplum ve Düşmanları I-II*, (çev. Mete Tunçay) Remzi Yay., İst., 1989, s. 129.

Marksist/materyalist görüşün düşünsel uzantıları, bu bağlamda bahsi geçen şairler açısından direk ideolojiyle bir bağ tesis etmez. Bu üç şairin maddeci düşünceye olan yaklaşımı daha ziyade fenomenolojik açıdan şiir nesnesini ne olarak gördükleriyle ilişkilidir. Çünkü şiirin maddeci görüntüsünü veren 1960 sonrası Marksist şiir söyleminin parametreleriyle kesin bir uyuşmazlığa giren İkinci Yeni şairi, Türk şiirinin maddeci şiir örneğini veren Nâzım Hikmet'i bile entelektüel bir sanatsal ölçütte eleştirmekten çekinmemiştir. Bu ihtiyatlı eşletiriler de en dikkat çekici olan şey, Nâzım Hikmet şiirinin batılı esinlenmeye rağmen entelektüel boyuta taşınamayışıdır. Konuyla ilgili olarak Turgut Uyar şunları yazar: “*Nâzım, Batı’dan aldığı bütün etkilere karşın, başlangıçta, yüzde yüz bir halk ozanıdır. Şiiri, entelektüel bir etkinliğin dışında düşünmüştür. Düşünmemiştir bile. Şiir, onun için bulunduğu gibi vardır. Sadece kendi adını, bağlılığını ve büyük dirimini koyar bulunduğu. Mayakovski bir bahanedir duyarlılığına.*”²¹⁶ Anlaşıyor ki, her ne kadar da, Nâzım söz konusu edilen kuşak şairi için bir ideal formunda olsa da, maddeci sorunsalın entelektüel ayağı, İkinci Yeni nazarında ihmal edilmiş görülüyor. Yine Cemal Süreya, Tristan Tzara, Lorca ve Neruda ekseninde değerlendirdiği Nâzım için “*Nâzım Hikmet, Pablo Neruda’ya daha yakındır. Pablo Neruda’nın coğrafya üzerine kurduğu evrenselliği, p plansız bir paralelde kotarmaya çalışır. Bu plansızlık Nâzım Hikmet’e bazı yerlerde daha rahat hareket etme olanağı olanağı da vermiştir. Neruda’nın şiiri toplumsal çevrede ekonomiyi temel alır; insanın kader savaşı toplumsal bir savaştır onda. Şiiri tam anlamıyla Marksist bir şema içinde gelişir. Bulduğu görüntüler konularına uygun özler meydana getirirler. Oysa Marksist planda görünen birçok şair bunun üstesinden gelememiştir. (...)* (Nâzım Hikmet Ran) *Şiirinde tarihsel maddeci değil de, tarihsel maddeci olmak isteyen bir hava vardır. Şiirde materyalist olmak için insan-doğa ilişkilerinin epoposini yazmak yetmez. İnsanın insanla ilişkilerinde Marksist bir yön yakalamak gerekir.*”²¹⁷ ifadelerini kullanması, Neruda özelinde maddeci bir şiir anlayışının pratik amillerinin nereye bağlanması gerektiğine ilişkin bir ölçüttür.

(...)

“*Bu hükümet*

Pir Sultan’a pasaport vermiyor,

Onu anladık.

²¹⁶ Korkulu Ustalık/ Şiir Üzerine Yazılar, Söyleşiler, Soruşturmalar, Bir Şiirden, s. 636.

²¹⁷ Şapkam Dolu Çiçekle/Toplu Yazılar I, s. 45.

*Yunus Emre'ye de
Basın kart vermiyor
Onu da anladık*

*Ama bu hükümet
Ferman çıkarmış
Karacaoğlan'ı
Otobüse bindirmiyor.”²¹⁸*

Hükümet şiiri böyle bir tavrın ürünü olarak görülebilir. “Bu hükümet” açar sözcüğünde, şair iktidar alanına ilişkin eleştirilerini sıralamadan önce politik odağını belirler. “Bu hükümet” ifadesi aynı zamanda siyasal erkin boyunduruk altına aldığı toplum adına şairin üstlenmesi gereken muhalif tavrın altını çizer. Şiir de hükümetin “Pir Sultana pasaport vermeyişi”, “Yunus Emre'ye basın kartı vermeyişi” ve “Karacaoğlan'ı otobüse bindirmeyişi” iktidarın Foucaultgil temelli yasal denetleme, gözetleme ve yasaklama alanında bir siyasal mekanizma oluşunun işaret ettiği,²¹⁹ güç karşısındaki bio- iktidar öznesinin edilgenleştirilmiş durumuna eleştiri olarak da okunabilir. Fakat Cemal Süreya, Turgut Uyar ve Edip Cansever'in biraz önce bahsi geçen konuya ilişkin yani maddeci şiir adına Nâzım Hikmet 'in böylesi bir praksisin temel koşullarına sahip olmadığını söylemesi; denilebilir ki Marksist/materyalist sanatsal temelin, Türk şiiri adına eksik bir yanına işaret etmiş olur.²²⁰ Bu eksik yan, ifade edilen eleştirilerin yapıcı bir tarafına gönderme yapması bakımından, İkinci Yeni'de sözü edin

²¹⁸ **Sevda Sözleri**, s. 299.

²¹⁹ Michel Foucault, **Büyük Kapatılma**, (Çev. Işık Ergüden-Ferda Keskin), Ayrıntı Yay., 3. Bs., İst., 2011, s. 126.

²²⁰ Teorik temelde, sanatta Marks'ın yaklaşımıyla hayatın kopya edilen epistemolojik bilgi biçimidir. Ontolojik türselliğin kastedildiği böyle bir kategorik arka plan için Vico'nun doğayı Tanrı yarattığı için onun bilgisini o bilebilir, Dünya ise içinde sosyolojik aidiyetten dolayı insanca bilinebilir. Bk. Murat Belge, **Marksist Estetik/Christopher Caudwell Üzerine Bir İnceleme**, Birikim Yay., İst., 1997, ss. 19, 32. Vico'nun önermesinde olduğu gibi ve bu da Althusser' e göre ontolojik bir karşılığa denk gelmesi beklenir. Bk. İsmail Tunah, **Marksist Estetik**, Kaynak Yay., İst., 1993, s. 103. Yine salt maddeci indirgemeye alternatif bir estetik belirlenim olarak Terry Eagleton'un “*Düşünce, kuşku yok ki, salt biyolojik tepkiden fazla bir şeydir; dürtülerimizin uzmanlaşmış bir işlevidir; bu uzmanlaşmış işlev, dürtülerimizi zamanla inceltip tinselleştirebilir.*” ifadesi, maddeci sorunsalın tekil eklemlenme bakımından entelektüel zayıflığına bir sağaltma olarak okunabilir. Bk. Terry Eagleton, **Estetiğin İdeolojisi**, (Çev. Bülent Gözkân...vb) Doruk Yay., İst., 2010, s. 293. Bu noktada İkinci Yeni'nin söz konusu şairlerine göre Nâzım Hikmet Ran'ın şiir anlayışında, Marksizmi yeterince içselleştiremediği, insana dönük bir alımlama problemiyle göze çarpar. Bu noktada Batı şiirindeki örnekler de, Nâzımı referans açısından karşılamaz. İkinci Yeni'nin içeriklendirilebilir bir sosyalist düşünce gözetliğini de, böylelikle iddia etmek zorlama olmaz.

şairler nezdinde materyalist görüşe karşı duyulan ilginin ve sağaltma ihtiyacının entelektüel çerçevesini, derinlerden ilerleyen ideolojik eğilimini niteler durumdadır.

Dolayısıyla İkinci Yeni’de Nâzım Hikmet örneğiyle maddeci anlayış için gösterilmeye çalışılan düşünsel ve sanatsal tereddütler, bir bakıma söz konusu üç şairin yani Cemal Süreya, Turgut Uyar ve Edip Cansever’in sağaltma ihtiyacı duydukları ideolojik dünya görüşüne olan mesafelerini de gözler önüne serer.

Bu bağlamda meseleyi iki ayrı fraksiyonel bölünmeyle İkinci Yeni’nin iki yürütücü dinamiği olan Cemal Süreya²²¹ ve Sezai Karakoç²²² üzerinden, biraz daha özele indirerek ele almak, ideolojik bağ tesis eden İkinci Yeni şiiri için metnin nazara alındığı bazı ideolojikleşme öğelerine işaret edebilir. Öncelikle Cemal Süreya, İkinci Yeni’nin kurucu vasfını şiir dilinde teşmil etmiş bir sanatkâr olarak, sosyalist düşüncenin ideolojik sularında gezinen bir şair görüntüsü verir. Gerek şiir örneklerinde gerekse biyografik ipuçları, Cemal Süreya’nın kendine has şiir diliyle araçsal hale getirdiği bir maddeci sorunsal problem

²²¹ Metin Cengiz, İkinci Yeni’nin kurucu vasfında Cemal Süreya’nın ayrı bir yere sahip olduğunu söyler: “*İkinci Yeni dendiğinde en başından beri akla gelen iki-üç isimden biri de Cemal Süreya’dır. (...) Cemal Süreya’nın farklı olduğu söylendi hep. Ama kimse bu farklılık üstüne doğru dürüst gitmedi. Oysa bu farklılık akımın teorik bakımdan hazırlayıcısı, stratejik açıdan biçimleyicisi olmaktan gelir.*” Bk. Metin Cengiz, **Cemal Süreya/İkinci Yeni Bilincinin Kurucu Gücü**, Şiirden Yay., 2. Bs., İst., 2012, s.9.

²²² Sezai Karakoç’un bu ikili ideolojik formasyonun bir yanında konumlanması, tartışıla gelen İkinci Yeni’ye dahil olup olmadığına ilişkin sorunsalda, şiir dilindeki bir takım poetik tarz benzerliklerinin ortada olduğu muhakkaktır. Fakat Apollon-Dionysos karşılaşmasında da, zaten Sezai Karakoç’un Dionysostik kültle diğer İkinci Yeni şairlerinin aksine epistemolojik açıdan herhangi bir yakınlığı olmadığı belirtilmiştir. Fakat şiir dilindeki benzerlik ve de Karakoç’un Siyasal Bilgiler Fakültesi yılları ve *Mülkiye* dergisi etrafındaki edebi muhit dikkate alındığında, Karakoç’un bir yanıyla İkinci Yenicilerle bir yanıyla da, İslami söylem sanatkarlarıyla onun ideolojik çevrenini açığa çıkaran bir takım dirsek temasları dikkatten kaçmaz. Dolayısıyla bir bakıma Karakoç’un engellenemez merkezi çekimi kuşak şairi için baskındır. Ramazan Kaplan bu noktada şunları söyler: “*İkinci Yeni hareketiyle gelişen şiirin mahiyetini ve niteliğini en iyi bilenlerden birinin Karakoç olduğu şüphesizdir. Karakoç’un bu şiir hareketinin özellikle ilk yıllarında İkinci Yeni anlayışı doğrultusunda şiirler yazdığı da bir gerçektir. Bütün bunlara rağmen Karakoç’un İkinci Yeni şairi sayılmamasının, Karakoç’un sanat anlayışı ve düşünce dünyası bakımından çok daha köklü gerçekleri var.*” Bk. Ramazan Kaplan, **Sezai Karakoç’un Şiiri, Kahramanmaraş’ta Sezai Karakoç’la Kırk Saat Sempozyum Sunumları, Kahramanmaraş Belediyesi Kültür Armağanı**, 2006, s. 94. Başka bir açıdan Sezai Karakoç’un İkinci Yeni hareketinin kurucuları arasında anılan Cemal Süreya üzerindeki etkisi de dikkate değerdir. Fakat ideolojik bir antagonizmanın varlığı bu durum için inkar edilemez bir gerçektir. Söz konusu etki için Turan Karataş, Cemal Süreya’nın *Mülkiye Dergisi*’ne Karakoç’un teşvikleriyle katıldığını ve şiir yayımladığını yazar. Bk. Turan Karataş, **Doğu’nun Yedinci Oğlu Sezai Karakoç**, Kaknüs Yay., İst., 1998, s. 503. Ayrıca Rasim Özdenören, Sezai Karakoç’a gönderdiği 1967 tarihli bir mektupta şöyle yazar: “*Hiç unutmam bir gün Şark Kahvesi’nde siz, ben, bir de Cemal Süreya oturuyorduk. Yazılardan bahis açıldı. O, yazılarımızın kendisinininkinin taklidi olduğunu söyledi, siz itiraz ettiniz. Bunun üzerine Süreya tasrih etti: ‘kaligrafiyi demek istiyorum’ dedi. Onu da kabul etmediniz. “y” veya “g” harfini misal gösterdi ve ilave etti: ‘Yazı yazmayı dersin ben onu senden öğrendim’ dedi. Aslında yazı yazmayı senden öğren yalnız C. S. değil, eğer bir şey yazabiliyorsam, ben de onu size borçluyum.*” Bk. R. Özdenören’den S. Karakoç’a Mektup, 6 Kasım 1967, **Medeniyetin Burçları Sezai Karakoç Kitabı**, (ed. Ali Dursun), Medeniyetin Burçları Derneği, Kayseri, 2015, s. 573.

alanına kaydığı görülür. Muzaffer Erdost'tun yaşam öyküsüne ait tespitlerden²²³ hareketle onun için şu ifadeleri kullanması;

*“Marksizmi, Cemal, olsa olsa, benim gibi 50'li yıllarda, yani fakülteye başladığı zaman arayabilirdi. Ne var ki, bu dönem, Bayar-Menderes makkartıcılığının yükseliş dönemidir. Türkiye Komünist Partisi (TKP) yönetici ve üyeleri gözaltında ağır işkence görmüş ve tutuklanmışlardır. (...) Cemal, sosyalizmi öğrenerek seçmedi demek pek yanlış olmaz sanırım. Sosyalizmin, sosyalizmi bilmeden önce de özlediği insani değerleri savunan bir sistem olduğunu, sosyalizmi tanırken bilecekti. (...) İdeoloji olarak bilimsel sosyalizmi derinliğine özümseme olanağı bulunduğu zaman, yaşı benim gibi biraz geçmiş olmalıydı. Ama bundan önemli şu var: bilimsel sosyalizmi derinliğine özümsemiği zaman, bunu yalnızca özümsemiş olmakla kalmayacak, belki kendisine bir parti üyeliği, o günkü devrimci eylemler içinde bir yer, düşünsel yaşamını devrimci disiplinle çerçeveleyecek farklı bir kimlik de seçmek zorunda kalacaktı. Cemal açısından, şair kimliğine yabancı, başka birinin giysisini giymek gibi bir şeydi bu. (...) Genel anlamda sosyalist olmak, yetecektir ona. Sosyalist teoriyi üretmek ya da sosyalizmi siyasal parti aracılığıyla yaşama geçirmek gibi bir çabası olmayacak. Sosyalizm, dünyayı kavrayış ve algulayış biçimi olarak şiirini derinden saracaktır.”*²²⁴ Cemal Süreya'nın politik alana ilişkin bakış açısına dair önemli ipuçları vermektedir.

Haliyle bir iktidar analizinin burada devreye koyulması zorunludur. Çünkü mevzu ettiğimiz, ideolojikleşmenin idealizm ve maddeci bölünmüşlüğünde, Cemal Süreya'nın bir şair olarak politik alana olan ilk çatışmasının derinlerde bir yerde yaşam hikayesiyle paralel olarak devlet ve iktidara karşı bir tavır olarak belirdiği görülür. Foucault'nun iktidar tanımıyla devam etmek gerekirse eğer iktidar; asal olarak bastıran, doğayı içgüdüleri, bir sınıfı bireyleri baskı alan mekanizma olduğuna dair genel tanım çerçevesinin, yeni bir şey söylemediğini iddia ederken; 'iktidar' olgusu için şöyle bir açıklama yapar: *“siyasal iktidarın rolü, bu güç ilişkisini sürekli olarak, bir tür sessiz savaş yoluyla, yeniden kurmak ve hatta bunu, insan*

²²³ Muzaffer Erdost Cemal Süreya'nın yaşam hikayesinde, ideolojik bir dönüşüm şartlarının hazırlanması bakımından sebep-sonuçlu bir süreci şöyle anlatır. *“Cemal'in yargılandığı yaşam, siyasal ve ideolojik kimliğinin özgürce oluşmasına engel oluşturdu sanırım. 1938 Dersim isyanının ardından, Cemal, ailesiyle, birlikte sürgündedir. 29 Nisan 1990'da (50) yılı aşkın bir zaman sonra defterine şu notu düşüyor: "Bizi bir kamyonu doldurdular. Tüfekli iki erin nezaretinde. Sonra o iki erle yük vagonuna doldurdular. ... Günlerce yolculuktan sonra bir köye attılar."Sürgüne götürüldüklerinde, Cemal, 6 ya da 7 yaşındadır. Bu olay ve sürgün yılları, Cemal'i derinden etkilemiş olmalı."Sürgün" olmaktan ve kendilerine "sürgün" denilmesinden çekinir. Bu nedenle de, sürgün olduğunu sürekli saklamak ister. "Sürgün ne demek?" diye sorar nenesine. Aldığı yanıtları kimi bilgilerine uylayarak, sürgün ile göçmeni bir ölçüde özdeşler, "Keşke göçmen densesydi bize!" diye düşünür.”* Muzaffer İlhan Erdost, **Üç Şair Nazım Hikmet Cemal Süreya Ahmet Arif**, Onur Yay., 2. Bs., Ank., 2004, s. 54.

²²⁴ *Age.*, ss. 58, 59.

*bedenlerine varıncaya dek, kurumlar, ekonomik eşitsizlikler ve dil içerisine yeniden yerleştirmek olacaktır.”*²²⁵ Bu bakımdan şair-iktidar ilişkisini yakından ilgilendiren böylesi bir olgusal yakınlık, Cemal Süreya'nın *Kürtler ve Arnavutlar, Kalın Abdal, Kısa Türkiye Tarihi, Hükümet, Heykel, Şarkısı Beyaz, Ğ Vitamini, Bun ve Kanto* gibi kimi şiirlerinde ciddi bir ideolojik arka plan olarak göze çarpar. İdeolojik kalkışım, başlangıçta etnik-sosyolojik bir tetiklenmenin hareket ederek, Foucault'nun işaret ettiği bir yayılıma doğru gider. Birincisi Cemal Süreya'nın etnisite temelli duyduğu rahatsızlığını şu iki şiirle (*Kürtler ve Arnavutlar, Ğ Vitamini*);

“Kürtler yalan söylemek zorunda;

*Arnavutlar, doğru”*²²⁶

(...)

“Bilginlerimiz sağolsun

Bir vitamin buldular

Çalışınca azıcık;

Yumuşak G vitamini:

*Ulusalçılık!”*²²⁷

dile getirmesi, ulusal kimlik bakımından Namık Kemal-Yurdakul-Gökalp çizgisinde ilerleyen ulusal-korparatist paradigmanın yürürlüklerine ilişkin net bir itirazın ifadesi olarak, aynı zamanda, Cemal Süreya'nın monografik gerçekliğinin bir harekete geçirici unsuru olarak düşünülebilir. İkincisi ise bu çıkış noktası giderek Türk siyasetinin iktidar odaklı yapı taşlarına ve bu yapı taşlarının demokrasi unsurlarına yönelik bir anarşik tavrı oluşturur. Dikkat edilecek olursa; Cemal Süreya'nın politik eleştirileri sıraladığı yıllar, öncesiyle Kemalist Tek Partili Yıllar ve sonrasında ise Demokrat Partili yıllara denk gelir. Baskın bir iktidar olgusunun şair üzerindeki etkisi, başlangıçta ironi içerikli vurgular içerse de, mesela Orhan Veli'nin;

“Hitler amca!

Bir gün de bize buyur.

Kâkülünle bıyıklarını

²²⁵ Michel Foucault, **Toplumunu Savunmak Gerekir**, (çev. Şehsuvar Aktaş) YKY., 6. Bs. İst., 2011, s.31,32.

²²⁶ **Sevda Sözleri**, YKY., 59. Bs., İst., 2015, s. 297.

²²⁷ **Age**. s.177.

*Anneme göstereyim.
Karşılık olarak ben de sana
Mutfaktaki dolaptan aşırıp
Tereyağı veririm.
Askerlerine yedirirsin.”²²⁸*

şiiirinde, olduğu gibi “Hitler amca” ifadesiyle güç olgusuna karşı öznenin duyduğu küçülme hissi, boyunduruk altında oluşundan daha kesin bir başkaldırıcı ifade eder. Halbuki Orhan Veli’deki Hitler imajı, her açıdan baskın bir güç-iktidar ilişkisinin şair üzerindeki ereksel yitimine önemli bir örnek teşkil eder. Orhan Veli’nin söz konusu *Tereyağı* şiirini yazdığı 1939, nasyonal Alman milliyetçiliğinin yükseliş çağı olduğu göz önüne alındığında; güç/iktidar olgusuna karşı engellenmez hayranlık ve korkunun 19. Yüzyıl aydını üzerindeki etkisi,²²⁹ aynı zamanda Orhan Veli’de olduğu gibi öznenin alçalmasına/alçaltıcı varoluşsal komplekse kapılması doğal karşılanmalıdır. Cemal Süreya aksine siyasal içeriğe ilişkin böylesi bir edilgen tavrın içinde olmayarak, eylemsel çerçeveye imza atar.

*“biz ki Nâzım’dık dünyada
rumelili Kalın Abdal
uçan kuşa selam saldıık
sevdik oluklar boşaldık,
cemi cümle bir sofrada
muhennetlik kalmayana”²³⁰
(...)*

²²⁸ Orhan Veli, **Bütün Şiirleri**, YKY, 23.Bs., İst., 2008, s. 226.

²²⁹ Bu etkiyi çağcıl bir öznelarasılıkla İspanyol ressam Salvador Dali üzerinde de görmek mümkün. Dali’nin, Lenin ve daha sık Hitler çağrışımı *Narkissos’un Başkalaşımı*(1937), *Filleri Yansıtan Kuğular* (1937) ve *Homeros’un Yüceltilmesi* (1944-45) gibi resimlerde yalnızlık, büyüklük kuruntusu, Wagner’cilik ve Hieronymus-Bosch’çuluk gibi öğeler kullanması; onun gerçeküstücü ressam, şair ve yazarlar topluluğundan ihracının en önemli sebebidir. Dali bu topluluk önünde, şair Breton’un okuduğu suçlamalar karşısında neden böyle bir sadist ilginin güdümünde olduğunu ‘Hitler’in yumuşak etli sırtından etkilendim’ diyerek, söz konusu ettiğimiz iktidar olgusunun psişik kaynaklarına vurgu değerindeki şu ifadelerle yer verir: “*Üniforması öyle sıkı sıkı sarıyordu ki sırtını. Kemerinden omzuna uzanan meşin meşin kuşağı betimlemeye başladığımda, o askeri ceketin içine sıkışmış yumuşak Hitler teni, beni katlanılmaz ve Wagner’ce bir coşkuya taşıdı; yüreğim küt küt atıyordu. Öyle bir şeydi ki sevişirken bile hiç böyle heyecanlanmadım. (...) Hitlerin mazoşist yönü ilgimi çekiyordu. Büyük bir savaş başlatıp sonra o savaşı kahramanca yitirme saplantısı!*” Ve bu durumun siyasal değil paranoyak kökenli olduğunu savunur. Bk. Gilles Néret, **Dali**, (çev. Ahu Antmen)Abc Kitabevi, İst., 1997, ss. 60, 61, 63. Fakat Dali bunu kabul etmese de bu paranoyayı tetikleyen şeyin siyasal içerikli oluşunun özneyi böylesi bir edilgenleşmenin sularına çektiği kanaatindeyiz. Zira Orhan Veli’deki Hitler imajına bakıldığında, Dali’nin bizatihi ontolojik bir tasarruf etme noktasında yaklaştığı, siyasal içeriğe şairimiz korku çerçeveli bir ironiyle tasarruf eder.

²³⁰ **Sevda Sözleri**, s. 122.

“Hem ayrıldık hem de öldük
 Kimimiz haritanın bir ucunda; kimimiz öbür
 Kimimizin gözlerinde jandarma mavisini
 Kimimizin bayrağı naftalin içinde.
 Ah! İnanmadık bir türlü inanamadık
 Gökyüzü acıyım demedi bize.
 Kaç turna sürüsü süzülüp gitti
 Buğdaylar kaçınıcı sarardı üstümüze.
 Ah! Umutsuz türküler yaktık, ağladık
 Biz dayanamaz olduk gayri
 Di gel gayri zalim ürüzger...
 Di gel...’²³¹

Şairin “Nâzım”, “Kalın Abdal” şiirinde açar sözcükleri kullanımındaki direniş tipi yaratma endişesi, “Jandarma”, ifadesindeki güç odağına duyulan rahatsızlık ve yine “sararan buğday” ve “umutsuz türkü” ile de yaşanan olumsuzluk sebebiyle meydana gelmiş çaresizlik duygusuna bir tepki olarak belirir. Dolayısıyla Foucault’nun iktidar olgusu için söylediği ‘insan bedenlerine varıncaya dek, kurumlar, ekonomik eşitsizlikler ve dil içerisine yeniden yerleştirmek’, bio-iktidar olgusuyla Cemal Süreya özelinde İkinci Yeni şiir dilini, Marksist sanat tavrından bir yönüyle ayırıp, güç karşısında, şizo bir bedenselliğe doğru götürülüşün ideolojik arka planına işaret eder. Her ne kadar da İkinci Yeni şairi için siyaset alanından uzak bir görüntü çizdiği iddiası savunulsa da, bilakis şiir dilindeki mevzu edilen izlekler ışığında, başlangıçta şair merkezli biyografik/monografik tetiklenme, devamında eylem aşamasına getirilmiş bir ideolojik rahatsızlığın ifadelerini açığa çıkarır.

Cemal Süreya’da görülen ideolojik çerçeveli maddeci sorunsalın entelektüel yorumunun aksine, diğer bir ideolojik görünüm, Sezai Karakoç’ta idealizmin düşünsel fragmanlarıyla çoğaltılmış metafizik endişe ve dünya görüşüdür. Sezai Karakoç’un şiir dilinde kurmayı denediği, dünya görüşü, bu çerçevede, ‘Diriliş’²³² olarak adlandırılan uygarlık temeli

²³¹ Age., s. 280.

²³² Sezai Karakoç merkezinde ‘diriliş’ düşüncesi, güçlü gelenek vurgusuyla sanatı, metafizik bir epistemolojik çerçeveye ele alan tutumuyla şöyle ifade edilir. “İsim ne olursa olsun, önemli olan, islâm ruhuna dönüş ve oradan alınacak yeni hızla, çağda, islâm uygarlığını somut olarak gerçekleştirme savaşına girmektir. İşte, bizim, Diriliş dediğimiz de bundan ibarettir.” (...) İslâm ruhuna dönüş, islâmı yeniden somut olarak gerçekleştirme, her şeyden bir inanç meselesidir. İslâma ve islâm medeniyetine inanmayla başlar diriliş.” Sezai Karakoç,

kimlik kurucu/yenileyici fikirler, çağcıl bir mukayese bakımından İkinci Yeni şiirinin çoğu epistemolojik unsurlarına uymayan Karakoç dışındaki diğer İkinci Yenicilerden gerek felsefi kaynak, gerek poetik temel noktasında ayrı bir ideolojikleşme olarak ön plana çıkarmaktadır. Ortak bir şiir muhitinin ürünü olmasına rağmen Sezai Karakoç-Cemal Süreyya, madde-ruh karşılaşmasının söz konusu ettiğimiz entelektüel açılımındaki antagonizmanın en keskin örneğini sunar.

Buradan hareketle Sezai Karakoç, İslami yaşam perspektifinin kültür, siyaset ve din algılaması yönüyle, İkinci Yeni'nin alternatif koridoru olarak, mekansal ve zamansal birliktelik ve poetik açıdan estetik ortak paydalar dışında İkinci Yeni'nin istisna yol ayrımıdır. Daha da önemlisi bazı yaklaşımlar için sanatın çoğunlukla ideolojik yönergelerden bağımsız olduğu düşüncesinin bizatihi Karakoç örneğinde, sanatın, şiirin, toplamda edebiyatın bir ideolojisi olduğuna kanaat getirilebilir. Sıklıkla Karakoç dışı İkinci Yeni Şairi için ideolojinin dile getirilişi, ironik bir dilsel dolayım yoluyla olduğu farz edilirse; Sezai Karakoç, diriliş düşüncesi üzerine inşa ettiği zihniyet sorunsalıyla, direkt yaşamı ilgilendiren bir metafizik kaynağa yönelir. Elbette bu, sürdürülebilir bir ideolojik arayıcılığın, İkinci Yeni-dışı paradigmanın ve de çok defa vurgulanan Apollon-Dionysos ikiliği açısından, Karakoç'u hem sanatsal hem de düşünsel anlamda farklı beslenme kaynaklarına sevk eder. Bu durum Karakoç'ta kendini tarifli bir tanıma dönüşür:

“Diriliş eriyim ben. Bu sebeple de ne teklîğim, ne çokluğum benzer batılının teklîğine, çokluğuna. Teklîğim, batı insanın hedef aldığı gibi, anonimlik değildir. Yani bir istatistik unsurdan ibaret olmak olmaz tek insanın alın yazısı benim düşüncemde. Tek insan islâm insan

Gerçekleşme Şartı, **Diriliş**, S: 18, Şubat 1976, ss. 199-201. Sinoptik bir zihniyet benzerliği olarak ideolojik arka plandaki, kaynak bilgi örgütlenmesini hangi referanstan güç alacağına dair, yine Diriliş dergisinde Seyyid Kutub'un “İslâmın, toplumu sağlam, diri ve esen tutmak konusunda bir gücü daha var... O da, İslâm şeriatının tabiatı, insanın onunla ilgisi ve kendini ona göre ayarlamasıdır. (...) Şurası inkâr edilemez ki, her zaman olduğu gibi bugün de, insan durumuyla ilgilenecek, onu yönetecek, derli toplu, birbirine kenetlenmiş, ekonomikman da güçlü bir kütleye, bir kadroya ve bu kütleyi hazırlayacak, kudretlendirecek bir ana kanuna mutlak bir şekilde ihtiyaç var.” ifadesi de ideolojik formasyonun şekilleneceği bir metot sorununu ele almayı amaçlar. Seyyid Kutub, *Kanuna Güven*, (çev. Necmettin Oruç), **Diriliş**, S: 10-11-12, Ocak, Şubat, Mart 19 1967. ss. 12-15. Yine Rasim, Özdenören çağcıl bir metafizik evrilmeyi şu sözlerle dillendirir: “Ama zaman, insanın subjektif iradesinin de ötesinde kendi hükmünü yürütmektedir. 1950'lerden sonraki edebiyat ortamında metafiziğe doğru umutlu açılımlar olmuştur. Halkala barışık halkçı bir edebiyatçı nesil orya açılmış, ilk eserlerini vermeye başlamıştır.” Rasim Özdenören, *Yeni Dönemle*, **Edebiyat**, S:1, Şubat 1969, s. 1. Ayrıca Erdem Beyazıt, “Türk Düşünce ve sanat hayatı çok verimli ve hızlı bir döneme gebedir. İslâm-Türk medeniyetine mensup insanın kulağı, kelimesini diriltecek kahramanın sesine ayarlanmıştır. O kahraman konuşmaya başlamıştır. O kahraman nesli ismini zamana ‘Diriliş Nesli’ olarak kazıyacaktır.” Erdem Beyazıt, *Kelimenin Dirilişi*, **Edebiyat**, S: 2, Mart 1969, s. 1.

²³² Sezai Karakoç, **Edebiyat Yazıları I/Medeniyetin Rüyası Rüyanın Medeniyeti Şiir**, Diriliş Yay., 6. Bs., İst., 2014, ss. 25, 26.

*ideasında tek insan, bir ‘şahsiyet’tir. Kendini tarihî sosyal dinamiğin içinde bir şahsiyet olarak örecektir müslüman.’*²³³

Bu tanımlamadan hareketle Sezai Karakoç’un şiir dilinde domine ettiği zihniyet probleminin aynı zamanda o nu çağcıl anlamda İkinci Yeni’den ayırdığını iddia etmek zorlama olmaz. Çünkü İkinci Yeni şiiri, her ne açıdan bakılırsa bakılsın, estetik kaygı önceleyişini, metafizik bilgi biçimine pek yaklaştırmak istemez. Yaklaşık seyreden çoğu gösterge de, zaten ideolojik anlamda pratiğe taşınabilmiş şeyler değildir; tıpkı Marksist tutuma yaklaşık söylemlerde olduğu gibi Cemal Süreya, Turgut Uyar ve Edip Cansever’de, ideolojinin mesela 1960 kuşağı toplumcu şairlerinde; İsmet Özel, Atıf Behramoğlu, Hasan Hüseyin (Korkmazgil), Özkan Mert, Süreyya Berfe vb. görülebilecek teori-pratik sanat kaygısıyla şekillenmediği daha dağınık bir entelektüel içselleştirme meselesi olarak ortaya çıktığı kabul edilebilir. İşte Sezai Karakoç’un sözü edilen çağcıl onaşma (konsensüs) dışı bir fikirsel yapı üzerinden ideolojiyi kurması, maddeci-pozitivist gündeme şiir vasıtasıyla bir itirazdır. Sezai Karakoç, üst bir idealizmi edebi metin üzerinden gerçekleştirme adına şöyle yazar:

*“Sanat, kaçsa da, inkâr etse de, ‘Tanrı’ya doğru’dur hep. Dante, Miracı yazma istedi. Faust’un konusu, efsaneler arkasına saklansa da, gerçekte Tanrı, hakikat ve ebedîliktir. Dostoyevski, ömrü boyunca, Tanrı’yı bulmayı amaçlayan bir roman yazmak ihtirasını taşıdı. (...) Sanat eserleri, fizikten bir kurtuluş, fizikötesine bir çıkış noktası ararken, ileri atılan bir köprü ucudur.”*²³⁴

Hareket noktası olarak, Karakoç’un metafizik temelli kurmayı düşündüğü sanatsal çerçeve, ideolojinin aynı zamanda şiirsel söylem üzerindeki bir yerleşmişliği ortaya çıkarması bir tarafa, edebi metnin kaynakal kalkışım referansları için de, bir ilke, anlam, yöntem problemini oluşturur. Bu bağlamda, Karakoç’un şiir metinlerinde de, diriliş düşüncesi eksenli sorgulamalara giderek dünya görüşünü, söz konusu ettiğimiz madde-ruh ikilemi çerçevesinde birer ideolojik görüngüye taşınmış fikirler noktasında algıladığı görülür. Haliyle de materyalizme karşı duyulan irritasyon, şairce şu mısralarda dile gelir:

*“Batının fısıltısı içlerindeydi
Oğul önce gitmişti onlar da gidecekti
Mimar batıdaydı ev oraya gidecekti
Bir Nuh olsa önleyecekti belki*

²³³ Sezai Karakoç, *Diriliş Neslinin Âmentüsü*, Diriliş Yay., 12. Bs., İst, 2010, s. 34.

²³⁴ Sezai Karakoç, *Edebiyat Yazıları I/Medeniyetin Rüyası Rüyanın Medeniyeti Şiir*, Diriliş Yay., 6. Bs., İst., 2014, ss. 25, 26.

Sular ama ta dağlara vurmuştu

(...)

Alık kurşundan gövdeler baba ve kardeşler

Durup suçluyorlar birbirlerini

İlerlerken lânetliyorlar her biri kendisini

Öldü anne ve mutfaklar kilitlendi

Kilerler boşaltıldı farelerce

(...)

Artık çamaşırlar yıkansa da hep kirlidir

Herkes salonda toplansa da kimse evde değildir

(...)

İçinde o ceylan derisi o meşhur heybe kayboldu

Nerede doğar doğmaz âyetle karşılanan çocuk”²³⁵

Yukarıdaki şiir metni dikkate alındığında; şairin bütünsel olarak materyalizm ve Doğu-Batı zıtlığını vurgulamasının yanı sıra “Öldü anne ve mutfaklar kilitlendi/Kilerler boşaltıldı farelerce” dizesiyle modernizm değiştirici, tahrip edici boyutuna yöneltmiş bir eleştiridir. Sezai Karakoç’ın materyalizm karşısında idealizmi yerleştirme endişesi de, böyle bir açıdan bakıldığında şairin sahip olduğu dünya görüşünden damıtılan fikirlerin birer poetik karşılık bulmasıyla ilişkilendirilebilir.

Dolayısıyla bir çıkarım noktasında toparlamak gerekirse; İkinci Yeni açısından şiirin ideolojik kaynaklara yönelimi, tek bir politik ortak paydada birleşemeyen ideolojik çerçevesiyle, Cemal Süreya-Turgut Uyar-Edip Cansever tarafıyla maddeci sorunsalın entelektüel açılımını şiir dilinde revize ederken; Sezai Karakoç tarafıyla da, metafizik, din ve pratik ahlak eksenli bir şiir anlayışına yönelir. Şu husus açıkça belirtilmelidir ki, İlhan Berk, Ülkü Tamer, Ece Ayhan ve söz konusu diğer isimler, ortak bir şiirsel zevkin muhtemelen ideolojik formasyonunda ciddi çatışma bölgeleri oluşturmamışlardır. Fakat kanaatimiz Sezai Karakoç’un kesinkes bir materyalist tepkiyle İkinci Yeni’nin müşterek dünya görüşünden aykırılışması, şiir dilinde dahi ortak bir İkinci Yeni adlandırmasını Karakoç adına zorlaştırmaktadır. Bu bakımdan maddeci sorunsal-idealizm antagonizması açısından da, İkinci

²³⁵ Sezai Karakoç, **Gün Doğmadan**, Diriliş Yay., 11. Bs., İst., 2011, ss., 317, 318, 319.

Yeni şiir metinleri ideolojik bir ‘bağlanmacılığı’ temsil etmesi hesabıyla şiir dilinde gizlenmiş, imalarla sezdirilmiş bir takım fikirlere açık şiir diline sahiptir.

1.1.5. Kaynaksal Ruhi Eklemlenme Olarak Batı Şiiri: Dionysos Sarkacı

“Şiirde her türlü simetriyi aşan zekâ eğilimlerinin başlaması için Baudelaire’in ölümü gerekmiştir.”

Cemal Süreya

İkinci Yeni şiirinin oluşum koşulları incelendiğinde, özgün birer beslenme kaynağı bakımından felsefi içerik ve sanat epistemolojisinin dışında Batı şiirine olan alakası dikkate değer ayrıntılar vermektedir. Özellikle Türk şiirinin Batı şiirine olan öykünme çerçevesi,

Bazen nitelikten yoksun tercüme ve adaptasyon sürecine dair bir takım olumsuz ve şiir adına sıg örnekler verse de, Cumhuriyet devri Türk şiiri için Batı şiirinin besleme alanları ciddi bir nitelik ve kalite farklılığını ortaya koymaktadır. İkinci Yeni bu bakımdan düşünüldüğünde, Fransız şiirine, İngiliz ve Amerikan şiirine, Latin Amerika şiirine yönelik nitelikli bir öykünme modeli getirdiği görülür. Bunda çağın bütün sanatkar ve şairler üzerinde meydana getirdiği entelektüel problemlerin varolması bir yana; özellikle şairin anlam arayışının onu ittiği poetik kaynağa ilişkin esin/tesir ve ilham (inspiration) mesafesine yönelik ayrıntılar olarak belirmesi; İkinci Yeni’nin poetik ilkeleri dahil ortak bir dünyalaşama algısının şekillenmesi açısından da önemlidir.

Arayış, elbette kendinden önceki şiir zemini için öngörölmüş biçim ve içerik özelliklerinin sorgulanmasını; böylelikle yeni perspektifin oluşumunda şaire en yakın eklemlenme alanının belirlenmesinde bir araştırıcılığın kapısını açmıştır. Fakat ana arama ilkesi şüphesiz anlamdır; varolan dünyanın değişen şartlarını anlamlandırma çabasıdır. Sezai Karakoç, pergünt üçgeni olarak adlandırdığı bir önermeyle bu arayışı “Şair, kendi kendisi olmalı. Eşya cevherinde, şairin kattığı bir şema, bir yumukluk bulmalı; şair, kendi bulanıklığı içinde kendi aydınlığı, aydınlığını yakalayabileceği ruh direncini, kendi öz olgusunu, şuuruna çıkmayan arı oluş’u aramalı, denemeli. (...) Yeterlik ilkesi ırmağın ilkesidir; ırmak çıkışı, batışıyla eşyaya bağlıdır. Ama varoluşuyla kendi kendidir, kendine yeter. Aldığı sular verdiği suları karşılar, ırmak ortada hür, kalır.”²³⁶ olarak niteler. Irmak bu bağlamda şiirin gelişim koşulları ve kaynaksal genişleyişini çok yerinde niteleyen bir metafor olması itibarıyla aslında

²³⁶ Sezai Karakoç, *Pergünt Üçgeni*, **Pazar Postası**, 20 Ekim 1957, ss. 6-11.

İkinci Yeni'nin kaynak arayıcılığının da, Batı şiiri açısından çizdiği epistemolojik çerçeveyi karşılar durumdadır.

Başka bir açıdan Karakoç'ta belirtilen ırmak şairin devre mahsus bir rahatsızlık, üretkenlik meselesi olarak da düşünülebilir. Tanpınar'ın ifadesiyle “*Filhakika bu sanatın son mahsullerinde, yaşadığı devirden geri kaldığını, onu ve meselelerini kâfi derecede iyi karşılamadığı zannetmekten gelen bir kendine güvenmezlik ıstırapı vardır. Fakat bu ıstırap şaire bir taraftan teknik ve ifade tarzını değiştiriyor, diğer taraftan da mevzu ve çerçevesini genişletiyor.*”²³⁷ Yine Turgut Uyar'ın anlamın çağcıl yenileşmenin kapısına dayanmasını vurgulayan şu ifadeleri dikkat çekicidir: “*Çoğu kez, şiire büyük hareketlerin, açık yahut içten içe oluşan toplumsal kaynaşmalardan, değişmelerden geldiği söylenebilir. (...) Evet, şiir her çağda yenilenir. Ama şiiri, toplumdan, toplumsal değişmelerden önce bir ozan yeniler. Şunu demek istiyorum. Belki başka hiç bir sanat ürünü şiir kadar sanatçısına, sanatçısının kişiliğine bağlı değildir.*”²³⁸ Dolayısıyla Türk şiirindeki yenileşme hamleleri, sanatsal devamlılığın ürünü olarak şiir dilinin dinamik ve çoğalan anlam dünyasındaki dönüşümün zaruri boyutuna işaret etmesi bakımından, bir aydın grubunu veya şair topluluğunu yakından ilgilendirmiş çağcıl bir problemdir.

İkinci Yeni böyle bir bireysel devinimle düşünüldüğünde, Batı şiiri şüphesiz kendini anlamlandırma çabası içinde olan şaire farklı bir pencere açar. Asıl üzerinde durulması gereken şey de, İkinci Yeni'nin çağcıl üretim bunalımını altlatılmak adına kaynakçal öykünme modellerini, Tanzimat'tan beri büyük bir tutar olarak biriken çeviri repertuarına yaslatmış olmasıdır. Bu yaslanış, kendinden önceki sanatkarın öykünme modelinden daha farklı bir içselleştirme süreci yaşar. Mesela Namık Kemal'in Hugo'ya, Tevfik Fikret'in Coppée'ye, Yahya Kemal'in Baudelaire'e veya Nâzım Hikmet'in Mayakovski'ye gidişinden farklı bir gidiştir. Sadece kelime eşleşmeleri veya biçim arayışlarının egemen olduğu söz konusu öykünme örnekleri, öznel arası bir çağcıl paralel düşünmenin estetik, sanatsal ve epistemolojik arka planından çoğu zaman yoksun görünür.²³⁹ Halbuki İkinci Yeni, başlıca öne

²³⁷ Ahmet Hamdi Tanpınar, **Edebiyat Üzerine Makaleler**, Dergâh Yay., 6. bs., İst., 2000, s. 23.

²³⁸ Turgut Uyar, *Her Çağda Yenilenen*, **Pazar Postası**, S: 40, 13 Ekim 1957, s.6.

²³⁹ Türk şiirinin batı kaynaklı etkileşim serüveni, başlangıçta tek tip anlam kombinasyonlarından veya imaj kullanımlarından oluşan göstergebilimsel öykünmelerden ileri gidememiştir. Şiirin felsefi dünya görüşünün sularına girişi veya sorgulayıcı bir mantaliteyle olaylara yaklaşımı, ancak 1950 sonrası nitelikli çevirilerle karşı karşıya kalan şairlerce birer temsil örneğine dönüşür. Ebubekir Eroğlu poetik yenilenme olarak algılanabilecek bu durum için şunları yazar: “*Modernleşmenin işleyişi her dilde farklı bir yol izlemiştir. Türkçede izlenen yol kısa süreli kırılmalar ve sindirilmeden geçilen dönemlerin çokluğu yüzünden daima ‘kendini arayan şiir’ karakteri sergilemiş ve kendine has bir yöne sahip olmuştur.*” Bk. Ebubekir Eroğlu, **Modern Şiirin Doğası**, YKY., 3. Bs., İst., 2011, s. 43. Ayrıca maluliyet olarak algılanabilecek böyle bir durum için Orhan Koçak ise

çıkan Baudelaire, Poe, Yeats, Eliot, Mallarmé, Rimbaud, Breton, Tzara, Artaud, Eluard, Neruda, Aragon, Larca, Darrio, Paz, Machada, Cummings gibi şairleri bulgularken, arayışın neticesi olan estetik ve felsefi temele bağlanma kaygısı duyar. Bu, sadece gösterge rejimi, söz dizimi ve biçimsel deneyişlerden çok daha özgün bir ontolojik arayıcılığa dönüşür.

İşte söz konusu edilen İkinci Yeni arayıcılığının ne tür bir ontolojik probleme dönüştüğünü, birbirinden ayrı ayrı seyrediyor gibi görünen şair öznelerin radikal bir değişikliğe doğru merkezlenme çabasını bir çıkış (exodus) örneği olarak Baudelaire üzerinden okumak istiyoruz. Çünkü İkinci Yeni'nin paradigmatal anlamda estetiğe yönelik dizginlenemez isteği, Dionysosçu insansal temel üzerine çoğaltılan bir alakayla, bilmeye dayalı değil de, istence dayalı olanağı göz önüne serer. Bu bağlamda Charles Baudelaire Türk Şiirinde; Tevfik Fikret, Cenap Şahabettin, Ahmet Haşim, Yahya Kemal, Tanpınar, Necip Fazıl, Dıranas, Cahit Sıtkı, Ziya Osman ve Atilla İlhan'a tesir etmiş bir şair olarak,²⁴⁰ sonrasında oluşacak olan edebi oluşum ve muhitler için de, yakın bir etkileşimin öykünme modelini verir. Fakat bu öykünme, şairin yakından ilgilendiği imaj ve imge dünyası bakımından benzer eşleşmelerden daha derin felsefi problemlere gebedir. Başka bir deyişle tesir/esin/ilham merkezindeki izlerin, benzerliklerin, karşılıkların ötesinde; çağcıl bir epistemik bunalımın özneler arası paralelliği, İkinci Yeni için Batı şiirinin kaynaklı hüviyeti açısından bazı kalkışlımlara bir takım sorular yöneltmeyi gerektirecektir. İşte Baudelaire'in çıkış (exodus) olarak ileri sürülmesi bu yüzdendir.

Öncelikle Baudelaire, İkinci Yeni şiiri için çağa karşı arayışın antropomorfik modeli gibi durur. Baudelaire'deki varoluşa ulaşabilme kaygısı, kovulmuş olma korkusu, başkası olmayı deneme, büyük korku veya büyük günah,²⁴¹ salt biçimsel başkalık özgüllüğüyle İkinci Yeni şiirinin ana iskeletini oluşturan tematik meselelerle birebir uyuşmanın yanında, Dionysos kültürünü aynı zamanda bir sarkaca dönüştür. İyinin ve kötünün birbirine olgusal anlamda Baudelaire'de bu kadar yaklaşması, "onu her türlü öğreticilikten arındırır."²⁴² Ve iyi-kötünün diyalektik sarkacı, baskın tarafın istençten yana tavır alan şekliyle Dionysos sarkacıyla Baudelaire ve İkinci Yeni'yi kaynaklı bir ruhu eklemlenme olarak birbirine

şöyle der: "Türk şiirinin, 1930-70 yılları arasında Batı şiirinin son iki yüzyıllık tarihini kısaltılmış ve yoğunlaştırılmış bir biçimde yeniden yaşadığı, ama 'taklit' olarak değil de modern dünyada şiirin(sanatın) bir iç zorunluluğu olarak yaşadığı söylenebilirse eğer, bu yoğunlaşmanın en tipik temsilcisinin de İlhan Berk olduğunu görmek gerekir." Bk. Orhan Koçak, **Kopuk Zincir/Modern Türk Şiiri Üzerine Denemeler**, Metis Yay., İst., 2012, s. 142.

²⁴⁰ Ali İhsan Kolcu, **Albatros'un Gölgesi/Baudelaire'in Türk Şiirine Tesiri Üzerine Bir İnceleme**, Akçağ Yay., Ank., 2002, s. 449.

²⁴¹ Jean-Paul Sartre, **Baudelaire**, (çev., Bertan Onaran), Payel Yay., 2. Bs., İst., 1997, ss., 8,9.

²⁴² Nedim Kula, **XIX. Yüzyıl Fransız Şiiri Üzerine İncelemeler**, Kültür Bakanlığı Yay., Ank., 2002, s. 55.

yaklaştırır; çıkış şüphesiz Baudelaire'in ta kendisidir. Mutlak oluş, nedensiz önsel bir ayırım başarımın destekleyebileceği bir düzeyin çok ötesinde stoacı doğa ötesi gururla,²⁴³ Baudelaire, Apollonik bilgi erdeminden, yani hermetik bilgelikten, Dionysosçu öznel çoğulculuğa, deliliğe yol alır. İçgüdünün, istencin, solipsist yıkıcılığın, sadizmin ve mazoşist eylemin, poetik anlamda esin kaynağı oluşu, İkinci Yeni adına sıçramayı ve bu sıçramanın içselleştirme noktalarını açığa çıkarır. İşte Baudelaire özelinde, ölüm, yaşama korkusu, güzellik arayışı yine Alfred de Musset'nin 'yüzyılın hastalığı' olarak adlandırdığı yaşama hastalığı, ruhanilik ve hayvanilik gibi ruhu hem alçaltan hem yükselten, aynı zamanda bilinç ve bilinçaltını şiire egemen kılan bir anlayışla XX. Yüzyıl şiirini belirleyen ve etkileyen en önemli öğelerden olmuştur.²⁴⁴

Bu bağlamda Nietzsche'nin *Dionysos Dithyrambosları* veya Baudelaire'in *Les Fleurs du Mal* gibi metinler, Dionysos için Apollonvari kör edici ışığa karşı direnme edimiyle yüzyılımız şiiri ve özellikle Türk şiirinde İkinci Yeni için bir esinlenme metni olarak ele alınabilir. Dolayısıyla İkinci Yeni için güncel zamanın retorik eğilimleri, Baudelaire çıkışlı bir öncü bulgulamaya bağlanmıştır. İşte söz konusu Dionysos sarkacı, moral yükseltici idealizmin baskın ağırlıklaştırmacı etkisine karşı İkinci Yeni'de Baudelaire'den hiç de ayrı olmayan bir maddesel alçaltıcı tenselliğe doğru ağırlaştırıcı etkide bulunur.

Elbette Baudelaire bu metaforik 'çıkış' (exodus) için temel paradigmal kaymanın sadece kural koyucu yanını ifade eder. Fakat söz konusu sarkacın moral değer sahasından ağır bastığı nokta iki şekilde ele alınabilir. Birincisi ontolojik onanma ihtiyacının Dionysosçu kavrama içgüdüleriyle kadına ve kadının şiirsel nesneleşmesine doğru yol alması; ikincisi ise Dionysosçu haz merkezinde tabiatın olgu değerini içeriklendirmektir. Her ikisinde de ahlaki ödev durumunda kalmayı reddediş, bir özne olarak kendini asla unutmuyuş, cinsel objeye karşı zaman zaman ritmi yükselen öfke ve sadizme dönüşür.

Dolayısıyla Baudelaire'in öncü ilkeselliği yani çıkış, burada aranmalıdır. Batılı şiir örneklerine bakıldığında öncelikli olarak iyi-kötü diyalektiğinin bir sarkaç oluşturmadan önce, kötücül bir fenomen alanında gezindiği görülür.

(Baudelaire)

“Şehvetli bir kadın gibi, zehir terleyen kızgın,

Kaldırmıştı havaya bacaklarını,

Açıyordu, uyuşuk, hayasızca ve azgın,

²⁴³ Baudelaire, s. 11.

²⁴⁴ XIX. Yüzyıl Fransız Şiiri Üzerine İncelemeler, ss. 37, 58, 59.

İğrenç kokular dolu karnını.

(...)

*Yayıyordu o parlak ışıklarını güneş
Çürümüş çöplüğün, leşin üstüne;”²⁴⁵*

(André Breton)

*“Varlıkla yokluğun penceresinde ortak suçlar işleyen
Kocaman yapraklarca duyuyorum yırtıldığını insan
gömleklerinin duyuyorum”²⁴⁶*

(Neruda)

*“gemi leşi var yalnız, bıçkın denizcinin külü;
kalmadı yaldızlı kamplar,
meşin bileşimleri hastalıklı buğdayın,
soğuk ateşi yolculuğun, kalmadı,”²⁴⁷*

(Lorca)

*“Ölüm,
giriyor çıkıyor
meyhaneden.*

*Derin yollardan
gitaranın,
kara atlar geçiyor,
şom adamlar geçiyor.*

*Bu kıyının
ateşli sümbüllerinde,
bir tuz kokusu var,
bir dişi kanı kokusu.”²⁴⁸*

²⁴⁵ Charles Baudelaire, **Kötülük Çiçekleri**, (çev. Erdoğan Alkan), Varlık Yay., 9. Bs., İst., 2011, s. 58.

²⁴⁶ Abdullah Rıza Ergüven, **Fransız Şiiri**, Yaba Yay. Ank., 1985, s. 136.

²⁴⁷ Ülkü Tamer, **Çağdaş Latin Amerika Şiir Antolojisi**, Kaynak Yay., İst., 2014, s. 139.

(Ezra Paund)

“Üç ruh çıkıp geldi
Ve çekti götürdü beni
Zeytin dallarının
Çırılçıplak yattığı yere
Parlak bir sis altında
Renksiz bir leş yığını”²⁴⁹

(Edip Cansever)

“Sonbahar böyle geçerdi, o tüccarın sıkıntısı gibi
Deniz kıyılarında, hayvan leşleri arasında
Kış sanki iyi geçecek, bakıp duracaksın
Yılbaşında eski bir sevgilinin gönderdiği bir karta”²⁵⁰

Şiir örneklerinin işaret ettiği ortak nokta, çağın tıkanıklığa uğramış çözümsüz olgularına yöneltilen ilk bakışın kötücül içerikte daha baştan bir manaya sürüklenme ihtiyacı duymayıdır. Şiir örneklerinde adeta ortak bir kod gibi dikkat çeken “Leş” açar sözcüğü, söz konusu edilen iyi-kötü diyalektiğinin ahlak ötesi kötücül bakış açısında; bir olumsuzluğu görme ama çözüm önerisi getirememeye noktasında sanatkarın yaşadığı tıkanıklığı ifade eden çağa ait bir algı durumuna işaret eder. Dionysos sarkacında ağırlığını kaybetmiş her türlü idealist problemin İkinci Yeni şiirinde yansıması, Edip Cansever’in “Deniz kıyısında, hayvan leşleri arasında” dizesinde alıntılanan batılı şiir örnekleriyle kesişmesi; tıpkı evrensel şiirin gelişim duraklarında olduğu üzere, çıkış düşüncesini böyle bir çözümsüz alan üzerinden genişlemesidir. Turgut Uyar’ın ifadesiyle “*Ya da şiir bu kaynaşmaların ilk belirtisidir. Büyük savaş ertelerinin, büyük ekonomik gelişmelerin doğurduğu toplumsal dengesizlik, duygularda yarattığı kargaşalık, yoğunlaşmalar, değerlerin yetmez ya da gülünç duruma gelmesi sanırım ilkin şiire yansır.*”²⁵¹ Bu durum, ister pre-kapitalist dönemden sanayi çağına geçen Batı aydınlanmasının arkasında bıraktığı tahrip edici bellek uzantılarıyla düşünölsün; ister iki

²⁴⁸ Federico Garcia Lorca, **Cante Jondo Şiiri**, (çev. Sabri Altınel) Adam Yay., İst., 1996, s. 65.

²⁴⁹ Anıl Meriçelli, **Modern İngiliz-Amerikan Şiiri Antolojisi**, İnsancıl Yay., İst, 1999, s. 70.

²⁵⁰ Edip Cansever, **Sonrası Kalır II**, YKY, 12.Bs., İst., 2014. s. 518.

²⁵¹ Turgut Uyar, *Her Çağda Yenilenen*, **Pazar Postası**, 13 Ekim 1957, s. 6.

dünya savaşı görmüş insanlığın yeniden yaşamsal güce olan ihtiyacını karşılayacak felsefi ve sanatsal içerikle düşünülün; şiirin sözü dilen çağa ait bunalımı, ontolojik bir bunalımdır ve çözüm için ilk insansal temel eşelenir.

Baudelaire'in "Siz beni kovdunuz, içimde kendimden geçtiğim o yetkin bütünden çıkarıp attınız, ayrı yaşamaya mahkum ettiniz."²⁵² ifadesi, parçalanmışlık olarak algılanabilecek ontolojik krizin ne suretle olursa olsun, istenç yoluyla yaşamı devam ettirecek güçlü argümanlar edinmek zorunda olduğunun bir habercisidir. Dolayısıyla İkinci Yeni şairinin Baudelaire'e, Poe'ya Breton'a Artaud'a, Aragon'a, Cummings'e gidişinin altında yatan nedenler burada aranmalıdır.

Baudelaire eksenli çıkış, (exodus) elbette sadece İkinci Yeni şiirinde söz konusu edilen Dionysos sarkacı için bir manifesto olara donup kalmaz. İkinci Yeni şairi, bırakılmışlık, parçalanmışlık, kendini özne olarak spesifik anlamda çoğaltacak bir temeli, istencin/içgüdünün kural kabul etmeyen tarafına bağlayabilmek adına, Batı şiirinin son yüzyılına damga vuran bir idealizm dışlayıcılığına yönelir. Sarkacın ağırlıklaşmış tarafı da, işte bu idealizm dışlayıcılığıyla yaşamı cinsel sevi, benliksel başkalık arayışı ve haz üzerine kurulmuştur.

(E. E. Cummings)

"Başın dipdiri ormandır senin
uyuyan kuşlarla dolu
oğul oğul ak arıdır memelerin
dalı üstünde gövdenin
gövden nisandır benim için
koltukaltlarında ilkbaharın gelişi"²⁵³

(...)

(E. E. Cummings)

"Seviyorum beraberken vücudunu
Vücudunla. Öylesine yepyeni bir şey ki bu
Kaslar daha gergin sinirler daha da
Vücudunu seviyorum senin. Yaptığımı seviyorum"²⁵⁴

²⁵² Baudelaire, s. 10.

²⁵³ Modern İngiliz-Amerikan Şiiri Antolojisi, s. 107.

²⁵⁴ E. E. Cummings, XXIV Sonnet, Yeni Dergi, (40) Ocak 1968, Nak. Elin Üstünde Gezsin/ İlhan Berk'ten Memet Fuat'a Mektuplar, (haz. Sevengül Sönmez), YKY., İst., 2012, s. 43.

Cummings'in şiir örneklerine bakıldığında, "gövde", "vücut", "meme" ve "kas" gibi açar ibarelerle şiir nesnesi olarak kadın bedenine yöneltilmiş estetik algının Dionysos kültürü bağlamında tasavvur edilmiş kadın bedenine ait bilgisi, haz temelli merkezi söylemin şiirin bilgi nesnesine ne kadar egemen hale geldiğini göstermektedir. Dionysos sarkacındaki ağırlık tamamen bir beden bilgisi olarak şiire alınıp, beden yapısı içinde mantığa, moral değer sahasına ve metafiziğe kendini kapatır.

(İlhan Berk)

*"Yavrum, korkunç seviyorum gövdeni
Kirpiklerini, küçük ellerini, gözlerini
Gövden ormanlar, patikalar, donanma ateşleri
Kulağında taflanla geçen sarı bir çocuk
Büyük bir bahçede büyük bir çançiçeği
Gövden yürüyen gece, kırmızı bir kuş
Dili Sonsuzluğun.*

*Böyle boynun, kalçan, karnın,
çıkartıyorum"²⁵⁵*

(İlhan Berk)

*"Soyundum işte sana yol olsun diye.
Böyle çıtlıçplak böyle et ete
Bırak gezinsin üstünde solum*

*Saydamdır aşk, o naif şeytan
Gözlerin, çıplak memelerin, dudakların
Böyle işte böyle gel gir yatağıma
Ve öp sonra"²⁵⁶*

İlhan Berk'te ise "gövde", "boyun", "kalça", "çıplak meme", "çıplaklık", "soyunma" gibi Dionysostik haz gönderimli ifadeler, Cummings'i bir bulgulama şekli olarak şiir dilinde karşılık bulmuş söz konusu idealizm dışlayıcılığını kadın algısı çerçevesinde sunar.

²⁵⁵ İlhan Berk, **Güzel Irmak**, AdamYay., 2. Bs. İs., 1992, s. 17.

²⁵⁶ **Age.**, s. 32.

Aynı zamanda İlhan Berk ve Cummings'den alıntılanan şiir metinleri, İlhan Berk'in şiirin form özelliklerine yönelik dogmatik biçimcilikten arınık birer özgün kalkışımı olarak ele alındığında, İlhan Berk'in biçim tartışmalarında şiir ve matris ilişkisini önceleyici bir dille meseleye yaklaştığı görülür.²⁵⁷ Fakat konumuz açısından en can alıcı nokta İlhan Berk'in bu biçim tartışmalarının özünde düşündüğü şey; dizenin yapısındaki değişimle içerikte (hermesçi içerikte) meydana gelecek değişmeyi vurguluyor olmasıdır.²⁵⁸ Dizenin yerinde, temellerinde sabit kalışı; haliyle tekçik ve statik yapıdaki muhafaza ve hermesçi içerikteki muhafaza anlamına geldiğinden İlhan Berk'in de, batılı anlamdaki ruhsal eklemleme arayışı, Apolloncu biçimcilikten yine Dionysos çoğulluğuna doğru kayar.

İlan Berk'in bir kaynak problemi çerçevesinde şiirin ilk dizesindeki vurucu özellik için Valéry'nin 'ilk dize Tanrı sevgisidir'²⁵⁹ ifadesiyle batılı bir epigrama dayandırması, ilham/(inspiration) kaynaklarının metafizik açıklanmaya sahip olsa da, ana kalkışımını batılı retorikten aldığını göstermektedir. Meseleye tersinden bakıldığında; Mevlâna'nın *Mesnevi*'de; "Dinle, bu ney nasıl şikâyet ediyor, ayrılıkları (nasıl) anlatıyor"²⁶⁰

dizeleriyle başlayan ilk 18 beyitin kendisine vehbi bilgiyle verildiğini söylemesi; bir bakıma 13. yüzyıldan Mevlâna'nın karşıt biçimsel tekçilikle tasavvufi bilgidan kalkışarak, 20. yüzyıldaki Valéry'yi Dionysos çoğulluğu açısından bir karşı-paradigma düzeltmesi olarak okunabilir.

Yine İlhan Berk'in Cummings'e gidişinin bu biçimsel sorgulayıştan daha da fazlasına kapı araladığı bir gerçektir. Bu da, yukarda alıntılanan şiir metinlerinin bizatihi Dionysos sarkacında ağırlıklaşmalarının maddesel insan alanına en basitinden kadın gövdesi, vücudu üzerine yoğunlaşmasıdır. Daha da, ilginç olan Berk'in Cummings'den çevirdiği XXIV. Sonnet'ye tamamı tamına Dionysostik bir yerleşme yapmasıdır.

(Cummings)

"Seviyorum beraberken vücudunu

Vücudunla. Öylesine yepyeni bir şey ki bu

²⁵⁷ İlhan Berk, *Poetika* adlı kitabında form tartışmaları için dizeyi yerinden oynatan hamleleriyle Apollinair'den, ve sözcüğün anlamına kadar inan tutumuyla Cummings'den bahseder. Paz'dan 'Dizenin ölçüsü dizemin içinde doğar, ve ona geri döner', ifadeyle Mayakovski'de Mallarmé'de paramparça edilen tek kelimeye dindirilen biçimi, Jokobson'un 'Dize ölçüsü ya da daha açık tanımıyla dize tasarımı, soyut ve kurumsal bir şema olmasının ötesinde tek bir satırın yapısını gösterir' nakleder. Ve İkinci Yeni'nin de bu bakımdan dizenin seyrini değiştirdiğini ona yeni bir kaftan biçtiğini ve bunu içeriğe yaydığını söyler. Bk. İlhan Berk, **Poetika**, YKY., 5. Bs., İst., 2014, ss. 37, 39.

²⁵⁸ **Poetika**, s. 39.

²⁵⁹ **Age.**, s. 33.

²⁶⁰ Mevlâna Celâleddin Rumî, **Mesnevi**, (çev. Derya Örs, Hicabi Kırlangıç), Konya Büyük Şehir Belediyesi Kültür Yay., 3. Bs., Konya, 2013, s. 19.

*Kaslar daha gergin sınırlar daha da
 Vücudunu seviyorum senin. Yaptığını seviyorum
 Vücudunu, kemiklerinin titreyişini sonra
 Sert-düzensizliğini ve art arda, art arda
 Öpeceğim, öpmeyi seviyorum şununuzu bununuzu”²⁶¹*

XXIV. *Sonnet*'den hareketle İlhan Berk'in şairi yeni olarak nitelemesi, bu yeniliğin Cummings'in şiir dilinde seksi öne alışı ve ona doğaya bakar gibi bakması bakımından Berk'i şu ifadeye iter: “*Sex bir 4-5 yıl benim de dinim.*”²⁶² Haliyle kaynakasal bulguların şekli olarak İlhan Berk'in içselleştirdiği cinsellik olgusu, Cummings'e gidişindeki haz temelli şiir-nesne ilişkisi açısından dikkate değerdir.

Dolayısıyla Dionysos sarkacında, başlangıç için kötücül algıyla yürütülen poetik edim, istenç noktasında bir yaşamsal direniş tavrına dönüşümü için, tıpkı Batı şiirinde Baudelaire, Poe ve Pound, çizgisinde seyreden şiirin İkinci Yeni adına ‘Çıkıştan’ (Exodusdan) gelişim ve içgüdüsel argümanlara kaymasındaki gibi Neruda, Lorca, Witman, Aragon'da bulgulanışı, hatta metafizik bir arayış olarak Mallarmé'ye, Breton'a ve Artaud'a uzanışında, salt melankolik bir ontolojik kapana kısılmayı kabul etmez. İlhan Berk'in “*Metafizığe geç eğildim, yazık! Ama her şair sounda buraya geliyor*”²⁶³ ifadesinin böyle bir bağlamda, direnç argümanlarının bile sonunda şiirsel bir evrilmeden payını alabileceği ve statik bir poetikanın zor olduğu sonucu düşüncesiyle değerlendirilmesi de mümkündür.

Yine başka bir açıdan Cemal Süreya, Turgut Uyar, Edip Cansever'de kendi varlığını onayıcı ihtiyaç, Dionysos sarkacında derecelendirmeye girerken cinsel sevinin ve algının yöneltildiği kadın olgusunda, İkinci Yeni şairi, önce kendini unutmayarak işe başlar;

(Turgut Uyar)
 “*Kadınlarla yattığım yetse ya
 Bir de kadınlarla yatığıma inanmam lazım
 Hoşlanmıyorum*”²⁶⁴

(Cemal Süreya)

²⁶¹ Elin Üstünde Gezsin/ İlhan Berk'ten Memet Fuat'a Mektuplar, s. 43.

²⁶² Age., s. 43.

²⁶³ İlhan Berk, Enis Batur'a Mektuplar 1975-2005, Noktürn Yay., İst., 2014, s.148.

²⁶⁴ Turgut Uyar, Büyük Saat, YKY., 20. Bs., İst., 2013, s. 123.

*“Bir de yine sevgili çocuk
Biliyorsun kişi tutkularıyla
Yalnızlığını adlandırıyor o kadar”²⁶⁵*

(Edip Cansever)

*“Sana ben olmalıyım, ayaklarımdan ötürü gezinirdik
Sevişir, bir derinliğe çıkarırdık kendimizi”²⁶⁶*

Şiir metinlerinde geçen Turgut Uyar’a ait “Bir de kadınlarla yattığıma inanmam lazım”, Cemal Süreya’ya ait “Kişi tutkularıyla yalnızlığını adlandırıyor” ve de Edip Cansever’in “Sana ben olmalıydım” ifadeleri, öznenin kendi kendisini önceleyişindeki Kartezyen bilincin bir dışa vurumu olarak, Batı şiirindeki Baudelaire’den beri yoğunlaşarak artan 20. yüzyıl şair öznesinin Dionysos sarkacı bağlamında ağırlaştırılmış insansal özelliğe gönderme yapmaktadır. Çünkü kendini unutmayı, ontolojik her türlü çatışmanın nihayetinde, Dionysos sarkacına güçlü bir istençle girip; Apollonik sarsıcı söz veya didaktik buyurtunun aksine bedenini, şehvetin, içgüdünün ontik fark edişiyile yoluna ilerler. İkinci Yeni adına asıl Batı estetiğinin genişletilmesi de, Husserl teoriğiyle fenomenolojik indirgemeye içkin olmayan her şeyin katı bir tutumla dışsallaşmasıdır.²⁶⁷ Bu dışsallaştırma yaşamı yürütücü/devam ettirici söz konusu edilen içgüdü argümanlarıyla çoğalır. En önemlisi şair kendini olayların merkezine yerleştirirken buyruğa direniş gösterip, madde-ruh ikiliği için varolan dünya olgusunda, Dionysos sarkacındaki ağırlıklaştırmacı madde perspektifini de, söz konusu edilen argümanlarla sürdürür.

*“Kapılar tutulmuş neylersin
Neylersin içeride kalmışız
Yollar kesilmiş
Şehir yenilmiş neylersin
Açlıktır başlamış
Elde silâh kalmamış neylersin
Neylersin karanlık da bastırılmış*

²⁶⁵ Cemal Süreya, **Üstü Kalsın**, YKY., 17. Bs. İst., 2014, s. 41.

²⁶⁶ Edip Cansever, **Sonrası Kalır I**, YKY, 12.Bs., İst., 2014. s. 128.

²⁶⁷ Terry Eagleton, **Edebiyat Kuramı**, (çev. Tuncay Birkan), Ayrıntı Yay., 3. Bs., İst., 2011, s. 69.

*Sevişmez de neylersin*²⁶⁸

(...)

*“Bir olgunlaşma zinciri en içsel acılarla
şingirdiyor son derece zavallı ayaklarımda
Seviyorum ve sevişiyoruz fakat bir batışın ortasında
fakat bir kılıcın ucunda ve yapamam
görmek istemem sana vereceği acıyı”*²⁶⁹

(...)

Yukarda ilk alıntılanan şiir metninde Eluard’da geçen “kapıların tutulması”, “yolların kesilmesi”, “şehrin yenilmesi”, “elde silahın kalmaması” gibi yaşamdan kopmamış somut ifadelerin “Sevişmez de neylersin” dizesine bağlanması ve ikinci alıntılanan şiir metninde Aragon’da geçen “olgunlaşma zincirindeki içsel acılar”, “zavallı ayaklar” gibi ifadelerin ise “Seviyorum ve sevişiyoruz fakat bir batışın ortasında” dizelerine bağlanması, söz konusu edilen Dionysos sarkacındaki ağırlıklaştırmacı madde perspektifini Batı şiirinde İkinci Yeni adına bir bulgulama kaynağı haline getirir.

Yine Baudelaire ve Edip Cansever arasında bir karşılaştırma yapıldığında;

Baudelaire, *Çalar Saat*’ten²⁷⁰ ve Cansever *Manastırlı Hilmi Bey’e Birinci Mektup*’tan²⁷¹:

Çalar saat! uğursuz tanrı, öfkelenerek (Baudelaire) Salondaki büyük saati sattım (Cansever)

Saniyem, böcek gibi, dinle neler söylüyor (Baudelaire) Gittiği yeri bilmeyen böcekler gibiyim (Cansever)

Sana bir mevsim boyu verilmiş nasibini (Baudelaire) Bir iki saatte bitiveriyor mevsim (Cansever)

Baudelaire’de sırasıyla “çalar saat”, “böcek gibi” ve “bir mevsim boyu verilmiş nasib” gibi benzer ibarelerin; Cansever’de “büyük saat”, “böcekler gibiyim”, “bir iki saatte bitiveriyor mevsim” benzer ifadelerine dönüştüğü; bizatihi dönüşmenin de ötesinde tematik yakınlığı aşan bir etimolojik benzerliğe taşındığı görülür. Böyle bir örnek merkezinde söz konusu

²⁶⁸ Ahmet Necdet, *Baudelaire’den Günümüze Fransız Şiir Antolojisi*, Adam Yay., İst., 1997, s. 157.

²⁶⁹ Louis Aragon, *Mutlu Aşk Yoktur*, (çev., Gertrude Durusoy,, Ahmet Necdet), Adam Yay., 8. Bs., İst., 1999, s. 33.

²⁷⁰ *Kötülük Çiçekleri*, s. 145.

²⁷¹ Edip Cansever, *Sonrası Kalır II*, YKY, 12.Bs., İst., 2014. s. 246.

yakınlık, Cansever ve İkinci Yeni genelinde batı şiirini zaman zaman felsefi arka plan kültürde tesis edilmiş anlam koordinatlarını çok bariz birer esinlenme ve öyküne modeline çevirmektedir.

Sonuç olarak İkinci Yeni şiirinin Batı şiirine eklemleme biçimi, modern çağın problemleri ışığında reaksiyon gösterilmiş özneler arası bir çerçeveye ele alınabilir. Ortak ontolojik kaygılar, çağcıl estetik refleks ve şiir nesnesinin algılanışı bakımından, İkinci Yeni şiiri, gösterilmeye çalışılan şiir örneklerinde, öykünme modelini kimi zaman Cummings-Berk ve Baudelaire-Cansever örneklerinde görüleceği üzere çok net bir etkilenmeye işaret ederken, kimi zaman da ancak derin anlam kodlarıyla okunabilecek ortak noktaları içerir. Fakat burada önemli olan bulgulara perspektifinde yeniden özgün şiirsel yaratıma olanak tanıyan özneler arası bir çabanın da ortada olmasıdır. Başka bir açıdan epigram bir olgu olarak algılanabilecek şiirsel çıkışın, çoğu kez mesela kendi şiirimizde Orhan Veli ve Sezai Karakoç'un *Kapalı Çarşı* şiirlerinde olduğu gibi tıpkı dış esinlenme kaynaklarında da, Baudelaire, Lorca ve İ. Berk ve Karakoç'un *Balkon* şiirlerinde, paradigmatik bir düzeltme teklifi olarak belirmesi, söz konusu edilen özneler arası bağıl veya bağımsız etkilenmenin boyutlarını gösterir. Dolayısıyla İkinci Yeni'deki Dionysos sarkacındaki ağırlıklaştırmacı insansal çekimin Batı retoriğini modellemesi, İkinci Yeni şairi için şiir dilinde kurmayı denediği çağcıl ihtiyacın çekici ve ilginç gelen tarafını teşkil eder.

1.2. İkinci Yeni'yi Sanat Epistemolojisi Üzerinden Okumak

1.2.1. Asallaşan 'Baba'yı Yeniden Düşünmek: Dada ve Sürrealizm

“Oğullar oğulluktan sessizce çekilmesini bilmelidir ağabeyler”

Ece Ayhan

Şiir, dil içinde incelenebilecek bir edebi tür olarak her zaman köken problemiyle karşı karşıyadır. Bu köken problemi, düşüncenin pratik yazınsal sahalarında kendini dışa vurduğu politika, ahlak, hukuk ve tarihte olduğu gibi şiirde de her zaman 'donmuş' teorileri tekrar etmek zorunda değildir. Şiirden sanat açılan büyük kapıda yer alanlar veya insanın tarihe dönük devrimi, burada şiirin kökenlerle yaşadığı sorundur.

İkinci Yeni'nin bir köken problemi yaşadığını varsaymak; söz konusu şiir söyleminin Dada ve Sürrealizmi nasıl bulguladığına dair ana perspektifi odağa almayı gerektirir. Kökenler, uyumsuzluğun kaynağına ve bu kaynağın sanat epistemolojisine işaret eder. İkinci Yeni bir uyumsuzluk problemini içsel değer dizgesinde karşılayan bir şiir akımıysa, şüphesiz geleneğe denk gelmeyen kaynaklı sanat epistemolojisi de, Batı sanatının temel dönüştürücülerinden bağımsız düşünülmemelidir. Bu bakımdan Dada, bir başkaldırının ilk programatik uygarlık saldırısı olarak kabul edilirse, estetik, dil, ahlak, politika ve teoloji topyekun bir yıkım alanının değer dizgesini verir.

Gerçeküstücülüğün (üstgerçekçiliğin) sanatsal varisi olarak 1916'da doğup, 1920'lerin başında sona eren, Marcel Duchamp, Fransis Picabia, Tristan Tzara, Hans Arp, Kurt Schwitters ve Raoul Hausmann gibi isimleri bir araya getiren Dada, ikon kırıcı ve meydan okuyucu yanı sıra; kaostan ve modern yaşamın fragmanlaşmasından hoşlanan yıkıcı yapısıyla modern erkeği ve kadını yan yana getirme çabasıyla tarihsel köklere bakıyor ve bu köklerin nasıl ortaya çıktıklarını sorguluyordu.²⁷² İkinci Yeni için ikon kırıcılık ve meydan okuma, dünyayla yaşanan uyumsuzluğun sanatsal içerikle mutlak bir kenetlenme haline girişiyse belirir.

“1-Ey ten sağnakları! Kapalı odalar ey!

2-Sözcüklerden bir ada suya gömülüyor.

3-Beni bir akşamla gece büyüttü belki de.

²⁷² David Hopkins, **Dada ve Gerçeküstücülük**, (çev. Suat Kemal Angı), Dost Kitabevi, Ank., 2006, ss. 11, 12, 15

4-*Gecenin adı ad şimdi alıp yatağıma girdim.*

5-*İniyorum sizi.*²⁷³

İkinci Yeni'ye ait bir şiir metni olarak *Beni Bir Akşamla Bir Gece Büyüttü Belki De* dikkate alındığında söz konu uyumsuzluğun ikon kırıcılığını matematiksel uzaya ilişkin meydana getirdiği sarsıntıda; “sözcüklerden bir ada suya gömülüyor”, “iniyorum sizi” seslenişleriyle varolan yüzeye ilişkin kırılmanın temsilini verdiği görülür. Aynı zamanda Deleuze-Guattari düzleminde şizo-özne ve onun kodunun kırılması perspektifinde düşünülmesi, yüzeyden uzlaşmazlıkla ‘uzaklaşmanın/özerkleşmenin’ ebedi anne baba olan dildeki asallaşma sürecine kapı araladığını iddia etmek zorlama olmaz. Çünkü Ödipal sorunların hiçbiri ne vazgeçilmezdir ne de mutlak olmak zorundadır.²⁷⁴ *Beni Bir Akşamla Bir Gece Büyüttü Belki De* şiir metni de böyle bir açıdan asallaşma denemesini, öncelikle ikon kırıcı ve kod çözücü bir yeltenişle gerçekleştirmek ister.

Başka bir açıdan İkinci Yeni'nin uzlaşmazlık bağlamında bir kaynaklı gidimlilik boyutu olan Dada'nın sınırlarına yaklaşması, Aydınlanmanın geç dönem sonuçlarını Batı düşüncesi ve İkinci Yeni açısından ele almayı gerektirir. Kozmopolitleşme, kapitalist döngü ve savaş, burjuvayı ayakta tutmaya çalışan sermaye-emek çatışmasının tetiklediği savaş dönemi Avrupa'sında, tarafsızlığını ilan eden İsviçre Zürih'de çeşitli milletlerden insanların buluşma noktasında *1916 Kabare Voltaire*, birçok sanatçının bir araya gelmesine; estetik ve toplumsal değerlere karşı çıkan Dada'nın oluşmasına ortam hazırlar.²⁷⁵ Hugo Ball'ın Spiegelgasse'de sergilenen Voltaire Kabaresi, dışavurumcu coşkun havasıyla Dada'nın temel karakteriyle bağlantılı anti-militarist ve teknolojik ilerlemeye kuşkuyla bakan çizgiler içermiştir.²⁷⁶ Richard Huelsenbeck, ortadaki sanatsal ortam ve hedefi için şunları söyler: “*Dada, yüreklilik, küçümseme, üstünlük, devrimci karşı koyuş; egemen mantığın, toplumdaki hiyerarşinin yok edilmesi, tarihin yadsınması, köktenci bir özgürlük, anarşi, burjuvanın yok edilmesi anlamına gelir.*”²⁷⁷ Bir bakıma, tarihin verili akışını 20. Yüzyıla getirdikleri

²⁷³ İlhan Berk, *Akşama Doğru 1984-2005*, YKY., 3. Bs., İst., 2007, s. 386.

²⁷⁴ Gilles Deleuze-Félix Guattari, *Kafka: Minör Bir Edebiyat İçin*, (Işık Ergüden), Dedalus Kitap, İst., 2015, s. 46.

²⁷⁵ Kader Sürmeli, *Dada Hareketinden Kavramsal Sanata*, *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, Cilt: 2, S: 6, s. 338-345.

²⁷⁶ *Dada ve Gerçeküstüçülük*, s. 24.

²⁷⁷ M. Brauneck, *Dada: Zürih ve Berlin*, *Dada Manifestoları*, (çev. Melis Oflas), Altıkkırkbeş Yay., 2. Bs., Eskişehir, 2008, s. 5.

düşünüldüğünde, en hassas moral, kutsal, toplumsal ve sanatsal değerler nereyse; dada oraya saldırır.

Böylesi bir saldırının en önemli taşı dilsel alandaki anıştırmaya olan ihtiyacın fark edilmesidir. Çünkü kökenlerle sorun yaşayan modern insanın ilk kılavuz uğrağı dilsel yenileşmedir. Şiir dilini direkt ilgilendiren bu durumu Hugo Ball “*Dada psikolojidir, Alman hazımsızlığı ve bulanık nöbetidir; Dada edebiyattır, burjuvazidir. Ve Dada sizlersiniz, her zaman kelimelerle yazan ama asla kelimenin ashını yazmayan, her zaman asıl noktanın etrafında dolanan saygı değer şairler...*”²⁷⁸ ifadesiyle bir bakıma, Marks’ın toplumda, Rimbaud’nun kelimedede aradığı değiştirmek olgusunu yine Rimbaud’nun ‘modern şairi bir kâhine dönüştürmek için bütün duyguların uzun süre ve sistematik olarak alt üst edilmesini’²⁷⁹ söylediği radikal çıkışta olduğu gibi dilsel boyutla şaire ve şiirin diline Dada merkezli bir köken sorgulamasının kapısı açılır. İşte en önemli nokta burada dilin göstergebilimsel kapasitesinin ve anlam taşıma yeteneğinin hem Dada hem de Sürrealizm açısından reddedilmesi ve dilin asallaşmasıdır. Bu süreksizliğin, asallaşmanın ve özne tarafından durmadan üretilen anlamın karşılanma değeri olmadan çoğaltımı, söz konusu çerçevede Dada ve Gerçeküstücülüğün, İkinci Yeni şiiri açısından bir takım münasebetlere bağlanabileceği muhakkaktır.

“*Ya ben gidip bir çeşmeye kapansam*

Ya çeşme bana açılrsa

Ya çeşme gelip bende kapansa”²⁸⁰

Yukarıda verilen Sezai Karakoç’a ait şiir metni odağında meseleye bakıldığında; “çeşmeye kapanmak”, “çeşmeye açılmak” ve “çeşmenin kendisine kapanması” açar ibarelerinde görülebilecek nesne yitimi; başka bir açıdan gösterge taşıyabilme kapasitesindeki radikal belirsizlik, yüzeye konumlanmış anlam öbeklerindeki sapmanın ve ikon kırılmasının mutlak anlam denemelerine karşı asallaşma eğilimini göz önüne serer. Bir diğer açar sözcük olan “çeşme” Karakoç epistemolojisinde şüphesiz medeniyet tasavvuru ve sembolü olarak kullanır;

²⁷⁸ Hugo Ball, *Dada Manifesto*, **Dada Manifestoları**, s 25.

²⁷⁹ **Dada ve Gerçeküstücülük**, s. 138. Ayrıca Cemal Süreya, Sürrealizm üzerindeki Rimbaud etkisi için şöyle yazar: “*Baudelaire her şeye zıttı. Rimbaud ise hiçbir şeyle bağlantılı değildi, Sürrealistler çıkışlarını Rimbaud’yu kök alan bir ‘révolution’ kavramına şartlanmışlardır. Dünyanın değiştirilmesi planında Karl Marx’ı, hayatın değiştirilmesi planında Arthur Rimbaud’yu izliyorlardı.*” Bk. Cemal Süreya, **Toplu Yazılar I/ Şapkam Dolu Çiçekle**, YKY., 4. Bs., İst., 2012, s. 276.

²⁸⁰ Sezai Karakoç, **Ayinler/Çeşmeler Şiirler V**, Diriliş Yay., 6. Bs., İst., 2003, s. 58.

fakat ifade biçiminde dilin asallaşması, kendinden önceki geleneksel aktarımlardan farklı bir şair özne-yüzey ilişkisini açığa çıkarır.

Yine Sürrealizm ise, 1924’de doğup, 1940’larda sonlanmasıyla küresel bir olguya dönüşen Max Ernst, Salvador Dali, Joan Miro, André Masson gibi sanatçıların temsiliyetiyle, Dada’nın yıkıcılığının aksine özünde burjuva karşıtı ama daha derinde tuhaflığa dalmış olarak görünen, Dada’ya göre daha onarıcı bir harekettir.²⁸¹ Başlangıçta edebi akım olarak görülen gerçeküstücülük, Arthur Rimbaud, İsidore Ducasse(Lautréamont), Raymond Roussel ve Alfred Jarry gibi Fransız şair ve yazarlarca temsil edilir ve şair André Breton’ca Freud’un psikanalist teorisi ekseninde temellendirilmeye çalışılır.²⁸² Breton ve Eluard’ın sonraları teorik anlamda fazlaca edebi ve dilsel kaynağa sahip oluşları, gerek birinci gerçeküstü manifestonun gereke ikinci manifestonun giderek yoğun bir felsefi içerik kazanarak Luis Bunuel ve Salvador Dali örneğinde olduğu gibi resim sanatının görsel ürünlerinde imgesel ifade biçimlerini çoğaltır. Dolayısıyla lirik soyut, geometrik soyut ve non-figürasyon zamanla sanat epistemolojisinde yeni figürasyon, yeni-dışavurumculuk, post-modernizm²⁸³ gibi olguları tetikleyip sanatsal yayılım alanını artırır.

Dada ve Sürrealizm bağlamında buraya kadar anlatılan anlatılanlar, öncü bir sanatsal ‘avangart’ eğilimin şiir dilinde olgusal karşılık bulabilmesi bakımından, böyle bir epistemolojik ön sunuş, tıpkı Batı şiirinde olduğu gibi Türk şiirinde de, tesir boyutunun iki ana izlek olan göstergebilimsel kapasitenin reddedilişi ve şiirin asallaşması çerçevesinde incelenme amacıyla.

Bu noktada, Dada ve Sürrealist sanatsal oluşturucu öznenin ardı ardına oluşturduğu veya yıktığı anlamın, tarif edilebilir bir dil olgusuyla karşılanmalıdır. Gösteren oluşturucunun anlam havuzuna bıraktığı gösterge, eğer, kesin/hazır grameri aşırı derecede zorluyorsa, bu, Dada’nın veya Gerçeküstücülüğün anlamla beraber dili kırmaya başladığının ifadesidir. Gösterge kapasitesinin reddedilişi, tam da, burada belgisiz bir oluş halinin, öznenin çıkıp artık anlam katmanlarındaki bir mücadeleye dönüşün yol haritasını verir. Tristan Tzara’nın “*İlan ediyoruz ki, otomobiller tıpkı transatlantiklere, gürültülere ve düşüncelere sahip olmak gibi soyutlamaların uyuşukluğunda bizi yeterince şımartan histir. O zamanda yüzeysel bir gösteri sunuyoruz, gerçekten de şeylerin özlerini arıyoruz ve bunu gizleyebilmekten mutluluk*

²⁸¹ Dada ve Gerçeküstücülük, ss. 11, 12.

²⁸² Age., 38.

²⁸³ Halil Akdeniz, Cumhuriyet Dönemi Çağdaş Türk Sanatı, Türkiye Cumhuriyeti Merkez Bankası Koleksiyonundan Ank., 2008, ss. 22, 27.

duyuyoruz”²⁸⁴ ifadesi, belgisizin oluşum sürecinde varolan yaşamsal kesin/hazır gramerin boyutlarından sıyrılmış bir anlam arayışının Dada’ya özgü gizleyiciliğine vurgu değerindedir.

Ama her şeyden önce belgisizin oluşum koşullarındaki dillin durumunu ele almak, söz konusu gizleme ve belgisizleşme sürecini daha ayrıntılı kale getirecektir. Sartre’ın bir dil bunalımı olarak gördüğü şey, belgisizin oluşum şartları için şu dikkate değer yoruma odaklanmayı gerektirir: “*Yüzyılın başlarındaki bunalımı, şiirsel bir bunalımdır. Toplumsal ve tarihsel etkenler ne olursa olsun, bu bunalım sözcükler karşısında yazarın tutulduğu kişisizleştirme nöbetleriyle kendini belli etti. Yazar artık sözcükleri nasıl kullanacağını bilemiyordu ve, Bergson’un o ünlü deyimiyle söylersek, onları artık şöyle böyle tanıyordu; onlara, pek yararlı bir yabancılik duygusuyla yanaşıyordu; sözcükler artık onun malı değildirler.*”²⁸⁵ Bu bakımdan Sartre’ın böylesine bir bunalım için öncelediği etimoloji, nesnelere öz nitelikleri, geçirimsizlikleri, yayılışları, kör süreklilikleriyle, dışarıdalıklarıyla ve öteki nesnelere arasındaki sayısız ilişkilerle dolup taşmış, yoğrulmuş bir bunalımdır.²⁸⁶ İşte göstergenin kapasitesindeki reddediş, söz konusu kör sürekliliğin anlam havuzundaki yığılma değer dizgesin için tehlikeli özne çoğaltımı olarak, Saussure’ün despotik üst kodlayıcı sisteminin tam aksine çoğaltımı gösterge keyfiyeti bakımından kontrol altında tutamaz. Yine Sartre’ın ifadesiyle eğer bu bir ihanetse ve insanlar arasında anlaşma olanaksızsa, o zaman her sözcük kendiliğinden, bireyselliğe kavuşur, yenilgimizin aracı anlaşmazlığımızın barınağı olur.²⁸⁷ Fakat bura dili karşılayabilecek bir ifade probleminin Deleuze’e göre söylersek sadece ontolojik değil gnoseolojik oluşu fikri düşüncenin kipi yapan²⁸⁸ ön koşulla da bir reddediştir. Belgisizin oluşumu, gücünü arttırması bakımından dilin nesnel iletişimden, imgeleştirmeye veya metaforlaştırmaya kadar göstergenin taşıma kapasitesinin reddedilişi, oluşturucu öznenin tetiklenişini sorunsallaştırdığımız bu meselede Dada ve Sürrealizmi, böyle bir olgu düzeyinde modern yayılımcı, tesir edici sanık yapar.

*“Tanrı sen ne kadar güzelsin
bir hiç olarak
ormansın beki bilmiyorum
belki ormanda bir ağaçsın şuracıkta
(...)*

²⁸⁴ Tristan Tzara, *Mösyö Antipyrine’in Manifestosu, Dada Manifestoları*, s. 73.

²⁸⁵ Jean-Paul Sartre, *Edebiyat Nedir?*, (Çev. Bertan Onaran) 6. Bs., Can Yay., İst., 2014, s. 23.

²⁸⁶ *Age.*, s. 17.

²⁸⁷ *Age.*, s. 27

²⁸⁸ Gilles Deleuze, *Spinoza ve İfade Problemi*, (çev. Alber Nahum) Norgunk Yay., İst., 2013, s. 17.

*ustasın sabahları yapmada
en katı yoklukları koyarak insanın içine
akamüstüleri biraz gaddarsın
sular ve zamanlar kararırken”²⁸⁹*

Turgut Uyar'ın *Hiçsizliğe* şiirinde Dada ve Sürrealizmin tesir boyutundaki sanıklığı, asallaşma adına dilin metafizik anlam çerçevesinden çıkarılmasıdır. Tanrı düşüncesinin “hiç” açar sözcüğüyle önce “orman” sonrada “ağaç” ifadeleriyle varlık-varolmayan zıtlığına sürüklenişi, şiirde mutlak otoritenin kabul görmeyeceğine dair somut gönderimler yapar. Özellikle Tanrı'nın “akşamüstlerinde sular/zaman kararırken gaddar” oluşu radikal imgenin varolan olgusal yapıdan, yüzeyden ve mutlak vasiden uzaklaşma eğilimi olarak bir asallaşma, söz konusu radikal imge yoluyla gösterge taşıma kapasitesini bizatihi dili kırarak engelleme çabasıdır. Gösterge verili dil içinde asallaşma endişesiyle kolektif anlam öbeklerini şiirden tek tek kovarken; bilakis asallaşma endişesinin yön verdiği şiir dili, minör şekilde oluşturucu şair özneye birlikte sıra dışı bir üretim çılgınlığına girer.

Diğer yandan Deleuze'ün dilsel büklüm olarak nitelediği gösterge üretim çılgınlığı, şu ifadelerde oldukça düşündürücüdür: “*Dil dışıl, hayvansı, moleküler büklümlere erişmeyi görev edinmelidir ve her büklüm ölümcül bir oluşturmaktır. Ne şeylerin ne de dilin içinde düz çizgi vardır. Sözdizim, şeylerin içindeki yaşamı açığa vurmak için her defasında yaratılan kaçınılmaz büklümler bütünüdür.*”²⁹⁰ İşte Deleuze'ün zorunluluk olarak gördüğü dil boyutundaki büklümler, yazınsal üretim aşamasında adeta üçüncü bir şahsın özne ve nesnesi olan yazı arasında güçlü bir oluşla belirerek yine dil merkezinde ebedi anne babanın edebiyat içinde varolan Oedipusçu yapısıdır.²⁹¹ Dilsel dönüşüm veya sıçrama hamleleri yaşamsal bir mecburiyetin vazgeçilmez kesiti gibi görünür; fakat söz konusu çerçevede, gösterge taşıma kapasitesinin reddedilişi, beraberinde belgisizin oluşum sürecindeki kanserli çoğalımla Dada ve Sürrealizmin doyumsuz gösterge üretimiyle her şeyde olduğu gibi şiirde de şiir-dünya ilişkisinin izlerini yok etmektir. Aynı zamanda bu durum çağdaş bir anakronizm örneği olması hasebiyle eleştiriden kurtaramaz. İkinci Yeni şiir diline ilişkin ‘anlamsız şiir’ çıkarımlarına böyle bir açıdan bakmak yerinde olacaktır. Ellul, dilin böylesi bir deformasyona uğraması hakkında şu tenkitleri yöneltir:

²⁸⁹ Turgut Uyar, **Büyük Saat**, YKY., 20. Bs., İst., 2013, s. 602.

²⁹⁰ Gilles Deleuze, **Kritik ve Klinik**, (Çev., İnci Uysal) Norgunk Yay., 2. Bs., İst., 2013, s. 10.

²⁹¹ **Age**, s. 11.

“Surrealistlerin (gerçeküstüler) ve Dada akımının üyelerinin gerçekleştirdikleri üzere dile saldırıda bulunulduğunda, insanlar güçlü bir özgürlük duygusu yaşadılar. Kasvet verici geleneksel kurallar yok edilmiştir; insanlar dilin, gündelik hayatımızda sahip olduğu anlamı dışında bir anlam olduğunu keşfettiler. Kelimeler gündelik hayatı ‘öteye’ doğru taşıyordu. Ancak kelimelerin ve cümlelerin bu tahribi öldürücüydü. Surrealistler bir Pirus zaferi (kazananın kazandığı zaferi hiçe indirecek ölçüde kayba uğradığı bir zafer) kazandılar: keşifleri dilin boşluğunu ve değersizliğini ispatladığı için, sonunda sürrealitenin (gerçeküstünün) çöküşüne götürdü. (...) Anlamları kelimelere bağlamak basit bir iş değildi; insanî gelişmenin ve entelektüel olabirliğin başlıca şartıydı. Onlar, Stephane Mallermé’nin belirttiği gibi, ‘kabile sözlerine saf bir anlam vermeye’ çalıştılar; sonuç anlamın hiç bulunmadığının keşfi oldu. Bu, hemen sonra, bugün iyi bildiğimiz dil oyunlarına yol açtı. Surrealistlerin anlamla ilişkilerini kesme arzusu, çılgın çılgın olağandışı arayışlarını içeriyordu; ancak onlar bir mümkün olağandışı oluşturana şeyi tahrip ettiler! Saçma, kabul edilmesi imkânsız bir dil ürettiler.”²⁹²

Ellul’un eleştirileri, bizatihi dili merkez anlam ağından, göstergebilim taşıyıcılığından kopartmanın sonuçlarıyla doğabilecek saçma dil durumuna çarpıcı örnek niteliğindedir. Bu yönüyle de ebedi anne-babanın sanatsal üretim adı olan dil içinse, insansal kesitte yeniliğe her zaman çağcıl bir merakı olan sanatkarlar adına dilde başlatılmış, dilde ilerletilmiş ve dilde sona ermiş bir Oedipusçu özellik, yaşamın her olgusuna sıçramaya hazır bir töretanımazlığa kapı açar.

İşte İkinci Yeni şiiri açısından da, Dada ve Gerçeküstücülüğün entelektüel bir moda olmanın ötesinde özellikle dil ve imge boyutunda, ne tür ontolojik problemleri araladığı çözümlenmesi gereken başlıca bir sorundur. Çünkü söz konusu edilen gösterge taşıma kapasitesinin reddedilişi, paralelinde bir asal şiir edimini gözler önüne serer. Denilebilir ki, dış dünya yönelik varlık algısı, İkinci Yeni’nin anlamı kendisiyle başlatıp, kendisiyle bitiren bir perspektifi, ilk kez ve sarsıcı şekilde gösterip yerini süreksizliğe bırakmasında, birebir Dada ve Gerçeküstücülüğü post etkileşim yörüngesine dahil etmez; fakat şiirin dilsel travmayla anlamı dönüştürücü dinamiklerle girdiği ilişki bakımından, karşıtın dilde taşınması, Dionysos dişillığının varolmasının yanında, süreksizlikle, şiir dilini asallaştırmayı beraberinde getirir. Bu asallaşma, İkinci Yeni şiiri için ilk ve son söz olma iddiasıdır. Bir ilke ki, kendinden önceki bağlamı, hermeneutik veya semiyotik açıdan yıkma için öncü ilkeyi veya

²⁹² Jacques Ellul, **Sözün Düşüşü**, (Çev.Hüsametin Arslan), Paradigma Yay., 3. Bs. İst., 2012, ss. 208, 209.

geleneksel bilgi içinde gömülü olanı reddetmekten bir an bile geri durmayan bir değiştirme arzusu olarak düşünülebilir. Foucault'nun Saussure ve Lancelot'yu, hatta antik dünyayı, Stoacıları sorgulayarak belirttiği gibi “*devinim indirgenemez ve ilk olan veri değildir; o her söylemi değerlendirmek ve tekrarlanabilenin orijinalini ayırt etmek olanağını verecek olan mutlak ölçü rolünü oynayamaz.*”²⁹³ Dolayısıyla semiyotik reddediş, konuyla ilgili olarak şiir dili örneklerini, imge ve anlam-değer kombinasyonunu bakımından hakim üretici özne dışında hiçbir şeye izin vermeyen anlayışla asallaşmaya yani kendiyi çoğalabilecek bir açıklamaya muhtaç kılar

“İçkiyi çabuk çabuk içiyorum

Her şey bir hıza dönüşüyor-çoğu zaman

(...)

Odamı giyiniyorum

Odamı soyunuyorum”²⁹⁴

Bir İkinci Yeni şiir metni olarak yukarıda gösterilen *Manastırlı Hilmi Beye Üçüncü Mektup*'ta açar sözcükler olarak işaret edilebilecek “çabuk çabuk” ve “hızla dönüşüyor” ifadeleri, Foucault'da bahsi geçen ‘devinim’ öne çıkartılmış ilke reddi ve söylemin orijinalliğinin değerlendirilmesiyle tekrarının mutlak ölçüte bağlanamayışındaki imkansızlık problemiyle birlikte düşülebilir. “Odayı giyinmek-soyunmak” olarak vurgulanmış, göstergedeki süreksizlik yani özneler arası anlam bağlantısındaki kopma, işte böyle bir açıdan bakıldığında devinimin ilke reddine sınırsız bir spekülasyon açar.

İkinci Yeni şiiri yine başka bir açıdan direkt etkileşim yoluyla Dada veya Sürrealizme yaklaşmaz; yaşanan entelektüel koşullar açısından bunu iddia etmek zorlama olur.²⁹⁵ İmgeyi

²⁹³ Michel Foucault, **Bilginin Arkeolojisi**, (çev. Veli Urhan) Birey Yay., İst., 1999, s. 182.

²⁹⁴ Edip Cansever, **Sonrası Kalır II**, YKY, 12.Bs., İst., 2014. s. 260.

²⁹⁵ İkinci Yeni'nin Dada ve Gerçeküstücülük akımıyla anılmasına yönelik bir takım olumlu ve olumsuz eleştiriler dile getirilmiştir. Alâattin Karaca, İkinci Yeni'nin soyut resme olan ilgisini Wassily Kandinsky, Paul Klee, Marc Chagall, Max Erns, Joan Miro ve Pablo Picasso gibi ressamlar özelinde değerlendirip, özellikle İkinci Yeni'nin non-figüratifle olan bağına vurgu yaparak İlhan Berk'in şiir yazarken Picasso, Paul Klee, Max Ernst ve Miro'dan etkilendiğini, Edip Cansever'in *Kesin, Aaaa, Horozla Merdiven, Var Var, Uyanınca Çocuk Olmak* gibi şiirlerde Chagall ve Miro'dan (Asım Bezirci'den nkl) etkilendiğini belirtir. Bk. Alâattin Karaca, **İkinci Yeni Poetikası**, Hece Yay., 2. Bs., Ank, 2010, ss. 410, 411, 412. Asım Bezirci Dada'nın Cemal Süreya üzerinde köktenci bir eğilime sahip olmadığını belirtir. Dada, Sürrealizmin ve Letrizm parça parça izler halinde bir görünümle otomatizmin İkinci Yeni'de her zaman olmadığını, fakat gerçeksizlik ve rastlantısallık açısından görüldüğünü belirtir. Bk. Asım Bezirci, **İkinci Yeni Olayı**, Evrensel Basım Yay., 2. Bs., İst., 2005, ss. 56, 57. Hasan Bülent Kahraman İkinci Yeni'nin dilsel açıdan Mallerméyen ve imgeci, yapısı itibaren Kübist, dayanakları açısından ‘relativist’ soyutlamacı ve sessel açıdan atonal olduğunu söyler. Bk. Hasan Bülent Kahraman **Türk Şiiri, Modernizm, Şiir**, Büke Yay. Temmuz 2000, s. 109. Müesser Yeniay, İkinci Yeni'deki imge algıyla

kullanma biçiminde gözlemlenebilecek ontolojik eşlemenin ortak reddediş biçimlerine dönüşmesi, şiirin asallaşması sürecinde söz konusu edilen göstergebilim taşıma kapasitesine yönelik kesinti, süreksizlik, uzlaşmazlık ve deforme anlamın Saussure'ün göstergebilim sistemi içinde simgeyi hiçbir zaman nedensiz görmeyişinin spekülatif yeniden kurulumu bağlamında bir göreceli alanını doğurur. Bu alan, görsel ve işitsel gösteren ayırımında özellikle görsel gösterenin birçok boyutta birden süremdeş bir dallanıp budaklanma²⁹⁶ süreciyle, soyut görsel tasarımların dilsel olanağa taşınmasında ne denli bağlantısız/bağısız/asal bir olgu dünyası meydana getireceğine ilişkin Dada ve Gerçeküstücülüğü, İkinci Yeni şiir dilinde yakın bir algılama boyutuna taşır.

Bu bağlam içinde İkinci Yeni şiirinin Dada yıkıcılığı ve sürrealist rastlantısallık ekseninde asallaştırdığı dünya olgusu ve şiir, Oedipusçu bir yapının temeli yerinden ederek özerklik kazanma eğilimiyle hem ana yapıcı ilkeye bir başkaldırı hem de arkasından sıralanabilecek anlam yedeklemelerine bir engelleme niteliğindedir. Max Ernst'in *Piata/Revelation By Nigth*'de²⁹⁷ tablosunda tıpkı Dalí'de olduğu gibi rüya resmi için söz konusu edilebilecek anlık hipnagogik imgelem düzeyinin yapıyı değiştirme eğilimi, *Piata/Revelation By Nigth*'de (geleneksel Hıristiyan ikonografisinde resmedilen Meryem ve kucağında İsa figürünün Meryem'in yerine 'baba' figürüyle yer değiştirmesi) Freudcu sistem dahilinde 'rüya yapıt'ın temel işleyişlerini arzu ve kaygıların bastırılması ve rüyanın aşıkâr içerisindeki kodlanmış yapının yerine geçme ve yoğunlaşma süreçlerini içerir.²⁹⁸ İşte Piata noktasında Oedipusçu gereksinimin gözlenmiş olduğu böyle bir asal yer değiştiriş, İsa-Meryem ikonunu insansal bir eşitleyici tavır olarak ceza verici, baskı altında tutucu ve öz-mutlak erotik kudret arayışının 'annesinden ayrılamayan oğlun güçsüzlüğü ve fallik karmaşası' karşısında Oidipusçu sınanmadan kaçmak yerine, Kristeva'ya göre söyleyecek olursak, sapkın bir yapı oluşturarak veya bedenleştirmeler ortaya çıkararak simgesel işleyişle adlandırılmaz dürtülerin uyumsuzluğuna neden olabileceği gibi, aynı zamanda simgeleştirme yoluyla ortaya çıkan dürtülerin krizine de karşı koyucu işlev üstlenemez.²⁹⁹

Gerçeküstücülümdeki imge algısının farklı olduğunu, İkinci Yeni'de anlam bakımından birbiriyle farklı iki sözcüğün bir araya getirilmesiyle anlamın ortaya çıktığını, Gerçeküstücülükte ise anlık, otomatik yazıyla ortaya çıktığını söyler. Bk. Müesser Yeniay, **Öteki Bilinç/Gerçeküstücülük ve İkinci Yeni**, Şiirden Yay., İst., 2013, s. 110.

²⁹⁶ Ferdinand de Saussure, **Genel Dilbilim Dersleri**, (çev. Berke Vardar) Multilingual Yay., İst., 2001, ss. 111, 113.

²⁹⁷ Bk. **Resim 1**.

²⁹⁸ **Dada ve Gerçeküstücülük**, ss. 140, 141.

²⁹⁹ Julia Kristeva, **Ruhun Yeni Hastalıkları**, (çev. Nilgün Tural), Ayrıntı Yay., İst., 2007, s. 24.

Dolayısıyla İkinci Yeni adına böyle bir göstergebilimsel reddedişin bizatihi şiir dilinde domine olmuş öz-mutlak-erotik kudretin, Oidipusçu vasi arayışı, salt bir Oidipus karmaşası değil; onun yerine koyulmaya çalışılan hipnagogik sayıklama, sabuklama aşamasıdır. Tıpkı sürrealizmde olduğu gibi İkinci Yeni’de de Dionysos dişilliğinin simgesel boyutta asallaşması, sistem olarak onu bir yönüyle estetikleştirilmesini ama diğer yönüyle de ‘iz’ bırakmayan tahribat bölgesinin eşgüdümlü oluşmasını beraberinde getirir. Yine Orhan Koçak’ın bir kendi kendini icat etme, kendi etkilenme endişesini üretme noktasında; Turgut Uyar bakımından ‘baba’ ya vurgu niteliğindeki şu ifadeler dikkat çekicidir: “*Bu ikincil zorlamanın bir blöf de içerdiğini, şairi aslında sahip olmadığı kozları masaya sürmeye zorladığını göstermeye çalıştım... Babayı da doğurma çabasının belki ilk kez açıkça kaydedildiği, ama ancak bir gölge boksu olageldiğinin de sezildiği sıkıntılı bir an var.*”³⁰⁰ Bu asallaşmayı bir vasi değişimi ve rastlantısal süreksizlik noktasında İkinci Yeni adına şu şiir örneği ekseninde ele aldığımızda;

*“Ve bacadan giren adamım kara gece
Ya öldürdüğünü ya öldürüldüğünü de bilerek
Bismillah tû Hafız Post
İnsanoğlu babasızdır
Bir dahaki gelişte dünyaya, nehir yollarından döneceğiz”*³⁰¹

“Babasız”, “Hafız Post” açar ibarelerinin şairde yerine ikame edilecek ‘baba’ olgusuna ait yapı kurma çabası “Ve bacadan giren adamım kara gece” dizesiyle reddettiği biçimsel sayıklama ve sabuklama aşamasına; “Ya öldürdüğünü ya öldürüldüğünü de bilerek” dizesiyle de Kafkaesk bir bunalımın minör oluşumuna yorum olanağı sağlar. Oedipus karmaşasına ikame etme endişesi, şairin temel sorgulama biçiminde sürrealist rastlantısallık açısından yakın bir yorumlama alanına yaklaşır. Sözcük kullanımındaki süreksizlik, rastlantısallık; başka bir açıdan gösterenlerdeki us-dışı tek asal dil, dilsel yağıdaki bir araya gelmiş ilgisizliğin aynı zamanda varolan dünyanın kalıplarına karşı da ikonolastik yıkıcılıkla hazır görüntüyü, hazır grameri, hazır fenomeni reddedip, yerine geçme, yoğunlaşma bağlamında seyreden hermeneutik ve semiyotik aşırılık, Oedipusçu yapıya dönüştürme ve sonrasındaki yedeklemeleri tahrip etme amacındadır. Bu durum, Merleau-Ponty’nin işaret ettiği gibi

³⁰⁰ Orhan Koçak, *Bahisleri Yükseltmek/Turgut Uyar Şiirinde Kendini Yaratma Deneyimi*, Metis Yay., İst., 2011, s. 24.

³⁰¹ Ece Ayhan, *Bütün Yort Savul’lar! 1954-1997*, YKY., 4. Bs., İst., 2003, s. 133.

yeniden ele geçirme, tekrar sahip olma, öze dönme, içsel özdeşliğe doğru ilerleme, hatta yaratılmış olan bir ilkeyle örtüşme-ayrışma ile birlikte düşselliğin kendisi hariç her şeyi geri alışıyla³⁰² da açıklanabilir.

Elbette gösterge taşıma kapasitesine yapılmış sabotaj, yukarıdaki şiir örneklerinde görüleceği üzere, yasal vasiyle olan problemin ‘Tanrı-İktidar-Baba’ boyutuyla çocuğun dramında birleşirken, dilsel travmanın anlamı dönüştürücü yeltenmelerinde, gösterge üzerinde yoğunlaşan bir belirsizliliğe açık kapı bırakır. Başka bir açıdan bir çocukluk olgusunu da odağa almayı gerektiren böylesine bir vasi krizi, Bachelard’da kökensel bir yeniden kurulum noktasında şöyle dile gelir: *“kurtarıcı yalnızlıkların varlığını kendi içimizde yeniden kurmamıza yardım edecek olan poetik-analizin önünde bir ödev durmaktadır. Poetik-analiz, hayal-gücünün tüm ayrıcalıklarını bize geri vermelidir. Psikolojik yıkıntılardan oluşan bir arsadır hafıza, bir anılar çerçesidir. Çocukluğumuzun tümüyle yeniden hayal edilmesi gerekir. Çocukluğumuzu yeniden hayal ettiğimizde, yapayalnız çocuk olarak daldığımız düşlemenin yaşamında, çocukluğumuzu yeniden bulabiliriz.”*³⁰³ Dolayısıyla hem Oedipusçu örgütlenmeyi başlatacak ontolojik krizin gelişimini hem de şiir dilini asallaştıracak gösteren-simge görseelliğinden sızan spekülasyonun Saussurecu çizgisinde dönüşüme arzulu yapıya işaretir. Bu bağlamda aşağıdaki şiir örnekleri fragmanter açıdan incelendiğinde;

*“Ben okul defterlerinde büyüdüm
Kalacaktım onun için
Ölünce her boydan kâğıtlarda.”*³⁰⁴

(...)

*“Ben bir yük vagonunda açtım gözlerimi
Firavun’un ekinlerini yöneten Yusuf da
Arkadan yırtılmış gömleğiyle
Kanatları dökülmüş kuşa benzerdi.”*³⁰⁵

“Ben” adıyla başlatılmış dönüştürme arzusu, ego merkezinde üretilmiş fikirlerin söz konu göstergebilimsel taşıma kapasitesinin reddedilişine yönelik sahipsiz çekiş darbelerini anımsatan epistemolojik veri girişi esnasındaki anlamsal kilitlenişini, “okul defteri” ve “yük

³⁰² Erich Christian Schröder, *Öznellik ve Felsefenin Sırtlarındaki Olgusalılık*, (çev. Akın Kanat) **20. Yüzyıl Filozofları** (ed. Margot Fleischer), 2. Bs., İlyayay., İzmir, 2003, s. 275.

³⁰³ Gaston Bachelard, *Düşlemenin Poetikası*, (çev. Alp Tümertekin), İtaki Yay., İst., 2012, s. 106.

³⁰⁴ İlhan Berk, *Deniz Eskisi*, Adam Yay., 2. Bs., İst., 1993, s. 43

³⁰⁵ Cemal Süreya, *Sevda Sözleri*, YKY., 59. Bs., İst., 2015, s. 81.

vagonu” yerlemleriyle “ölünce her boydan kağıtlarda kalmak”, “kanatları dökülen kuş” ifadelerine dönüşürken anlamda beliren ve gösterilen görsel boyuttaki resimsel dil tasarımlarına taşınır. Fakat ilk ve son söz olma özne merkezlilik tavrı, şiirin asallaşma adı altında nitelendirilen anlam yedekleyiciliği engeller. Sonsuz ‘bağlam’ akışı, öznelarası kavrama-yorumlama yolunu kapatan şiir dilinde, işte bu çerçevesiyle Dada/Gerçeküstüğü süreksizliği, tesadüfü ve ön-temsilin yıkılığını; ‘kendi kendine yetme iddiasının sınırsız bir bağlam ve karar verilmezlik lehine terk edildiği bir düşünme biçimine’³⁰⁶ denk getirir.

Bütün bulardan hareketle, İkinci Yeni’nin Dada ve Gerçeküstüçüyle olan ilişkisi de, direk etkilenme ve bulgulama alanında tecrübe dilmiş olgular üzerinden değil de, çağcıl estetik önsel bağlanma ve müşterek olguların yakın içe ve dış gerçeklikleriyle değerlendirilebilir. Max Ernst’in Piata’sı söz konusu asallaşmanın bir Oedipus ihtiyacına hitap etmesi bakımından İkinci Yeni şiirinin vasi edinme anlam formasyonları adına dikkate değer bir çağcıl problem ayniyetine işaret eder. İkinci Yeni şiir dilindeki Dada ve Sürrealizm etkisi, asallaşmayı kendinde başlatıp kendinde bitiren üretici şair özne adına, yapının herhangi bir bağlama ikinci dereceden anlam olanağı tanımayışında belirir. İşte bu özellik, İkinci Yeni’yi dil sistemi, anlam mantığı ve metaforlaştırma çerçevesinde sıra dışı ifade biçimlerini üretmemeye zorlar.

1.2.2. Antropomorfik Düşüş: Ermiş Antuvan’ın Baştan Çıkarılması

*“Ve zamanın (Zaman ki bellkektir
Gövdenin tarihinde.)
Sonra biraz da anısı
Çıplak etinin.
Yaralıdır”
İlhan Berk*

Sürrealizm çağının egemen sanatsal aykırılıkları, aşırılığın sularında başlattığı yolculukta, varlıkbilimsel temelin yeniden felsefi inşası adına insanın sürüklendiği bir maceraya girer. İnsanın yaratılış koşullarını direk ilgilendiren böyle bir ontolojik tasarım, elbette şiiri de yakından etkiler. Şiirin etkilenişi, İkinci Yeni’nin zamansal koşullarıyla

³⁰⁶Kasım Küçükalp, **Batı Metafiziğinin Dekonstrüksiyonu: Heidegger ve Derrida**, Sentez Yayınları, Bursa, 2008, s. 249.

bağlantılı olarak, Cumhuriyet devrinin hakim politika ve sosyal eğilimlerin çok ötesinde bir iç ontolojik sorgulayışın, kapanışın ve değerler dizgesiyle yaşanan anlam krizinin bir sonucu olarak görülebilir. Bu bağlamda, İkinci Yeni, antropomorfik düşüş³⁰⁷ olarak adlandırmak istediğimiz bir olguyla varlığın tarihsel temelini ilgilendiren bir diyalektik gerilimi, şiir dilinin imkanı doğrultusunda çoğaltmak isteyen anlayış sergilemiştir. Ontoteolojik açıdan metafiziğin asıl problemi ve rolü varolan şey için bir temel tesis etmek, varolan birbirine bağlı bir dönüşümler serisinin paradoksal sürekliliğini bu temel noktasında korumak ve sürdürmekse³⁰⁸

³⁰⁷ Varoluş problemine ilişkin temel yaratılış ilke ve aksiyonları açısından dünya içindeki varlık, a-biyolojik ve fiziki, b- insan ve toplumsal nihayet, c- kişisel özellikleri içeren varoluşun kaçınılmaz fenomenlerini içeren bir bütünlüktür. Bk. Ahmet Cevizci, **Paradigma Felsefe Sözlüğü**, Paradigma Yay., İst, 2013, s. 516. Bu bakımdan Antropomorfik düşüş, özellikle Batı ilahiyatının temel sorunsallaştırma bölgesindeki bir cennetten çıkarılma neticesinde tarihsel bağlı bir olguya dönüşür. Hıristiyan dininin ilk kurucularından Paulus, bu olguyla insanı ele alırken onu doğasından (physis) günahlı olarak değerlendirir. Bu yüzden ölümlüdür ölümle cezalandırılır. Kurtuluş ise Tanrı'ya uzatılan eldedir. Ona göre İnsan böyle bir günah mirasıyla savaşamaz, savaşmamalıdır. Bk. Macit Gökberk, **Felsefe Tarihi**, Remzi Kitabevi, 6. Bs. İst., 1993, s. 150. Bu bakımdan cennetten çıkarılan (hz.) Âdem için düşüş, bir tarihsel sonuç olarak, Kierkegaard'a göre 'Babanın Günahı' olması itibariyle ilk kez (hz.) Âdem'le öncü ama sonuçlarıyla tarihsel aşamaya geçen ödev ahlaki şeklinde görülür. Bk. Soren Kierkegaard, **Kayı Kavramı**, (Türker Armaner), Türkiye İş bankası Kültür Yay., 8. Bs., İst., 2015, ss. 17, 18, 19. Mevrus günahı, Jan Gossaert'in (Mabuse), Peter Paul Rubens'in Adem ve Havva tasvirlerine Bk. **Resim: 2, 3**. esin olan bir ontoteolojik olgu olarak, *Kitâb-ı Mukaddes, Tekvin*'de ise şöyle anlatır: “ *Ve kadın ağacın meyvesini yemeye değer olduğunu gördü, göze hoş görüldüğünü gördü ve bilgilenmek için bu ağacın arzulanması gerektiğini anladı ve meyveyi kopardı ve yedi; kendisiyle birlikte kocasına da verdi ve o da yedi. İkisinin de gözleri açıldı ve çıplak olduklarını gördüler ve incir yapraklarını birbirine ekleyip önelere örtü yaptılar. (...) Ve kadına da şöyle dedi Tanrı: 'Senin acılarını ve doğurganlığımı arttıracakım; çocuklarını acı içinde dünyaya getireceksin, arzuların kocana yönelecek ve seni o yönetecek.'*” Bk. John Berger, **Görme Biçimleri**, (çev. Yurdanur Salman), Metis Yay., 17. Bs., İst., 2011, ss. 47, 48. Yine İslam düşüncesinde, Hz. Âdem'in (a.s) yaratılışına ve cennetten çıkarılışına ilişkin olay *Kur'an-ı Kerim*'de, şöyle anlatılır: “*Ve (sonra) 'Ey Âdem,' dedik: 'Sen ve eşin bu bahçeye yerleşin ve orada dilediğinizden serbestçe yiyin; ancak bir tek şu ağaca yaklaşmayın ki zalimlerden olmayasınız'. Ama Şeytan orada ikisini de yoldan çıkardı ve sahip oldukları konumu yitirmelerine sebep oldu. Bu yüzden Biz: 'İnin, (bundan böyle) kiminiz kiminize düşman olarak yaşayın ve yeryüzünü bir müddet için mesken edinip orada geçiminizi sağlayın dedik.'*” *Bakara Sûresi*, 35., 36. Ayet-i kerimeler. Ayetlerde geçen bahçe için müfessirler arasında görüş farklılığı vardır. Fakat kimi dönem müfessirlerince burası dünyevî ikamet yeri olarak rahatlık, mutluluk ve suçsuzluk yeri kastedilmiştir. Ağaç için ise Kur'an'ın başka bir yerinde ebedî hayat ağacı' olarak geçen ifade; *Kitâb-ı Mukaddes*'de (*Tekvin* ii, 9) 'iyilik ve kötülük bilgisinin ağacı' diye zikredilir. Ayrıca başka bir Ayet-kerimde: “*Gerçek şu ki biz insanı en güzel şekilde yaratırız, ve sonra onu aşağıların en aşağısına indiririz.*” *Tin Sûresi*, 4., 5. Ayet-i kerimeler. 'En aşağıya indirmek' insanın kendi aslı, olumlu kimliğini saptırmasının başka bir deyişle yozlaştırmanın bir sonucudur. (...) Bu 'indirme'nin Allah tarafından kendi eylemi olarak takdim edilmesi konusunda (dır). Genel bilgi için bk. Muhammed Esad, **Kur'an Mesajı/Meal-Tefsir 1, 3**, (çev. Cahit Koytak, Ahmet Ertürk), İşaret Yay. İst., 1999, ss. 11, 12, 1283, 1284. Başka bir açıdan Hz. Âdem'in yaratılışındaki tarihsel olgu oluşumunu Kierkegaard'dan yüzlerce yıl öncesinde yazılmış Muhyiddin İbn. Arabî'nin **Fusûsu'l-Hikem**'in Ahmed Avni Konuk şerhinden şu ifadeyle bulgulamak istiyoruz: “*Eğer Âdem olmasa idi, mertebe-i ulûhiyyetin câmi' olduğu/esmâ ve sıfât kemaliyle zâhir olmaz idi. Zîrâ 'ilahiyet' 'me'lûh' olmayınca zâhir olmaz. Ve âlemde Âdem'den gayri olan mezâhirin hiç birisinin taayyünü, bu cem'iyetin zuhûruna müsâid değildir.*” Ahmed Avni Konuk, **Fusûsu'l-Hikem Tercüme ve Şerhi I**, (haz. Mustafa Tahralı-Selçuk Eraydın) M. Ü. İlahiyat Fakültesi Yay., 4. Bs., İst., 2005, s. 107. Dolayısıyla aynı zamanda insansal bir özne ve yükseltme ve alçaltılma durumu olarak görülebilecek antropomorfik düşüş, mekansal ve tarihsel bağlamından koparılacak yeniden kurulmuş tarih fikrinin metafizik boyutuyla olgu değerinde seyredir. Asıl üzerinde ndurulması geren şey de, bir Atopos(yersiz)laştırma çerçevesinde tarihin ilk ve sürekli genişleyişidir. Atopos (yersiz) özne için bk. Paul Ricoeur, **Başkası Olarak Kendisi**, (çev. Hakkı Hünler) Doğu Batı, Ank., 2010, s. 21.

³⁰⁸ Iain D. Thomson, **Heidegger Ontoteolojisi**, (çev. Hüsametdin Arslan), Paradigma Yay., İst., 2012, s. 28.

İkinci Yeni şairinin bu tesis edilen temele, gerçeküstücü bir krizi ontik temelle yaşadığı anlaşılmaktadır. 'Eksiklik' burada İkinci Yeni şiiri açısından en önemli felsefi sorunsallaştırmanın önünü açabilir. Çünkü modern insanın huzursuzluk bölgeleri en çok sanatkarlar üzerinden gözlenebilecek aşırılıklar üzerine kuruludur. Bu bakımdan İkinci Yeni ve Deleuze'ün daha önce sözü geçen vurgusuyla yüzeyden kopuş, en çok şairin oluşturucu temellerle kavgaya tutuştuğu ontolojik kriz anlarıyla gözlenebilir. İşte İkinci Yeni'nin 'eksik' olana yaklaşımı da, kriz anındaki ortaya çıkan varoluşsal izlekler ışığında aydınlatılabilir.

Bu bağlamda Salvador Dali'nin *Ermiş Antuvan'un Baştan Çıkarılması*³⁰⁹ adlı resmiyle İkinci Yeni'nin ontolojik trajedisini birlikte düşünmek, söz konusu antropomorfik düşüş olgusunun çağcıl estetik sancılarını ortak anlam kodlarıyla bir araya getirme olanağı verebilir. Öncelikle Dali'nin 1946'da yaptığı resmi *Ermiş Antuvan'un Baştan Çıkarılması*, bir derinlik algısı üzerine oturtulmuş, metafizik imgeler üzerinden ele alındığında; cennete çıkmak için yeryüzünden ayrılmak üzere, yeryüzü ve cennet arasında ince bacaklı fillerin yerleştirildiği, havada durma ve havaya yükselme³¹⁰ temasının verildiği bir resimdir. Ön figürde ermiş Antuvan çırılçıplak bir elinde haç ana figürlere yöneltilmiş, diğer elinde çürümüş bir kemik, önünde kafatası, hemen önünde haçın yöneltildiği figürler sırasıyla göğe uzanan ince bacaklı at, arkasında ince bacaklarıyla göğe uzanan fil ve sırtında bir kasede sunulan çıplak kadın, arkasında ince bacaklarıyla göğe uzanan ikinci fil ve sırtında uzun prizma içinde tabandan tepeye büyüyen noktasal cisimler, üçüncü ince bacaklarıyla göğe uzanan fil ve sırtında altından bir tapınak ve girişinde çıplak kadın anatomik açıdan karnı ve göğüsleri belirgin, tapınağın tepesinde çıplak heykel, hemen arkasında dördüncü fil aynı şekilde derinlik içinde ve en uzak ufukta beşinci fil flu figür, bu figürlerin ortasında noktasal ebatta bir adam ve kendisine haç yöneltilmiş bir kadın. Resmin anlattığı metafizik çatışma alanındaki insanın mistik bağlantılarını sorgularken bile antropomorfik gerçekliğinden ayrılamayacağıdır.

Burada bir antagonizma olarak sunulan ikilikler, haç ve çıplaklık arasındaki insani tereddüdün, metafizik gerilim oluşturucu bir boyuta sahip olmasıdır. Modern insan anlamında, metafizik bağlantıların sorgulanma şekli, teolojik kurallar çerçevesiyle sınırlı olmayan bir çağda, Antuvan'ın çıplaklığı batılı epistemolojik bir kaynak üzerinden düşünüldüğünde, Kierkegaard'ın mevrus günah olarak nitelediği, egzistansiyalist töresel tarih olgusunun ardı ardınca genişleyen anlam dünyasının, (hz.)Âdem-zürriyet-insan-tarih genişleyişinde bir düşüşle meydana gelmiş insan varlığının ancak çıplaklığın bir ontik geri alışı/dönüş/arınma

³⁰⁹ Bk. **Resim: 2.**

³¹⁰ Gilles Néret, **Dali**, (çev. Ahu Antmen) Abc Kitabevi, İst., 1997, s.63.

hamlesiyle normal görüntü düzeyinde kalabileceğine veya koruyabileceğine bir vurgu olarak okunabilir. Bu bağlamda, çıplak Antuvan ve haçının yöneltildiği iki çıplak kadın figürü, ikinci dereceden Antuvan'ın çıplaklığıyla benzeşik bir ontolojik gerçekliğin, toprakta olmanın veya ileri bir yorumla Heidegger'in Dasein tasarımı için ön gördüğü Dünya-da-bulunurluk/orada varlığı için³¹¹ zorunluluk, bizatihi her üç çıplak insan figürünün karmaşık karşı değer sahasında olsalar bile ontik kurgudaki görünüş düzeyinde bir arada olmaları, mevrus düşüşünün bir öngörüsüdür. Kierkegaard'a göre söylenecek olursa “*Günah kendisini öngörür; günah yeryüzüne, kendisi olarak, kendini ön görerek inmiştir. Böylece günah yeryüzünde birdenbire, bir sıçramayla inmiştir. Ama bu sıçrama, niteliği de vazeder, nitelik vazedildiği için sıçrama da o an niteliğe dönüşür ve sıçrama nitelik tarafından, nitelik de sıçrama tarafından öngörülür.*”³¹² Bu bakımdan Dali'deki çıplaklık ve kutsal arasındaki ön görü ve ‘ince bacaklı göğe uzanan filler’ ve yeryüzünün kalın figüratif sağlamlığı-dokusu arasındaki antagonizmalar, söz konusu sürrealist illüstrasyon merkezinde, antropomorfik düşüşün soyut çatışma fenomenlerini ifade etmesi bakımından modern çağ insanına dönük ontik krizin üst başlıkta iyi-kötü arasındaki eskatolojik tarih sorununa ve etkilerine işaretir.

Başka bir açıdan antropomorfik düşüş, sanat dilinin ermiş Antuvan yazgısı adına akla meydan okuyuculuğunda olduğu gibi modern şiir dilinin de akla meydan okuması; daha da fazlası şairin maddesine özgürlük vermesi bakımından³¹³ evrensel iyiliğin ve kötülüğün kaynağına dair felsefi sorgulamaları yoğunlaştırır. Bu, aklın tarihselliğine meydan okumasının geç gelen bilgisini, metafizik anlamda cennete çözüme kavuşamamış insanla yeryüzüne inmesidir. Aydınlanma çağında Nietzsche-Bergson diyalektiği üzerinden de ele alınabilecek böyle bir insansal problemi, modern insanın zihninde canlı tutmak, söz konusu çerçevede ‘düşüşü’ şairin önüne evrensel iyilik-kötülük-günah ve azap ekseninde yine yeryüzünde de çözümsüz bırakır. Ermiş Antuvan'ın ‘haç’ yönelttiği kadehte sunulan çıplak kadın vücudu, sanrılı atakları bir hipnagogik kavramaya dönüştürüp, paranoyayla gelişen ontolojik temel yıkıcılığa tetikleyici durumundadır.

“*Şimdi sen çırılçıplak elma yiyorsun*

³¹¹ Heidegger, *Varlık ve Görünüş*'de varlığın ontolojik anlamda görünürlüğü ve bir töz problemi çerçevesinde bir adalığı için şunları söyler: “*Varlık ve görünüş birbirine ait oldukları için ve birbirlerine ait iken her zaman birbirlerinin yanında oldukları ve bu bir arda olmada bir şaşırma ve bunun yüzünden bir yanılma ve karıştırma olanağı içerdiklerinden, felsefenin başlangıcında, yani var olanın varlığının ilk açılışında, düşünmenin temel çabası varlığın görünüş içindeki durumu kontrol altına almak ve varlığı görünüş karşısında ayırt etme olarak ortaya çıkmak zorunda kalmıştır.*” Bk. Martin Heidegger, *Varlık ve Görünüş*, (ed. ve çev. Metin Bal), **Heidegger**, Doğu-Batı Yay., Ank., 2010, s. 69.

³¹² **Kaygı Kavramı**, s. 25.

³¹³ Octavia Paz, **Yay ve Lir/Şiir Nedir?**, (Çev. Ömer Sauhanlıoğlu) Era Yay., İst., 1995, s. 20.

Elma da elma ha allahlık
Bir yarısı kırmızı bir yarısı yine kırmızı
 (...)
Ben de çıplağım ama elma yemiyorum
Benim öyle elmalara karnım tok
 (...)
Hatırlanacak olursa seninle beraber soyunmuştum
Bir kilise üstünde
Bir yandan çan çalıyorum büyük yaşamaklara
Bir yandan yoldan insanlar geçiyor çoğul olarak
*Duvar da bir kilise*³¹⁴

Cemal Süreya'nın yukarıda alıntılanan *Elma* şiiri, yazgısal boyutta *Ermış Antuvan'ın Baştan Çıkarılması*'yle hermeneutik açıdan "elma, çıplaklık, kilise ve duvar" açar ibareleriyle beraber düşünüldüğünde, kökensel yaratılış ve tarih fikrine olan en temel başlatımın antropomorfik ötelilik verilerinden bağımsız düşünülemez. Şiir dilindeki gömülü arkaik anlam, ilk ve tek neden olarak göksel bir bilgi sonuçlaması olarak, tarihsel insanın hatta entitenin cennetten çıkarılışı/düşüşü bağlamında idealize edilmekten çok sarsıntının uyandırdığı etkiye odaklanmasıdır. İşte ahlaki açıdan söz konu şiirin ve resmin bir neden ihtiyacından çok durumun ontolojik göstergeleriyle meşgul oluşu, ermiş Antuvan çıplaklığında Dali'yi pitoresk 'haç' dikotomisine, *Elma*'da ise Cemal Süreya çıplaklığını pitoresk 'kilise' dikotomisine götürür. Cemal Süreya'nın "*Bir yandan yoldan insanlar geçiyor çoğul olarak*" ifadesi bu bakımdan tarihsel genişlemenin devamlılığına vurgu olarak sanatsal oluşturuculuğun dışında kabul edilmiş insan/insanlar gerçeğine bir akılsal toplum bağıdır. Dali'nin çıplaklığa yöneltilmiş "haç"lı Antuvan dışında küçültülmüş bir diğer noktasal boyuttaki çıplak adama haç yönelten kadın figürü, normal seyrinde devam eden olgunun sanatkarca tasavvur edilmiş hipnagogik özerkliğin toplumsal herkesliğe doğru uzanışıdır.

İşte çağcıl olma kalkışımıyla batılı kaynaklı arka planı güçlendirdiğini iddia eden İkinci Yeni şiirinin ermiş Antuvan trajedisinden okunabilecek referansları, 'eksiklik' ve metaforuyla açıklanabilecek bir ontolojik krizin şiir yoluyla savuşturulması sırasında, 'yasağın' çıplaklığa, 'düşüşün' de tarihsel köklere olan inkara dönüştüğü, haliyle şiirin

³¹⁴ Cemal Süreya, *Üvercinka*, YKY., 5. Bs., İst., 2015, ss. 33, 34.

vasıtalandırıldığı bir imge ve dil boyutunda ortaya çıkar. Zihinsel tasarımlarda ortaya çıkan bu durum ilk imgeyle kendini açığa çıkarır.

*“Benim savaşım yıllar sonra
Dilden dile gezecek.
Şen olsun, karanlık gerdeğinde
Dişisinden erkekçe tad alan böcek...*

*Bir tohum atılmış toprağa Âdem'den
Sabırsız ve ürkek”³¹⁵*

Durmuş, Süt Mavi Gecesine... şiiiri, bahsi geçen düşüşün tarihsel göklerine “Tohum ve Âdem” açar sözcükleriyle gönderme yaparken bir yanıla da, “dişisinden tat almak” ifadesiyle Dionysostik istence yönelik bir bilinç gelişimini göz önüne serer. İşte cennetten çıkarılışın olgusal anlamda akıl denetiminden imgeyle çıkışı tam bu noktada İkinci Yeni'deki öznelarası Antuvan yazgısına yorum olanağı doğurur.

İkinci Yeni şiirin işte böyle bir antagonizmayla ele alınması, öncelikle İkinci Yeni şairinin modern çağın tam da varoluşçu öğelere dikkat kesildiği bir aşamada şiir yazıyor olmasıyla yakından ilgilidir. Yaşamsal eksiklik hissinin modernizmin kalın duvarlarıyla çevrili oluşu, zaten eylemsel ve aksiyon içeriği olmayan İkinci Yeni için, gelecekte arzulamayı bir tarafa bırakıp, geçmişin varoluşsal anlam katmanlarında eşelenmeyi zaruri kılar. “*Geleceğin hiçliğinden bir şeyleri koparıp, geçmişte olmaya taşıma*”³¹⁶ bu bakımdan yaşam istencinde organize olmayan İkinci Yeni şairi için yarını inşa etmekten çok geçmişin ontolojik çelişki ve kriz anında oyalanmayı tarz haline getirir. Ermiş Antuvan trajiği burada gizlidir. Çünkü şair gövde-ruh düalitesine ait öğeleri tıpkı ermiş Antuvan gibi çıplak bir ontolojik karakterde kaşılar. Varoluşsal gerilim, ironi, tarihe yön verici kaygı ve ahlaki değer sahasındaki dikotomi, eksikliği gün yüzüne çıkarır.

İlhan Berk Enis Batur'a yazdığı 1988 tarihli mektubunda çalışma sürecinden bahsettikten şu ifadeleri kullanır: “*Çırılçıplığım ben! Çok okudum, çok çalıştım bu kış. (...) Ne olacak beni bu halim! Aslında kendimle yapamadığım için yazıyorum. Bir cehennemim*

³¹⁵ Turgut Uyar, *Büyük Saat*, YKY., 20. Bs., İst., 2013, s. 67.

³¹⁶ Victor E. Frankl, *Duyulmayan Anlam Çılgılığı/Psikoterapi ve Hümanizm*, (çev. Selçuk Budak) Öteki Yay., 2. Bs. Ank., 1996, s. 98.

ben!”³¹⁷ Aynı yıl tarihli başka bir mektupta “Nesnenin insanda bıraktığı iz, insanın unuttuğu izidir.(Benjamin)Ne korkunç! Daha da korkuncu: Uzay-zaman eğrisiyle, niçin anımsanmıyor? Müthiş ilginç olurdu bu! (S. Dali ölüm yatağında)”³¹⁸ ifadeleriyle arınıklık ihtiyacının çıplaklıkla bir ontolojik çıkış noktası araması dikkat çekicidir. Daha da önemlisi, ‘geleceğin hiçliğinden’ Benjamin’den alıntıladığı nesnenin insanda bıraktığı iz yoluyla geçmişe ve onun uzantılarındaki varoluş problemlerine yönelmesi, söz konusu çerçevede, Antuvan çıplaklığının varlık görüntüsü üzerindeki muhalif, yerinden edici ve ironik boyutuna gönderme yapması bakımından, dünyada olmanın ve verili tarihin dinamiklerinden geçmenin zaman boyutuna da işaretler. Yine Edip Cansever, Erdal Öz’e 20 Ocak 1961 tarihli bir mektubunda şöyle yazar: “Müthiş sıkılıyorum. Daha kötüsü, insanlardan soğuyorum galiba... (...) Gitmiyorum herkeslerin olduğu meyhanelere. Gene on, on iki yıl önce yaptığım gibi, deniz kıyılarında, martılar içinde, bir başıma içiyorum. Sonra övünmek için söylemiyorum-sen anlarsın-kendimle yetinebiliyorum ben. Bazen de düşünüyorum; belki de bütün kötülüklerin kaynağı bende...”³¹⁹ Anlaşılan İlhan Berk’ten farklı olarak Edip Cansever için ontik farkındalık, bu kez daha baskın bir benmerkezci çerçeve etrafında sorgulanır. İşte bu da İkinci Yeni şairleri adına bir çelişkiler dizisi meydana getirmektedir. Paradoksal olgu boyutuna işaret eden bahsi geçen sorunsallaştırma yine İkinci Yeni’de şu şekilde ön plana çıkar:

“Su kıyısında tut çıplaklığımızı, suyun karmaşasına tut;
 Bitmemiş şiirlere, önsözlere tut çıplaklığımızı;
 Eşyanın acı tadına, kazılara şiir onu;
 Dor alfabelerine, Ortaçağa, en çok da ona tut;
 Her gün gidip gelinen sokaklara, kalabalıklara tut onu;
 Günlü işlerine, gökyüzüne tut çıplaklığımızı;
 Ağaçlara, çarşılara, caddelere çıkar onu;
 Ölüme, o pasa tut sonra da.”³²⁰

³¹⁷ İlhan Berk, **Enis Batur’a Mektuplar 1975-2005**, Noktürn Yay., İst., 2014, s. 40.

³¹⁸ **Age.**, s. 66.

³¹⁹ Edip Cansever, **Şiiri Şiirle Ölçmek/Şiir Üzerine Yazılar, Söyleşiler, Soruşturmalar**, YKY, 2. Bs., İst., 2012, s. 47.

³²⁰ İlhan Berk, **Güzel Irmak**, AdamYay., 2. Bs. İst., 1992, s. 27.

İlhan Berk'in gösterilen *Ölüm O Pas* şiiri, tekrar eden "tut çıplaklığımızı" açar ibaresinin dönüştürücü etkisini yalın ve katışıksız bir ontolojik beden problemine dönüştürür. "Tutmak", "kavramak", "zapt etmek" anlamındaki beden bilgisinin "suya", "eşyanın acı tadına", "ağaçlara", "çarşılara" taşınmak/çıkarılmak istenişi; bu bakımdan varoluşsal yapının paradoks oluşturucu alanlarına karşı bir itirazdan çok özne merkezli kriz odaklarıdır.

"Bir macera başlasın ciğerlerimde

Bir yanı kırmızı, bir yanı ak..

Uzanıp sevişelim elmalarla toprağa

Çırılçıplak.

(...)

Oturup sevişmeliyiz güzelliklerle

Yüzyıllarca ötede, çırılçıplak

Bu ilkokul şarkısıyla beraber

Bir ümitsiz sefer daha yazalım yapalım gözlerimizden içeri

Turnam, kalk..."³²¹

Başka bir örnek şiir metni olarak Turgut Uyar'da "Uzanıp sevişelim elmalarla toprağa/Çırılçıplak." dizesiyle görüntü düzeyine taşınan antropomorfik olgu, "yüzyıllarca ötede, çırılçıplak" açar ibareleriyle tarihsel bir onto-teolojik çerçeveye, düşüşün insansal şartlarına gönderme yapar. Bu bağlamda, İkinci Yeni şairi için antropomorfikleşmenin ermiş Antuvan yazgısıyla birleşmesinin en temel düşünsel kesişimlerden biri çıplaklıktır. Bu çıplaklık psikanalitik bir beden/gövde sevicilikten çok ontolojik bir dünya-da-lık olgusuyla ele alınmalıdır. Sadist, mazoşist yanını her zaman dizginlemeye çalışan tarihsel insanın dizginleyemediği tek, umutsuzluk karşısındaki tavrıdır. Çıplaklık, varolan ontolojik beden yerleşkesiyle yükseltici değerlere karşı bir tutum belirleyebilmede en temel farkındalıktır. Problem durumunda tehlikeye atılacak ilk ontolojik nesnedir. Ece Ayhan'ın;

"Bir erkeğe gerilmiş bir kadın, karşıdadır."³²²

dizelerinde olduğu gibi kadın bedeni ve seviciliği şair özneye dönük olmasına karşı; şairin çıplaklığı bizatihi kendi ontolojik kökenine ilişkin bir karşı çıkış ve meydan okuyuş için vardır. Metaforik anlamda (hz.) Âdem'in cennetten çıkarılışındaki sanatsal tasvirin çıplaklık

³²¹ Turgut Uyar, *Büyük Saat*, YKY., 20. Bs., İst., 2013, s. 70.

³²² Ece Ayhan, *Bütün Yort Savul'lar! 1954-1997*, YKY., 4. Bs., İst., 2003, s. 164.

üzerine kuruluğu, böyle bir anlamda düşünöldüğünde, ‘düşüş’ün çırılıçlıplak gerçekleşmesi, zihinsel tasarıma dönüşür. Bu, ilk, sonuçlu ve başlangıçlı insan bilgisinin de, egosantrik kaynağına bir gönderme niteliğindedir. Varlıkbilimsel açıdan arınık, sade ve sarıh bir kökene dönüş fikrini destekleyen bu durum, dünya içinde yaşam sürmenin tıpkı ermiş Antuvan kompozisyonunda olduğu gibi resimsel perspektiflerin bütün ana yönelişleri için konvansiyonel iki çıplak beden arasında ne kadar zıtlıklar barındıran bir düalitesiyse; sanatsal ve poetik tasarım açısından da o kadar çelişkilidir.

*“Marilyn Monroe öldü diyorum ona
Ölümü siyah bir kâkül gibi alında düşürmesini bildi
Şimdiyse Cennette Nietzsche’nin metresi olması gerekir
Bunları diyorum daha ne varsa diyorum
(...)
Soyunarak ağlayan bir kadın
Acı bilincinde sonsuzluğın
(...)
Ve faytoncular görüyorum
Yere basışlarındaki ağırlığı azaltmak için
Tanrısal bıyıklarıyla durumlarını paraşütlendiren”³²³*

Dikkat edilecek olursa Cemal Süreya’nın yukarıda “Marilyn Monroe’un cennette Nietzsche’ye metres olması” ifadesiyle kurmaya çalıştığı antagonizma, tarihsel insanın iyi-kötü yazgısı için şartları belirlenmiş töresel ve ahlaksal boyutuna bir tepki, Dionysos kültü açısından da, bir akılı engelleme endişesinden güç alır. “Yere basışlarındaki ağırlığı azaltmak için” dizesi bu bağlamda insanın yaşam dünyasına dönük tarihsel şartlarının onu sürüklediği gerçeklik ve bu gerçekliğe duyulan tepkinin bir sonucu olarak gözlemlenebilir.

Sonuç olarak İkinci Yeni şiirinde ‘düşüş’ sonralı tarihselliğın dünya olgularıyla felsefi anlamda çoğalıma giren yanıyla bütün değer sahasında yerli yerinde gibi görünen insan gerçeğinin, insan akılcılığının sentezleyici bir bilgi tasarımı olarak algılanmasından çok; savruk, sanrılı, kaygılı ve ontolojik iç çatışmalarla seyreden çağın epistemolojisinden farklı görünmez. Aşırı ahlakiliğın aşırı kötülükle bu denli psişik özellikte yan yana gelişi, İkinci Yeni’yi çözüm önerisi cebinde saklı bir şiir olmaktan çıkarıp, imgesel bakımdan ilgi duyduğu

³²³ Cemal Süreya, *Üstü Kalsın*, YKY., 17. Bs. İst., 2014, s. 40

olgulara karşı dağınık, içe kapanmış ve ironik olmaktan öteye geçemeyen bir poetik karaktere büründürür. Şiirin anlam dokusunda yer alan (Hz.) Âdem ve 'düşüşe' dair apokaliptik göndermeler, İkinci Yeni şairi için insan ve metafizik arasındaki bağın varlığının bir kabulü olmakla beraber; aynı zamanda bu kabulün şartlarının XX. Yüzyıl geç Aydınlanmasının en temel insansal sorgulamalardan da ayrı düşünülmemeyeceğinin belirtisidir.

1.2.3. İmge Arayışı ve Geometrik Yıkım

Çağdaş Türk şiirinin İkinci Yeni'ye kadarki imge arayışı, yeni anlayışların klasik şiirin merkez kuvvetinden bağımsızlaşacağı Cumhuriyet devrinde, iyiden iye özerk anlam alanlarına kayar. Yahya Kemal ve yeni şiir bunun başlangıç ayağıysa; elbette İkinci Yeni'ye gelinceye kadar imge arayışının Birinci Yeni'de, Necip Fazıl Kısakürek'de, Nâzım Hikmet Ran'da veya İkinci Yeni'ye önsel bir hazırlayıcı episteme olarak Behçet Necatigil ve Melih Cevdet Anday'da şiir dilindeki örnekleri belli ve belirgindir. Fakat şiirin evrensel uğrağı olan değişim olgusu, imge arayıcılığın doğrudan karşılık bulduğu kliniklerde göze çarpar. Ve haliyle imgenin kümülatif tasarımları, bir devamlılığın ürünü olma doğallığıyla her zaman şiirin gelenek bağını koruyamaz. İmge dönüşür, genişler ve İkinci Yeni özelinde söylemek gerekirse bazen de parçalanır. İşte aslı üzerinde durulması gereken şey, bu itici ve tetikleyici devinimin hazırlayıcı pratiklerine ve sonuçlarına yoğunlaşmaktır.

Bu bakımdan şiirin değişimle olan bağı, XX. Yüzyıl şiirsel ereğindeki çoğul sanatsal öykünmelerin içeriğinde aranmalıdır. Bu içerikte Dada ve Sürrealizm ne kadar etkinse; maddesel algının dışa vurulmasında Kübizm de o kadar etkilidir. Diğer yandan Dada, Sürrealizm ve Kübizmin etkileşimi, insana ait iç alem yapısının veya modern anlamda söylemek gerekirse bilinçaltı ve rüyanın güdümünde gerçekleşmiş bir takım yeltenmeler ortaya çıkarması, şiirsel erekteki değişimin ve yeni imgeye olan ihtiyacın bir yansımasıdır. Caudwell'in gerçeküstücü sanatın kayağını sembolizme dayandırıp, Rimbaud'un 'kafamın düzensizliğini kutsal tutmaya gelmişim bu dünyaya' ifadesini kullanarak şu yoruma varması: "*Şiir, tersine çevrilmiş bir düşür. Oysa düşte gerçek duygular kısmen bastırılır ve birbirine*

karışmış imgeler bilinç alanlarına çıkarken, şiirde birlikte ola imgeler kısmen bastırılmış ve bilinç alanında duysal düzenlenmiş biçimlerde var olan şey birbirine karışır."³²⁴ şiirin bir rüya eklentisiyle veya bir bilinç dışı eklentisiyle devinimindeki yenilikte bizatihi tazelenen evren tasarımına ilişkin yaşadığı sancıyı dillendirir niteliktedir. Doğrudan imgeyi ilgilendiren bu durum için Tanpınar, sanatkarane muhayyilenin yaşadığı tecrübeyi bir ilham anında şöyle anlatır: "*Asıl ehemmiyetli olan şey, bu hayal bende doğarken sade uyanık olmayışumdur; zihnimle de çalışıyordum. Kalabalıkta idim ve konuşuyordum, yani kendi kendimle çok yakından meşguldüm. 'Muhatap' adını verdiğimiz ayrı bir âlemin tesiri altında idim. Bu karşılaşmanın benim şahsî değerler cetvelimde yaptığı değişiklikler beni son derece, mümkün olduğu kadar uyanık tutuyordu.*"³²⁵ İmgenin şair özne açısından deviniminde hayatı öneme sahip söz konusu ifadeler, şairin sürüklendiği son mantık bağının yırtılmaya başlamasıyla şiir nesnesindeki değişimin imgelem düzeyinde yeni bir görüntü kazanmasına hazırlayıcı niteliktedir. Yine Tanpınar'ın doğrudan Veléry'yi bulguladığı ve rüyaların yazınsallaştırılması olarak algılanabilecek bir ifadeyle *Antalyalı Genç Kıza Mektup*'da varolan dış dünyaya ait simülakrın yırtılmaya başladığı şu ifadeler dikkat çekicidir. "*Ergani madeninde üç yaşında iken bir gün kendime rastladım. Çok karlı bir gündü. Ben sıcak ve buğulu bir camdan karla örtülü bayıra bakıyordum. Sonra birden bire kar tekrar yağmaya başladı. Bir çeşit çok lezzetli, bir hayranlık içinde kalmıştım. Bu anı her karlı günde ve yağmasını beklerim.*"³²⁶ Bu kendini sorgulayış kalkışımı, Heidegger'in Dasein tasarımıyla düşünüldüğünde, varlığın anlamını kendinde, kendisi olmayanda ve dünyada sorabilen³²⁷ varlık kadrajında öze yönelik ontolojik bir örtüşme içindedir. Fakat şahsi kanaatimiz Tanpınar'ın söz konusu Kartezyen sorgusu, Heidegger'in 'varlık kendi bulunurluğuna düşmandır'³²⁸ öncülünü tersine çeviren bir varlıksal içe/öze bakışın tasavvuf-dışı algısıyla; Türk düşüncesi açısından Heidegger ve Batı uzantılı pesimist yıkıcılığın tersine çevrilmesidir.

Dolayısıyla bu öncü sorgulayışın çağdaş Türk şairini sürüklediği çağcıl nokta, imge ve ilham arayışının özneye yönelik sorunsallaştırılabilir pek çok argümanı geride bırakıldığıdır. İşte İkinci Yeni şiiri bağlamında imge arayışının kendinden önceki yenilik denemelerinde şair öznenin öz varlıksal niteliğine dahi kapanıp, sorgulaması, İkinci Yeni'nin meseleyi bir 'ben'

³²⁴ Christopher Caudwell, *Şiirin Düş Görevi*, (çev. Mehmet Doğan), **Yeni Dergi**, S: 123, 1974, ss. 128-133.

³²⁵ Ahmet Hamdi Tanpınar, **Edebiyat Üzerine Makaleler**, Dergâh Yay., 6. bs., İst., 2000, s. 37.

³²⁶ **Tanpınar'ın Mektupları**, (ed. Zeynep Kerman), Dergâh Yay., 3. Bs., İst., 2001, s. 271.

³²⁷ A. Kadir Çüçen, *Martin Heidegger'de İnsan Problemi, Felsefe Dünyası*, S: 31, 2001/1, ss. 25-31.

³²⁸ Hans-Georg Gadamer, *Sanat Yapıtının Doğruluğu*, (çev. Metin Bal), **Heidegger**, (Ed. Özgür Aktok, Metin Bal), Doğu-Batı Yay., Ank., 2010, s. 136.

sorunsalının da ötesine götürmesine neden durumundadır. Bu bağlamda, şair öznenin arayışı, Tanpınar'ın iki bulgularıyla olan 'benlik' ve 'rüya' kavramlarına götürülüşü, şiirsel yeniliğin her devri kuşatıcı ortak ilkelerle yürütülemeyeceğini, bireysel çıkışın aynı zamanda şiirsel erekteki arayışın da, teminatı olan bir yenileşme olgusuna vurgu niteliği taşıması doğaldır.

Bütün bunlardan hareketle İkinci Yeni'nin böyle bir imge arayışı içinde oluşu, şiirin devirler arasında münasebet tesis edici ortak bir ilke veya gelenek meselesini de zorlaştırır. İkinci Yeni'ye hazırlayıcı nitelikteki Anday'ın “*Şiirin yapısı sözünden, bütün şiirler için, her çağda ortak uyulması gereken bir kurallar toplamı anlaşılmayacağı için, kendi çağımız ya da kişiliğimizin beğenisine uygun belli bir yapı düzeni, bütün şiir için aramak ve istemek, bulamayınca da yapısızlıkla suçlamak yanlış olur.*”³²⁹ ifadesi, bir bakıma, değişim olgusunun tarihsel arka planla birlikte devam değişim olgusunun varlığına işaret eder. Çünkü bu dış dünya şairin gözünden yeniden oluşturulurken görüntüye olan güven çoğu zaman derin sarsıntılar yaşar. En basit yanıyla iki şar arasındaki temel ayırım bile “*dış dünyadan topladıkları gereçler (sözcükler, görüntüler, anılar) kurdukları şiirsel yapının ayrılığından gelmektedir. Buna zorlayan, buna biçim veren şeyse, şairlerin dünyaya bakışlarının ayrı oluşudur, yani özleridir.*”³³⁰ Özün böyle bir benlik probleminde yürütücü, değiştirici özelliği, söz konusu bahiste İkinci Yeni şairini daha da öte bir cüretle imgeye ilişkin yeniliğin deneysel yeltenmelerine zorunlu olgu durumundadır. İkinci Yeni'ye çağcıl iki şiir sırasıyla *Kolları Bağlı Odysseus* ve *Çatı* dikkate alındığında;

(Melih Cevdet Anday)

“Ağır bir zamandı sürekli ve ansız

Gözden önce göz içinde yalnız

Somut hayvanlar yürüdü hayvanlarla

Ağaçtan önceki ağaçlar büyüdü

Açardı hasatsız gökyüzünü

(...)

Şimdi ondan ne ki kaldı

Unutulmuş bir kapı belki kaldı

Değişmez biçim, arı renk, ölümsüz birlik

O zorunlu kendiliğindenlik

Anılarla geldi gitti kaldı

³²⁹ Melih Cevdet Anday, *Şiirin Anlamı*, **Yeni Ufuklar**, S: 13, 1963, ss. 6-11.

³³⁰ Mehmet Doğan, *Şiirde Biçim Üzerine*, **Papirüs**, S: 34, 1969, ss. 5-13.

*Duygularda bir ürperti kaldı
Artık eski bahçelerde değildik*³³¹

(Behçet Necatigil)

“Her çatı ev

Çadır da

Bitmez taşları

Taşıyan sırtınızda

Bıkılır, tükendi

Hep aynı

Biçimsiz boşluklar

*Dolu sandıklarımızda*³³²

imge arayışının Anday’da “ağaçtan önce ağaçlar büyüdü”, “o zorunlu kendiliğindenlik” dizleriyle be Necatigil’de ise “bitmez taşları”, “biçimsiz boşluklar” dizeleriyle sıra dışı metaforlaştırmayla değişim olgusuna paralel seyrederek çağcıl yenilenmeye yönelmesi, yukarıda *Kolları Bağlı Odysseus*, örneğinde görülen kaynakçal ve biçem farklılığının Garip’ten kopuşunda olduğu gibi,³³³ şiirin tek boyutlu dilsel imkanındaki yırtılmanın çağcıl verilerini ortaya koyar. İşte İkinci Yeni bakımından yenilik devinimi de, öncü imge pratiklerinin sıradanlığına karşı direnen şairin doğal refleksi olarak görülmelidir. Fakat asıl meselelerden biri şudur; bu imgesel yırtılışın İkinci Yeni’deki sınırları nelerdir.

İlhan Berk İkinci Yeni’nin anlam durumu için “*Büyük bir hiçten doğar, meydana gelir. (...) Öndüşünceye karşı oluşu, bir düşünceyle başlamamıyla ilgilidir. (...) Gizli bir şiirdir İkinci Yeni*”³³⁴ der ve ‘düşünme diye bir şey bilmem’ diyen Antonin Artaud’u anlam konusunun dışında görerek, Henri Michaux’yu, Arthur Rimbaud’yu, Lautréamont ve

³³¹ Melih Cevdet Anday, *Kolları Bağlı Odysseus*, **Yeni Ufuklar**, S: 128, 1963, ss. 19-21.

³³² Behçet Necatigil, *Çatı*, **Yeni Dergi**, S: 123, s. 2.

³³³ Melih Cevdet Anday’da *Kolları Bağlı Odysseus*’la gelen poetik değişimin anlam ve biçem farklılığı için Mitat Durmuş şunları söyler: “*Garip dönemindeki şiir anlayışı burada erimeye, yumuşamaya başlar. Sokaktaki insandan, üst düzeydeki insana geçilmek istenir. Bu üst düzeydeki insan tabandan iyiden iye kopmuş gibidir. (...) Şairin ilk dönem şiirlerinde sıkça görülen humour, ironi, alay gibi mizahî öğeler, Kolları Bağlı Odysseus’tan sonraki şiirlerde yerini bireyin trajik varoluş sorununun irdelenmesine bırakır.*” Bk. Mitat Durmuş, **Melih Cevdet Anday’ın Şiir (Ç)evreni**, Milli Eğitim Bakanlığı Yay., Ank., 2011, ss. 156, 158.

³³⁴ İlhan Berk, *Salt Şiir/İkinci Yeni’nin İlkeleri*, **Yeni Ufuklar**, S: 3,4, Mayıs-Haziran 1960, ss. 105-126.

Artaud'u usa karşı çıkmak ve onun çalışmasına engel olmak noktasında birleştirir.³³⁵ Bu durum aynı zamanda imgenin geometrik yıkılışına yönelik yapı arayışının altını daha baştan boşaltmak için yapılmış bir hamledir. Çünkü anlam aynı zamanda yargı kavramına dönük bir mekanizmanın faili olarak görülmelidir. Bu bağlamda söz konusu geometrik yıkım ve varolan yerleşikten sapma anlam temelli bir yargı problemi içinden okunabilir.

“Tanrım!

Taş kesilmemek için taş

Bunu evrenin sonsuzluğu diye yorumlar varlığı olmayan bir söz

Kadınsa kıvıldamak ister, olmaz

Yer değiştirmek ister, olmaz

Solumak birdenbire

Gene olmaz”³³⁶

Edip Cansever'e ait yukarıda alıntılanan şiir metni dikkate alındığında, yargı için her türlü Apolloncu düşüncenin akli olumlayıcı yapısına karşın, yargıyı engellemek adına bir anlam açıklaması denediği görülür. Necatigil'de az önce bahsi geçen “bitmez taşları” ifadesinin Cansever'de “taş kesilmemek için taş” dizesiyle yargısızlık noktasında kesişmesi, söz konusu yargısızlığın imge üzerinde yoğunlaştırdığı açıklanamaz anlam diretişini dikkate değer kılar. Şiir metninde yer alan “varlığı olmayan söz”ün “evrenin sonsuzluğu” nu akılsal denetime sokamayışı, imgesel arayışı sabit temeller üzerinden kaydırır. Ve yine “yer değiştirmek, solumak” kiplerindeki işaret edilmiş imkansızlık problemi, yargının önünü özne, şiir nesnesi, mekan ve toparlayıcı akıl noktasında bir yıkıma; mantıksal ve matematiksel uzayda boşluğa sevk eder.

Deleuze ‘Yunan trajedisinden modern felsefeye kadar, hazırlanıp gelişen, bütün bir yargı öğretisidir’ derken Nietzsche, Lawrence, Kafka ve Artaud'un tuhaf biçimde yargıdan kaçtıklarını söyler.³³⁷ Temel yargı, aklın dahil olduğu dinsel, sanatsal ve politik alana ilişkin güdümlenmenin dışına çıkarılmak adına Apolloncu denetim mekanizmasının varlığına bir itiraz olarak da, Dionysos içselliklerinin akli kırdığı, yargıyı anarşik şekilde havada bıraktığı bir boyutla taşınır. Bu geometrik yıkımın birinci boyutudur. Nietzsche'nin *Dionysos Dithyrambosları*, Antikite'den Aydınlanmaya müesseseseleşmiş bir yargı mekanizmasının

³³⁵ Age., ss. 105-126.

³³⁶ Edip Cansever, *Sonrası Kalır I*, YKY, 12.Bs., İst., 2014. s. 239.

³³⁷ Gilles Deleuze, *Kritik ve Klinik*, (Çev., İnci Uysal) Norgunk Yay., 2. Bs., İst., 2013, s. 156.

dışına çıkarken, bir bakıma şiir parantezinde de görülebilecek yerinden edilen yapıların tarihsel yargıya direnişi olarak görülebilir. Dionysos istencin aklı kırması, diyalektik anlamda, Apollonotik moral, dini ve toplumsal karşıtların yok edilmesini; bilakis geometrik anlamda dilin tarihsel tortularında oluşmuş imgelerin de yok edilişi anlamıyla İlhan Berk'in 'öndüşünceye karşı oluş' olarak nitelediği şiirsel tasarımın hazır dile, hazır gramere hatta olgusal boyuttaki imgeye bir başkaldırısı durumundadır.

İşte İkinci Yeni'nin 'anlamsız' şiir yargısının bile böyle bir yargılamanın dışında düşünülmesi gerekliliği burada yatar. Geometrik yıkımın ikinci boyutu ise, Artaud'ın daha önce bahsi geçen 'organsız benden' metaforuyla ilişkili olarak bedenın yargının birinci dereceden muhatabı oluşu, Tanrısal buyruğun hükümlüsü, hukuksal yaptırımın özne adına sanığı ve maddesel olarak her türlü yargının karşılayıcısı olmasıdır. Deleuze'ün bağımsızlaşmak, yargıdan kurtulmak ve yargının işini bitirmek adına organsızlaşmanın duyusal, yeğın ve anarşik bir beden olan organsız bedenleşmeyle olabileceğini iddia etmesi, söz konusu organsız benden edinmek ve bulmak yoluyla yargıdan kurtuluşun yolunu açar.³³⁸ Dolayısıyla bu ikinci boyut da yine İlhan Berk'in İkinci Yeni hiçten doğar, gelişir düşüncesinin ön-temsıl, ön-görüntü noktasında imgeye sirayet eden yıkımın anarşik tavrına yönelik bir gönderim olarak algılanabilir.

*“Herkeseye yeni bir selâm
Ödden kısaltıldı
Yanlışı bir gündeğusunun
Denizden taşıyıp getirdiğı daha bu sabah
Ceketsiz bir cesetten, göklerin sahibinden
hüzünlü bir umuttan kısaltıldı
(...)
Kaç yıldır denemez kaç bin yıldır ömrü
Suya toprağına durmak ateşe yanmaktır
Elinde bir ölümlle dolaşıır durur
Bir bendenle değıştirilen ölüm
Bir gün dar bir odada bir gün bir alanda
Elinde ölüm kalır*

³³⁸ Age., s. 162.

İşte ondan kısaltıldı”³³⁹

Turgut Uyar’ın *Bazilika* şiirinde “kısaltıldı” açar sözcüğüyle “Ödden, ceketsiz bir cesetten, göklerin sahibinden, hüznü bir umuttan, elde kala ölümden” kısaltılma/eksiltme yapılması, ön-temsilin sadece geometrik uzay için değil; aynı zamanda olgusal boyutta da, yargıdan kaçmak ve us-mantık denetiminin dışına çıkmak adına olduğu görülür. İşte İkinci Yeni şiir metinlerindeki ön temsilin yıkılması da böyle bir açıdan yalnızca Öklid uzayını ilgilendiren bir zaman-mekan sorunu olmayıp, anlam bağının tarihsel akışına karşı yapılmış bir yargıdan kaçma eylemi merkezinde düşünülebilir.

İkinci Yeni şiiri için yine imgede meydana gelen geometrik yıkımın düşünsel temelleri, sanatsal açıdan Kübizmin tıpkı Dada ve Gerçeküstücükte olduğu gibi görüntüye olan güvenin kırılması ve ön temsildeki çatlağın içeriklendirilmesiyle yakından ilişkilidir. Kübist anlamda geometrik yıkımın öncesinde Paul Klee ve Wassily Kandinsky’ye bakmak yerinde olacaktır. Çünkü 19 yüzyılın ikinci yarısı ve 20. Yüzyılın ilk çeyreği uzamanın algılanışı ve gerçeğin uzamda temsil edilme biçimleriyle ilişkili radikal değişmelerin, kopuşların yaşanacağı bir manifestolar çağı olarak görülebilir.³⁴⁰ Başka türlü söylemek gerekirse, Platon’un idealar dünyası olarak Antik dönemde tanımladığı görüntülerin (eidola) asıl özlerin yerinde kullanılması, 20. Yüzyıla kadarki sanatın aşağı yukarı bu mimetik anlamlandırma ve kavramsallaştırmaya sadık bir düşünce-sanat teoriğini geliştirmiştir. Platon’un varlık tasarımının aslında sadece temsiliyet noktasında görülebilen şeyler olarak onları birer ‘kusurlu imge’³⁴¹ formuna soktuğu varsayımı, 20. Yüzyıl estetik ve sanatının bir ontolojik temsil krizi yaşayacağını en önemli belirtisi olmuştur.

Bu noktada Klee’nin Platon’da olduğu gibi idenin statik ve ebedi özünü değil, filizlenme olarak, sürekli oluşum tasavvur edilen varlığın genetik itkisinin gösterilmek istenmesi, Klee’nin ifadesiyle ‘sanat şeyleri aşar, imgeselin olduğu gibi gerçeğin de ötesine geçer’ prensibiyle doğanın zorunlu deformasyonu ve buradan sanatsal anlamda yeniden üretilmesini doğurur.³⁴² Dolayısıyla Platonik ideanın asıl özü karşılayıcı ontolojik yetersizliği, bizatihi ontolojik özerkliği XX. Yüzyılda ısrarla isteyen modern öznenin varolan zihinsel tasarımlarına karşı yaşadığı çelişkiyi bir kusurlu imge olgusuna yaklaştırır. Kandinsky’nin

³³⁹ Turgut Uyar, **Büyük Saat**, YKY., 20. Bs., İst., 2013, s. 438.

³⁴⁰ France Farago, **Sanat**, (Çev. Özcan Doğan), Doğu Batı Yay., 2. Bs., Ank., 2011, s. 162.

³⁴¹ **Age.**, s. 34.

³⁴² **Age.**, s. 169, 171.

işsel zorunluluk olarak adandırdığı bu temsil krizi ise Kandinsky’de hem akli hem de içgüdü yoluyla yapılmış bir soyutlamayla belirir.³⁴³ Dolayısıyla Kübist teorinin imgenin geometrik yıkılışında yaşadığı krizler söz konusu öncü çerçeveden bağımsız değildir. Picasso ve *Guernica*’da³⁴⁴ bir manifesto niteliğindeki ontolojik parçalanmanın görünüş düzeyindeki geometrik yıkımı, 20. Yüzyıl restorasyon ve savaş Avrupa’sı için politik kaosun modern insana getirdiği melankolik mirasın Picasso’nun ‘modern sanatın yok edilmeli. Bunun anlamı şu; kendimizi de öldüreceğiz ki bunun üstesinden gelelim.’³⁴⁵ prensibiyle köktenci eylem boyutuna taşınır. Böyle bir çerçeve algıyla bedenın yerinden ediliş, gövdenin, kol ve bacakların, baş ve binlerce yıllık Öklid geometrisinin ters-yüz ediliş, ‘organsız beden’ ve ‘yargı’dan kaçışta olduğu gibi bütün temeli yerinden edici geometrik maddesel alana olan müdahalenin sadece görüntüde kalmayıp, anlama, imgeye sıçrayışının çağdaş boyutunu göz önüne serer.

İkinci Yeni şiirinin modern bir temsil krizi noktasında, imge boyutuyla şiir dilinde açığa vurduğu geometrik yıkım, form ve madde bütünlüğünün yıkılması, eşyanın bozulması ve geometrik uzamda meydana gelen deformasyonun belleksel alanlara sirayet etmesi şeklinde gerçekleşir. Söz konusu eden kusurlu imgenin Platonik teori çerçevesinde kusurlu oluşu, duyumsanan dünyanın gerçekliği için Wellek’in “*bir imajı etkili kılan şey, onun bir imaj olarak canlı olmasından çok, duyuma özel bir şekilde bağlı zihin olayı olmasıdır.*”³⁴⁶ kriterinin anlam açıklığı itibarıyla böylesine özneye bağlı/bağımlı bir belgisiz oluşumu işaret ettiğinden, İkinci Yeni’de dış dünyaya ait kavramsal dönüşüm, uzamsal yapıya ilişkin mimetik sadakati çoğunlukla zorlaştırır. İşte bu anlam açıklığı, imgenin “*gerçekliği kaba ve ihlal edici kuşatmasından sıkılan ruhun; sonlu, sınırlı ve iğreti olandan; sonsuz, sınırsız ve aşkın olana açılması*”³⁴⁷ tanımıyla mutlak bir statik yapıda devam etmek istemeyen yönüyle, her zaman dilde gömülü, daha önce bahsi geçen Deleuze’ün dildeki ebedi anne-baba metaforuyla açılanan sonsuz anlam dinamizmini içerir. Bu bağlamda, İkinci Yeni, bir imge türü olan radikal imgeyle, geometrik yıkımın kapısını aralar. Bu radikal imge; “*şiirsel metaforu keskin zıtlıkların karşılaştırılmasıyla da oluşturduğundan, yoğun düşünsel çatışma*

³⁴³ Age., s. 184.

³⁴⁴ Resim: 5.

³⁴⁵ Ingo F. Walther, **Picasso**, (çev. Ahu Antmen), Abc Kitabevi, İst., 1997, s. 68.

³⁴⁶ René Wellek, Austin Varren, **Edebiyat Teorisi**, (çev. Ömer Faruk Huyugüzel), Akademi Kitabevi, İzmir, 1993, s. 161.

³⁴⁷ Ramazan Korkmaz, **İkaros’un Yeni Yüzü/Cahit Sıtkı Tarancı**, Akçağ Yay., 2. Bs., Ank., 2014, s. 298.

*durumlarının ifadesi için oldukça uygun bir ortam sağlar.*³⁴⁸ Özellikle radikal imgenin zıtlıkları bir araya getirişi, varolan dünyanın sıradanlığına karşı çoğalma girmiş anlam bakımından hem Platonik idea sistemindeki yansıtma kusurunun bizatihi kusurlu imge olarak tanımlanabilecek dönüştürme problemine hem de İkinci Yeni bağlamında söz konusu edilebilecek modern şairin dış dünyaya ait maddesel tasavvur ve tasarımların yaşadığı temsil krizini gösterme eğilimiyle dikkat çekicidir. Dolayısıyla İkinci Yeni ve anlamsız şiir jargonu merkezinde, bu şiir dilinin imgesel temsilde yaşadığı kriz, aynı zamanda ontolojik özerkliğini ancak verili dünya olgularıyla giriştiği çatışmanın bir mahsulü olarak kazanma tavrını da anlaşılır kılar.

(Sezai Karakoç)

“Nice yorulduğum ayakkabılarımdan değil

Ayaklarımdan belli

Lâmbalar eğri

Aynalar akrep meleği

Zaman çarpılmış atın son hayali

*Ev miras değil mirasın hayaleti”*³⁴⁹

Yukarıda Sezai Karakoç’tan alıntılanan şiir metninde yorgunluğun “ayakkabılardan değil ayaklardan” belli oluşu, ontolojik anlamda tutulmaya uğramış, modernizmin gölge alanlarına saplanmış asıl özün sarsıcı bir dikkatle kendi kendine eğilmesinin örneğini vermektedir. Geometrik alana ilişkin çatlamanın “lâmbanın eğriliğinde, “aynanın akrep meleğine izafe edilmiş”, “zamanın çarpılmış atın son hayali oluşunda” görüldüğü gibi bir krizle açığa çıkması, ön-temsildeki yıkılmayla beliren ontolojik özerkliğin birer örneği olarak göze çarpar. Varlığa ait zıtlıklar sadece uzamın algılanışını belirlemekle kalmaz; bilakis maddesel anlamdaki objenin verili durumuna karşı ontolojik bir muhalefet başlatılır. Bir maddesel ölçüdeki tanım ve mekansal yerleşmişlik, diğerine akılsal anlamda yükleme yapamaz. Değerlerin paradoksal sunusu, akıl kontrolünü reddeder.

“Çünkü ellerimiz, başımız ve kanımız

Hayasız pençelerini kokuyla gizleyen

*Bir olgu olmayacaktır sana”*³⁵⁰

³⁴⁸ Age., s. 318.

³⁴⁹ Sezai Karakoç, **Gün Doğmadan**, Diriliş Yay., 11. Bs., İst., 2012, s. 431.

³⁵⁰ **Büyük Saat**, s. 337.

Turgut Uyar'ın *Biraz Daha* şiirinde olduğu gibi “ellerin, başın ve kanın” açar dizeler olan “hayasız pençelerini kokuyla gizleyen/ Bir olgu olmayacaktır...” ifadesiyle işlev açısından yeniden sorunsallaştırılması, yazgıya yön verici bir sağaltma kaynağına bağlamaktan çok, geometrik yıkılışın anlam üzerindeki tahribatını daha da kanamalı hale getirecek amansız karamsarlığa dönüşür. Bu bakımdan Kübizmin *Guernica* örneğinde görülen eşyaya ait parçalanmanın sezdirim değeriyle formu hissettirmesi; fakat baş-beden-ayak-kol yerleşmişliğine yönelik yapılan yerinden edici-sökücü değişiklik sonrasında yaşamı direkt ilgilendiren devam mantalitesi veya hayatın sürekliliğine ilişkin hiçbir rehabilitasyon içermeyişi, Uyar'ın yıkımı yeniden onarıcı bir seküler tasarım veya metafizik düşünceye aramadığına işaretir. Dolayısıyla Uyar, modern anlamda imgesel boyutta başlattığı yıkımın; gerek gelenekte gerekse toplumsal tabana yayılmış kültürde telafisi yoktur; metnin de bir dönüşü yoktur. Sezai Karakoç ise yapıya ilişkin ontolojik yer değiştirmelerin ve görsel kaosun sonucunda;

“Ölüler gelmiş çitlembikler sarmaşıklarla

Tırmanmış surlarıma burçlarıma

Kimi ırmaklardan yansıma

Kimi kayalardan kırılma

Kimi öteki dünyadan bir çarpılma

İçi ölümlle dolu

Dönem bir huni

Doğarken güneş

Kesilmiş ölü yüzlerden

(...)

Ve birden senin sesin gelir dört yandan

Menekşe kokulu sütunlardan

Komşu dağdaki nergislerden leylâklardan

Gözlerine ait belgeler sunulur

Ey aşkın kutlu kitabı

Uçarı hayallere yataklık eden

Peribacalarının yasağı

Günlümün cellâdı acı mezmur

Bana bıraktığın yazıt bu mudur

*Ölüm geldi bana düşün armağanı gibi*³⁵¹

yukarıda alıntılanan şiirde görülebilecek “İçi ölümlü dolu / Kesilmiş ölü yüzlerden/ Gözlerine ait belgeler sunulur” dizelerde geometrik yıkım bölgelerinin ortaya çıkarttığı enkazı, “Ölüm geldi bana düşün armağanı gibi” açar dizesiyle üst bilgi epistemolojisindeki metafizik merkezli bir endişeye bağlayarak metnin geleneksel anlamda dönüşünü oluşturur. Bu durum aynı zamanda Kübist tavrın yaşama ilişkin toparlayıcı bir son söze dönüşmesi adına yine daha önce tartışılan pek çok izlek alanında olduğu gibi Sezai Karakoç şiirinin İkinci Yeni şairinden farklı olarak metinsel dönüş yollarının açık olduğuna bir işarettir.

Bu bağlamda İkinci Yeni şiirinin uzama ait normallikle giriştikleri mücadelede, söz konusu geometrik yıkımın radikal imgelerle varolan dünyadaki ön temsille veya imgenin Wittgenstein’in resimsel teorisinde³⁵² veya Harris-Saussure çizgisinde olduğu gibi dilin sınırlarında sıkıştırılmış, dilin sınırlarına çekilmiş mantıksal bir olgu zorunluluğu duymaması, söz konusu bakımdan imgenin Karakoç-dışı İkinci Yeni şairince kullanılma biçimi için paradoksal bölgeler açığa vurur. Tekrar İlhan Berk’e dönecek olursak, paradoksal anlam yapısını ve ön temsilin yıkılışını şair ve şiir için dillendirilen tanımlayıcı şu ifadeler;

(İlhan Berk)

“Dil, şairin kimliğidir. Şairin kanıdır çünkü.

(...)

³⁵¹ Gün Doğmadan, s. 429.

³⁵² Wittgenstein’in sembol temsiline ilişkin dil içindeki resimsel teorisi için Ali Utku şunları söyler: “*Temel soru şudur: Dünyanın olması gerektiği şey buysa; dünyayı uygun biçimde temsil edebilmesi için dilin olması gereken şey nedir? Wittgenstein’in deyişiyle görev, her im sistemini kapsamı koşuluyla, gerçekliğe ilişkin, sözel olması gerekmeyen olası her önesürüme uygun bütün dilin özünü açık kılmaktır. (...) Genel resim teorisinin, dünyanın yapısal çözümlemesinden hemen sonra ve uygun birer yapısal biçim kazandırılarak dünyanın karşısına konulacak olan düşünce ve dilin incelenmesine girişilmeden önce ortaya konulması kesinlikle keyfi bir tercih değildir. Zira resim ve onun resimlediği şey arasındaki yapısal bağlantıların belirlenmesine yönelik bu teori, dil(düşünce) ve dünya(gerçeklik) bağlantısı çerçevesinde şekillenecek olan ‘önermenin resim teorisi’ için temel çerçeve rolü üstlenecektir.” Ve Utku, Wittgenstein’in *Notebooks*’tan şu alıntıyı yapar: “*Önermede dünya deneysel olarak bir araya getirilir. (Paris’teki mahkeme salonunda bir otomobil kazasının kuklalar vb. aracılığıyla temsil edilmesi gibi.) Bu, düpedüz doğruluğun doğasını vermelidir (kör değilsem eğer)*” Bk. Ali Utku, *Ludwig Wittgenstein/Erken Dönemde Dilin Sınırları ve Felsefe*, Doğu-Batı Yay., Ank., 2009, ss. 75, 76. Yine bir zorunlu bağıntı olarak Newton Garver’in şu ifadelerini nakletmek istiyoruz: “*Tıpkı Tractatus’taki gibi, olguları resimleme biçimimizden bağımsız ‘nesnel’ yoktur; aynı şekilde daha sonraki çalışmalarında da, dil kurallarından bağımsız özler yoktur.*” Bk. Newton Garver, *Gramer Olarak Felsefe*, (çev. Fatma Canpolat) **Wittgenstein: Sessizliğin Grameri/Cogito**, S: 33, Güz 2002, ss. 106-128. Dilin görsel sezdiriş kademesinde, dil oyunlarında ve metaforlaştırma, bu olgusal karşılık bulma sistemi, Ömer Naci Soykan’ın şu sorgulamasına götürür: “*Filozoflar, ‘bilgi’, ‘varlık’, ‘nesne’, ‘Ben’, ‘Cümle’, ‘ad’ gibi sözcüğü kullandıklarında ve şeylerin özünü kavramaya çalıştıklarında, daima şu sorulmalıdır: “Ama bu sözcük, onun anayurdunda olduğu dilde gerçekten hiç böyle kullanıldı mı?”* Bk. Ömer Naci Soykan, *Wittgenstein Felsefesi: Temel Kavramlar ve Sorular*, **Wittgenstein: Sessizliğin Grameri/Cogito**, S: 33, Güz 2002, ss.40-78.*

Dünyanın sonu mu?

-Düşün, imgelemin yıkılması!

Şiir varlığını sözcüklerin unutulmasıyla kazanır.

-Ve su soyunur-daha çıplak.

(...)

Bir şiirin tarihi dilin tarihidir.

Kazısı dil olan bir kazıbilimcidir şair.

Diller eğirir.

-Ağzında çiçekler

(...)

Artık sözcüklerin gösterdikleri nesnelere olmadığı biliniyor.

Şiirin varlığını –imgesel olan varlığını-saptayan da bu değil midir?

Böylelikle şiirde sözcüklerin işlevi daha da belirginleşmiyor mu?”³⁵³

şiir dilinde yüzyılımız açısından statik yapıların ne kadar önemsiz olduğuna bir gönderme yapması itibariye; imgeye dahi sıçrayan anti-temelci düşünsel eylem tarzının dilden bütün varlık alanına yayılımına olanak verir.

Çıkarımsal açıdan İkinci Yeni şiir dilindeki işte söz konusu edilen bu geometrik yıkımın sonucunda ihtiyaç üzere ortaya çıkmış imge arayışı, Dada, Sürrealizm ve Kübizm gibi sanatsal aşırılıkların olgularla yaşadığı anlam sorunu gözler önüne serer. İkinci Yeni'nin olgulara ilişkin anlam sorunu ve ontolojik kriz oluşturucu eğilimi, estetiği önceleyişinin yanı sıra; İkinci Yeni şair kuşağının çağcıl aykırı denemelere de ne kadar açık olduğunun bir göstergesidir. Dolayısıyla çağdaş resim sanatçısının dış dünyaya ve uzama ait algısı, Rönesans'ta merkezi perspektif anlayışına bağlı ve sadık temsili olma özelliğini kaybedip, Picasso'nun Kübist çerçevesiyle 'algılanarak' değil 'kavrayarak'³⁵⁴ modern insan merkezli bir kaosa dönüştürmesi, modern şiir dilini de yakından ilgilendirmiştir. Çağdaş Türk şiir için ise özellikle İkinci Yeni'nin yenilik ilkelerinde, mevzu olan uzama ait görsel boyutun imgeleştirilmesinde, geometrik yıkımla varolan dünyanın gerçeklerine yaklaşmışlardır. Yıkım, görselliğin matematiksel alanından çıkıp, anlamın en çözümsüz alanları olan soyut-somut, reel bilgi-irreel bilgi ve yaşam fenomenlerine kadar sıçramıştır.

³⁵³ İlhan Berk, **Akşama Doğru/Toplu Şiirler-III (1984-1996)**, YKY., İst., 1999, ss. 127, 154, 156, 158.

³⁵⁴ Oğuz Haşlakoğlu, *Picasso ve Sanatsal Eylem: Kübizmin Doğuşu*, **Mavi Atlas**, S: 4/2015, ss. 108-119.

II. BÖLÜM

2. İkinci Yeni Şiirini Konumlama Çabası ve Sanat Ontolojisi Bağlamında Yeni

2.1. İkinci Yeni Şiiri ve Şiire Dil Arayışları

2.1.1. Şiddeti Örgütleyici Dil

İkinci Yeni şiir hareketi, poetik karakter olarak şiddetin dilini kullanan bir anlayışa sahip değildir. Çağdaşı olan Marksist şiir söyleminde yer alan aksiyon, daha ziyade şiir dilinde edimsel gönderileri ilke edinmiş poetik bir program üzerine kuruludur. Marksist dünya görüşünün Marks'ın tarihe ilişkin değiştirici, müdahale edici ideolojik metodundan hareketle toplumcu şiir dilinde temsil edilmesi, toplumsal bir sorunsallaştırma meselesi olan şiddetin de, praksis olarak mutlak bütünleşmenin parçası haline getirmiştir. Fakat ideolojik gönderimleri daha gizli olan İkinci Yeni, şiirsel üslupta şiddeti doğrudan kullanmaz. Sadece örgütler.

Bu bağlamda dil, varlığı taşıyıcısı olma özelliğini, onun içine sığdırılan düşünce-toplum öğelerinden bağımsız hale getiremez. Kültür, politika, ahlak bu dilsel taşıyıcılığın organik bağına oluşturur. Taşıyıcı olması bazen tanımlamak veya iletmek adına yapılmış bilişsel bir insan etkinliği gibi net değildir. Dil örgütler. Metaforlaştırmadan ima ve ironiye kadar dilsel tetiklenme argümanları, taşınan varlıksal ögenin aynı zamanda örgütleyicisidir. *“Dil, sadece şiddeti temsil etmez veya etki yaratmakla kalmaz aksine söylemlerimizi kimi zaman gerçekleştirdiği bağlam içerisinde bir tür şiddet uygulaması da olabilir.”*³⁵⁵ Dolayısıyla dilsel anlamda şiddetin doğrudan eylemsel boyutunun yanında harekete geçirici, örgütleyici yanı da, kültürel değerler içinde gelişen maddi, ruhsal ve manevi şiddet boyutuna taşınmış olgunun söz eylem boyutunda sözlerin bir eyleme karşılık geldiği veya tetiklendiği en etkili aracı dildir.³⁵⁶ Ve İkinci Yeni'nin böyle bir dilsel imkanda örgütlenebilecek şiddet olgusunu şiir dilinde domine edebilecek en önemli özelliği, 'öteki'nin bizzat dil olanağıyla oluşturmasındaki üstlendiği roldür. Ötekinin oluşumu öteki dolayımında İkinci Yeni'ye dönük düşmanın ve kötülüğün de oluşumudur. Söz eylem boyutuyla 'incitmek, hakaret etmek, iftira atmak, kötölemek, aşağılamak, horlamak, gözde düşürmek, görmezden gelmek, alay etmek,

³⁵⁵ İmran Karabağ, *Dil ve Şiddet*, İkaros Yay., İst., 2010, s. 19.

³⁵⁶ *Age.*, s. 19, 20.

onur kırmak' gibi bildirişimde doğrudan söylenmeyen³⁵⁷ sözlerden oluşan üslup ve ima biçimi, söz konusu şiddeti örgütleyen dilin, İkinci Yeni'ye şiddet olarak geri dönmesidir.

Denilebilir ki, İkinci Yeni poetikasının ana etiketlerinden biri olan değerlerle uzlaşmazlık, değerler noktasında temsil edilen varlık alanına ilişkin ötekinin sözü edilen şair kuşağınca sembol ve imgelerle gizlenmiş bir şiddete neden olmasıdır. Kültürde, ideolojide, dilde ve de öznel varoluşsal özelliklerin indirgenemez olan farkı, dilde bahsi geçen aşığılama, hor görme gibi kötülüğün bu sıçrama argümanlarını daha yoğun hale getirir. İnsani açıdan hep devam etmiş yaşama arzusu ve enerjisi, kötülüğün zıtlarına duyarlı temel edimler olarak, özne için engellenemez yaşama isteğidir. Hâlbuki ötekinin yok edilmezliği, her şeye direnişi³⁵⁸ bu çerçeveyeyle düşünüldüğünde, İkinci Yeni şiir dilinde yabancılaşmış ve toplumdaki koparılmış karşıt değerlerin yine İkinci Yeni'ye yutucu şekilde geri dönmesidir. Mesela Marksist şiirin İkinci Yeni'ye olan eleştirisi ve düşmanlığı bunun iyi bir örneğidir.

İkinci Yeni şairi yüzyıla ait bir varoluşsal kaygıyı dile getirmek için en temel argüman olarak ironiyi kullanır. Bu kullanım söz konusu kuşak şairi için bir zihinsel mekanizma aynılığıdır. Ötekinin konumlandırılışı, kavramın adeta topografik göçebelğe zorlanması yani kültürel, toplumsal ve siyasal açıdan yerinden kopartılıp yersizyurtsuzlaştırma yoluyla ifade edilmesi, İkinci Yeni'nin ironik üslubudur. Bu bakımdan Birinci Yeni'den bir şiir metni olan *Kitabe-i Seng-i Mezar* ve İkinci Yeni'den bir şiir metni olan *Mersiye* üzerinden mesele ele alındığında;

*“Hiçbir şeyden çekmedi dünyada
Nasırdan çektiği kadar;
Hattâ çirkin yaratıldığından bile
O kadar müteessir değildi;
Kundurayı vurmadağı zamanlarda
Anmazdı ama Allahın adını,
Günahkâr da sayılmazdı.
Yazık oldu Süleyman Efendi'ye”³⁵⁹*

(...)

³⁵⁷ Age., s. 21.

³⁵⁸ Jean Baudrillard, *Kötülüğün Şeffaflığı /Aşırı Fenomenler Üzerine Bir Deneme*, (Çev., Işık Ergüden), Ayrıntı Yay., 5. bs. İst., 2012. s. 137.

³⁵⁹ Orhan Veli, *Bütün Şiirleri*, YKY, 23.Bs., İst., 2008, s. 45.

“Büyük bir vatanseverdi;
 İnkılâplar yapamadı,
 Binalar falan kuramadı gerçi.
 Sessizce çalıştı masasında.
 Evrak kaydetti.
 Ve tevazu gösterirdi halince.
 Nihayet vadesi yetti.
 -Ecelin sunduğu şerbeti içti-
 Allah rahmet eylesin,
 Hüsnü Efendi.”³⁶⁰

Her iki şiir metnindeki özne odaklı ironi, Orhan Veli’de “çirkin yaratılma”, “Allah’ın adını anmamak” ve “günahkar sayılmamak” açar ibarelerinde doğrudan gösterilmiş ontolojik bir eksiklikken; Turgut Uyar’da “büyük bir vatansever olmak”, “binalar kurnak” ve “ evrak kaydetmek” gibi ifadelerle dolaylı olarak sezdirilen ontolojik bir eksiklikmiş gibi belirir. Şiirsel anlatımın hedef alanı sosyolojik bir tipin tanımlanması bakımından, yetersizlik duygusunun işaret edilen öznedir. Birinci Yeni ve İkinci Yeni’deki gözlemlenebilecek zihinsel mekanizma aynılığı, şairin özerk kendilik bilincinden sızan en başat şeyin bir ‘biz’ bilincinde ötekiye olan yaklaşımıdır. Şair öznenin zihinsel tasarımı içine sığmayan dünya ve birey, ironik yaklaşımın sonucunda aynı zamanda şiddeti örgütleyici bir dile dönüşür. Bu dil, Gasset’nin bedenle özdeşleşme dediği, kendilik alanlarını şöyle oluşturur: “*Bizim ‘buradalarımız’ birbirlerini dışlar, kesişmezler, birbirlerinden ayırırlar, bu yüzden dünya onun gözüne benimkinden her zaman farklı perspektiften görünür. Bu nedenle dünyalarımız yeterince örtüşmezler. Ben kendi içindeyimdir, o kendi içinde. Alın bir köken yalnızlık nedeni daha. Yalnızca ben öteki insanın dışında değilim, benim dünyam da onunkinin dışında: karşılıklı iki ‘dışarısı’yız ve bu yüzden birbirimizde kökten yabancıyız.*”³⁶¹ Böyle bir yanıyla bilinç düzeyinde bulgularan öznelğin kuralsız kendine dönüştürme süreci, yukarda alıntılanan şiir metinleri merkezinde, özellikle de Turgut Uyar bağlamında, yetersizlik hissiyle dolu kurmaca öznenin, yaşama direnci, yasal iktidara katılım gücü ve dünyaya yön verici kudret olgularından ironik bir dille arındırılmıştır. Ontolojik anlamda sifra indirgenmiş

³⁶⁰ Turgut Uyar, **Büyük Saat**, YKY., 20. Bs., İst., 2013, s. 24.

³⁶¹ José Ortega y Gasset, **İnsan ve Herkes**, (çev. Neyire Gül Işık) Metis Yay., 4. Bs., İst., 2011, s. 81, 82.

herkesleşmiş genel çerçeveye, şiirin alımlandığı özne açısından bireyi ayağı kaldıracak anarşik eyleme zemin hazırlar. Gasset'nin varoluşsal bir kökünde 'buradalarımız' ve kendi 'içimdeyiz'ler olarak nitelediği işte bu kendilik fenomeni, ötekini işaret ederken ve kendileştirirken, şair özneye ait zihinsel mekanizma aynılığı dilsel örgütlenmeyle saf oluşu damgalar.

Yine başka bir açıdan İkinci Yeni'nin zihinsel mekanizma aynılığı, Deleuze'ün devrimsel nitelikle şizofreniyi birbirinden ayırırken; “*Devrimcinin şizofren olduğunu söylemiyoruz. Bir tek devrimci etkinliğin, şizofreni üretimine dönmesini önleyebileceği bir şizo kod çözme ve yersizyurtsuzlaştırma süreci olduğunu söylüyoruz.*”³⁶² cümleleriyle söylediklerini, bir bakıma Deleuze sözlüğünde devrim makinesi, sanat makinesi ve analitik makine olarak nitelediği Kapitalist paranoyayla gelişen toplumsal belirlenimler için³⁶³ söz konusu edilen zihinsel mekanizma aynılığıyla mantıksal açıdan eşleşmesi, İkinci Yeni'nin özgünlük adına tasarladığı dünyaya ilişkin aynı ontolojik türsellikler beklediği kanaatini güçlendirmektedir. İşte sanat makinesi bağlamında İkinci Yeni'nin zihinsel mekanizma aynılığı için bir poetik söylem olarak ortak şiir dilinde domine olmuş iğneleme, ironi ve tahkir dili, şiddetin bu mekanizma ve makinenin çarkları arasındaki ikiliği, karşıt oluşturucu eğilimi ve şiddetin dilini örgütler.

*“Sürahinin en yumru yumru yerinde
Hamza'nın karısı bir, Hamza iki.
Sürahi, basbayağı sürahi, masanın üstünde
Sıfırncı katta Cihangir'deki
Şehrin altında, şarkıların altında, ayranların.
Yarım kafiyenin hatırı için
Akşam akşam yarım somun sahibi
Hamza'nın karısı bir, Hamza iki.”*³⁶⁴

Cemal Süreya'nun *Hamza Süiti*, şiirindeki “sürahinin en yumru yumru yeri”, “basbayağı sürahi”, “ayranların altı”, “yarım kafiyenin hatırı” gibi ironik karşı tetikleyici ifadeler, “Hamza'nın karısı bir, Hamza iki” açar dizesine bağlanabilecek sıradan bir çapkınlık

³⁶² Gilles Deleuze, *Müzakereler*, (Çev. İnci Uysal), Norgunk Yay., 2. Bs., İst., 2013, s. 31.

³⁶³ *Age.*, ss. 30, 31.

³⁶⁴ Cemal Süreya, *Sevda Sözleri*, YKY., 59. Bs., İst., 2015, s. 28.

hikayesinin ancak şizo-kod çözücü bir açılımla deşifre edilebilen şiddetli örgütlenme boyutuna işaret eder.

*“Kolları eski balık dövmeleri
teodor kasap perhiz ahali içmez
ay türkçe rakı çıkmıştır kapalı
ve geniş muhlis sabahatin'den
ayşe opereti ne güzel bir hiç
(...)
İşte o biçim geceleri kucaklamış
getirir enflasyon arkadaşlarını
kova Abdülhamit akşam gazeteleri
dağlar gibi yalnızlık ne güzel bir hiç”³⁶⁵*

Aynı şekilde Ece Ayhan'dan alıntılanan metin odağa alındığında; zıtlıklar dizisi olarak sıralanan “Türkçe- rakı”, “ayşe-opereti”, “ne güzel- bir hiç”, “dağ-hiç” ifadeleri, karşıt değere indirgenmiş bir zıtlştırma ediminin ironik yanıyla tahrik ediciliğini besler. Dikkat edilecek olursa şiir metinlerinin ortak gönderim yaptığı alan, söz konusu edilen geç-kapitalist dönemin arzu, savaş ve sanat makinelerinin çarkından geçen ve dilsel boyuta taşınan varoluşsal çatlakların ifade edilmesidir.

Sonuç olarak direkt söylemek yerine İkinci Yeni şairinin tercih ettiği ironik gönderim hedefleri, kendi siyasal ve toplumsal gerçeğiyle yaşayan sosyolojik bir kitlenin çoğu zaman tam bir uyuşmayla kenetlendiği değerler veya ideolojiler dizgesine, şiddet çağırıcı bir görüngenü olarak yansır. Böylelikle şiir dilinde doğrudan söylenmeyen vurgu, ötekileştirme boyutuna taşınan insan gerçeğinin entelektüel bir yutucu dille yerinden rahatsız edilmesi, irrite edilmesidir. Dolayısıyla İkinci Yeni'nin tasarımsal açıdan kurmayı denediği entelektüel biçem, şiir dilinde dolaylı bir ironik sezdirimle öteki ve şiddet sorunu doğurur.

2.1.2. Belirsizliğin İmgeleştirilmesinde Sapan Dil

“Ben sadece karanlıkta oynayabilirim ışığı kapatın!”

Kafka

³⁶⁵ Ece Ayhan, **Bütün Yort Savul'lar! 1954-1997**, YKY., 4. Bs., İst., 2003, s.62.

İkinci Yeni şiirinin varolan dünyanın algılanmasıyla yaşadığı problem, en çok şair özne çoğalımındaki olguların daha başlangıç aşamasında, bir belirsiz olarak kalmasıdır. Bu belirsizin veya belgisizin oluşumu, İkinci Yeni şiirinde sıkça rastlanan varolan dünyanın kalıplarıyla uzlaşmazlık bakımından hem İkinci Yeni şairini alımlama hem de anlamsızlık noktasında bir filolojik sorunsallaştırmanın sınırlarına yaklaştıır. İkinci Yeni şiirine poetik karakter atfeden manasızlık, rastlantısallık, yaşama uyumsuzluk gibi olgular, bir anlamda dilsel sapmaları da içine alan bir içerikle daha önce bahsi geçen şizofren dil ile ilişkilendirilmekle beraber anlamsızlaşma sürecini, hem dili kullanan oluşturucu özne hem de sonuçla ortaya çıkan anlamsız oluşumun dilsel bağlantılarını tartışmak fayda sağlayabilir.

Dilin belgisizi simgeleştirme çabasına geçmeden önce belirsiz oluşumuna bakmakta yarar var. Dilde açığa çıkan mananın şiir diline yansımadan zihinsel bir tasarım oluşu, bilişsel mekanizmalar dahilinde dış dünyanın bilgi nesnesiyle kurduğu ilişkide, İkinci Yeni şairinin yaşadığı anlamlandırma travması adına, bir olgu olarak sanatsal dönüştürmenin bir belgisiz olarak öznesinden koparak nesnesini arayışıyla açıklanabilir. Bu durum Deleuze'e bakılırsa *"Dil dişil, hayvansı, moleküler büklümlere erişmeyi görev edinmelidir ve her büklüm ölümcül bir oluşturdur. Ne şeylerin ne de dilin içinde düz çizgi vardır. Sözdizim, şeylerin içindeki yaşamı açığa vurmak için her defasında yaratılan kaçınılmaz büklümler bütünüdür."*³⁶⁶ Ve gerçeğin aşırılığıyla imgenin aşırılığı aynı hata payını doğurur.³⁶⁷ Denilebilir ki, uyumsuzluk noktasında böyle bir derin analiz İkinci Yeni'yi daha da ilginç bir dil kullanımı alanında karşılar. Çünkü varolan dünyanın zihinsel tasarımıyla kavgalı olan İkinci Yeni şairi, Sartre'ın nesnelere öz nitelikler, geçirimsizlikler, kör süreklilikler, dışardalıklar ve öteki nesnelere sayısız ilişki içindeki bir bunalım olarak görmesi³⁶⁸ açısından anlam odaklı, eşleştirme, bağlamsallaştırma ve imleme karşısında; bağdaştıramama, bulanıklaştırma, saçmalama ve korkunç eşleştirmelerle sözü yok etmeye teşebbüs eden ve de dile ait üretim krizini bizatihi yaşıyandır.

Anlamsızlığın temel bir sorgulama meselesi olduğu böylesi bir dilsel analizde, İkinci Yeni'nin dilbilimsel, biçimbilimsel ve sözdizimsel açıdan dille giriştiği, padoksal ilişki, her ne suretle olursa olsun anlamsızlığında anlamını olumlayıcı bir üretim süreci olarak ortaya çıkar. Anlamsız oluş ve saçma sadece bağlamsal arayışın mantık boyutunu ilgilendiren bir mesele

³⁶⁶ Deleuze, **Kritik ve Klinik**, (Çev., İnci Uysal) Norgunk Yay., 2. Bs., İst., 2013, s. 10.

³⁶⁷ **Age**, s. 11.

³⁶⁸ Jean-Paul Sartre, **Edebyat Nedir?**, (Çev. Bertan Onaran) 6. Bs., Can Yay., İst., 2014, s. 17.

olarak Deleuze'un anlamı nihai açıdan bir sonuç/etken³⁶⁹ düşüncesiyle ele alınabilir; çünkü İkinci Yeni bağlamında anlamsız da olsa bir şiirsel üretim, sonuçlarıyla beraber ortadadır. Bu bağlamda, Platon'un idea sistemindeki temsil problemini şairler aleyhine bir şiir-logos ilişkisi içinde ele alan Hilmi Yavuz şunları söyler: “*Dünyayı akıldışı olandan arındırma eylemini üstlenen Platon'un şiiri kentinden kovmasına şaşırılmamalı. Güzel şiirler, ancak aklıbaşında olmayan şairlerce söylenebiliyorsa; güzel şiiri sokmayacağız kente! (...) Ona göre şiir'le logos bağdaşmıyor çünkü; şair söylediklerini açıklayamadığı, ne dediğini bilmediği sürece logos'un dışında kalmak durumunda: Logos, 'belirsiz imge'lerle (eikasia) gerçekleşmiyor; 'kötü imgelerle dilegetirilen' (eikaze t'is kakos to logo) şiirse hiçbir şeyi açıklamıyor.*”³⁷⁰ Daha önce sözünü ettiğimiz ‘kusurlu imge’ noktasında anlamsızın üretim sürecini ilgilendiren bu durum için Yavuz devamında Platon'u haksiz bularak ‘Ne yaptığını bilen şair, yaratıcı değil yapıcıdır’ ifadesiyle Edip Cansever'in ‘Yapılan şeydir şiir’ sözünü alıntılama³⁷¹ böyle bir anlamsızlık oluşumunda, Deleuze'un işaret-edillen ifade diye tanımladığı, anlamsızın da kendi anlamına işaret ediyor olması noktasında³⁷² sonuç/etkenliğe bir gönderim niteliğindedir. Şiir örnekleri şu şekilde sıralandığında;

“*Kendi kendine çekilmez oluyor ömrüm*

Her insanın ayrı ayrı yaşayabilirsem kaderinde”³⁷³

(...)

“*İklim. Devrik tezgâhı güneşin*

Sokaklardan kadınsı bir seccade gibi akıyor iklim”³⁷⁴

(...)

“*İbranca öğrenimi yaparken bir boliçede görünmeyen köpeğimle çektirdim.*

Issız ve korkunç.”³⁷⁵

Şiir örneklerindeki, anlamsız ima, alışılmadık bağdaştırma ve sapmalar, belgisizin oluşumunda mantık koridorunu terk etmeyi göstererek, özneler arası geçirimsizlik yani tek boyutlu içsel duyumsama sonucu dönüt bekleme, kör süreklilik, rastlantısallık, nesnelere sonsuz ilişki gibi tarzlara yönelir. Bu yönelişin doğal sonucu ise mantıksal bir çıkmaz olan

³⁶⁹ Gilles Deleuze, **Anlamın Mantığı**, (Çev. Hakan Yücefer) Norgunk Yay., İst., 2015, s. 90.

³⁷⁰ Hilmi Yavuz, *Şiir ve Logos*, **Gösteri Sanat-Edebiyat**, S: 2, Ocak 1981, s. 49.

³⁷¹ **Age.**, s. 111.

³⁷² **Anlamın Mantığı**, s. 87.

³⁷³ Turgut Uyar, **Büyük Saat**, YKY., 20. Bs., İst., 2013, s. 71.

³⁷⁴ Cemal Süreya, **Sevda Sözleri**, YKY., 59. Bs., İst., 2015, s. 75.

³⁷⁵ Ece Ayhan, **Bütün Yort Savul'lar! 1954-1997**, YKY., 4. Bs., İst., 2003, s. 67.

üçüncü halin imkansızlığını şiir dilinde kurmayı denemek ve imgeyi alımlama noktasında çıkmaza sürüklemektir.

İşte anlamsızlığın doğru veya yanlışlanabilirliğe indirgenemeyen bir olanaklılık sorunu olarak İkinci Yeni’de açığa çıkması; Deleuze ekseninde sorgulanan anlam-anlamsızlık ikiliğini, özgün bir içsel ilişki tipi ile birlikte mevcut olma tarzı olarak Bertrand Russell’in alay berberi³⁷⁶ paradoksuyla ele almayı gerektirir. Konun mantık tutarlılığını yerle bir eden üçüncü halin olanaksızlığına kapı aralaması, ciddi bir Stoacı eleştiriye gündeme almayı zorunlu kılar. Söz konusu Stoacı önerme şu şekildedir: “Eğer gündüzse aydınlıktır./ Eğer bu kadının sütü varsa doğum yapmıştır.” Fakat Deleuze bu önermelerin anlam açısından fiziksel bir neden-sonuç ilişkisi olması bakımından bir nedensellik bağlamıyla koşullu olanın bağlayıcı olana dönüşmesine haklılık payı verir. İtiraz ettiği nokta özdeşlik bağına dayalı salt mantıksal bir çıkarım olmalarıdır.³⁷⁷ Bu bakımdan Deleuze için anlam-anlamsızlık ikiliği, yalnızca nedensel anlamda bir sonuç ilişkisi değil; görsel, işitsel süreçleri de ilgilendiren sonuç etkenli fonetik, kökensel ve retorik bir problem olarak şiirde ve aforizmada ortaya çıkan sonuç etkendir.³⁷⁸ Dolayısıyla formel ve zorunlu mantık ağını bu denli zorlayıcı bir olgusal perspektifin anlamını açıklayan/açığa vuran şiir bağlamında, saçmanın olgu değeri itibariyle yok edilemez varlığı en çok şiir dilinde dışa vurulur.

“Bazı hüüzünleri

*Bazı nehirleri tutup anlatmak gibidir.”*³⁷⁹

(...)

“Bakır maşrablara doldurduğun ne

*Hangi çağa dair ışıkları sana vuran su”*³⁸⁰

İkinci Yeni’ye ait farklı iki şiir metnine dikkat edilecek olursa “nehirleri tutup anlatmak” ve “çağa dair ışıkları vuran su” ifadeleri, temellendirilemeyen bir anlam içeriğine sahip olsa da, söz konusu saçmanın olgu değerindeki şaire ve şiire dönük yok edilmezliği, bir yerden sonra göstergebilimsel formülizasyonun dışında bile olsa dilsel olgu tutarlılığının yazınsal boyuta taşınması bakımından poetik tarza bürünmesini engelleyememiştir.

³⁷⁶ “Alay berberi, Russell paradoksuna gönderme. Berber, kendisi tıraş olmayanları tıraş etmekle yükümlü. Bu durumda berberi kim tıraş edecek? Eğer berber kendini tıraş ederse yükümlülüğünün sınırlarını aşmış olacak, tıraş etmezse de kendisi tıraş olmadığı için kendini tıraş etmesi gerekecek. Nk., Gillse Deleuze, *age.*, s. 89.

³⁷⁷ *Age.*, s. 90.

³⁷⁸ Bk., *age.*, ss. 89, 90, 91, 92, 93.

³⁷⁹ İlhan Berk, *Akşama Doğru/Toplu Şiirler-III (1984-1996)*, YKY., İst., 1999, s. 23.

³⁸⁰ Sezai Karakoç, *Ayinler/Çeşmeler Şiirler V*, Diriliş Yay., 6. Bs., İst., 2003, s. 21.

İkinci Yeni şairi için böyle bir felsefi sorunsallaştırmanın süzgecinden geçecek anlam öbekleri, söz konusu şair kuşağının ontik algısı ve çağdaş şairin kullandığı dille yakından ilgilidir. Ontik algıdaki bulanıklık, gerilim, değer alanıyla uyumsuzluk, böylesi bir çerçeveden bakıldığında İkinci Yeni'yi sanatsal epistemoloji bakımından karmaşık süreçlerle çevreleyen belirli/açık/net hale getirme problemini, 'manasızlık' noktasındaki dil/söz kuralcılığında, daha açık söylemek gerekirse Saussurecü despotik üst kodlayıcı gösterge rejimi açısından iyiden iye açıklanmaz hale getirmektedir.

Yine bu belirsizliği ve dolayımındaki anlam problemini İlhan Berk "*Bazı şiirler ta baştan belirsizliği merkez edinirler, oradan bakarlar. Yapıları gereği açıklık yerine kapalılığı seçmişlerdir. Açık anlama karşı silahlanmışlardır sanki belirsizliğin, bilinmezin alanını parsellemiş gibidirler.*"³⁸¹ diyerek ifade ettikten sonra Deleuze'ün anlam-anlamsızlık ikiliği için nedensel anlamda bir sonuç ilişkisi dışında; görsel, işitsel süreçleri de ilgilendiren sonuç etkenli fonetik, kökensel ve retorik etkene vurgu yapmasında olduğu gibi hazır dile ilişkin anlam eşeleme çabalarına bağlaması, İlhan Berk'in şu cümlelerinde adete ortak bir problemi dillendirir: "*Şiirin yapısına da canlı bir varlık gibi bakmaya başladım. Şiirin nesnesini (buna konusu da diyebiliriz) görür, dokunur gibi oluyordum. Ama bu gene de buzzle olmaktan öteye gitmiyordu. Beni etkileyeni ele vermiyordu. Etkinin gerekçesi bir türlü belirmiyordu. Bu kez anlama, doğrudan anlama yükledim. Değil mi ki anlamını anlamadığım halde şiir etkisini sürdürüyordu. Onu deştim. Masaya onu yatırdım, enine boyuna onunla cebelleştim. Ama anlam bir türlü seziden, bir duyudan öteye gitmiyordu.*"³⁸² Bu bakımdan fonetik alana dahi yaslandırılabilir şiiresel yapı, ses ve insan arasındaki egzotik ilişkiyi tıpkı Atonallik ve İkinci Yeni şiirinin yan yana düşünülmesinde olduğu gibi dinsel ritüellerden şiirin ezgiye dayalı sembolist değerine kadar anlamsızlığın bir alt küme elemanı olmasını, kendini ifade ediş biçimiyle anlamını aşikar etmede zorunluluk duymayışını, dilde varolan olgusal bir yapıya nakletmesidir.

Dolayısıyla belirsizin imgeleştirilmesine sapan İkinci Yeni şiiri, dille giriştiği üretim ilişkisinde hazır dili reddetme eğilimindedir. Kendini dilde açıklayamayan ama oluş/eylemsel ontik olanak çerçevesinde yapıcı/oluşturucu olmak ve sonuç/etken bakımından yine de varolan bir çerçeveye hazır dili analitik açıdan bölmek/kırmak/parçalamak olan bu şiiresel edim, modernite yorgunluğu, doymuş akıl, şizofren kapitalizm gibi şiiri nesnesiyle münasebet tesis etmeye zorlayan çağcıl hazırlayıcılar bakımından bir arınma veya bizatihi dağılma olarak

³⁸¹ İlhan Berk, **Poetika**, YKY., 5.Bs., İst., 2014, s. 45.

³⁸² **Age.**, ss. 45, 46.

algılanabilir. Fakat şaşırtıcı olan, söz konusu şiirin gerek edebi bir tür olarak gerekse yapısı itibarıyla bu belirsizliği/belgisizi domine etmekte ısrarcı oluşudur. Bu ısrarın bazen şair öznenen kaynaklı bir irade biçimi ve istenç olması; bazen de modern ardıllı bir çağcıl problem ağına sahip oluşu dikkatten kaçmaz.

2.1.3. Katarsis ve Dil: Dadacı Arınma

İkinci Yeni şiir dili, çağcıl bir hazırlanmayla dış dünyadan gelen olumsuz etkiye dil yoluyla direnen bir şiir dilidir. Bu olumsuz etki, İkinci Yeni için gerek toplumsal konular, ideolojiler ve gerekse de, insanın algılanışı, aşka veya kadın gibi olgularda kuşak şairi adına bir arınma/katarsis ihtiyacı doğurur. Modernizmin salt dönüştürme bölgeleri olarak şairin içine girdiği çark, bir anlamda tükenmiş estetik olgulara karşı dadacı arınmayı tetikler. Çünkü İkinci Yeni'nin böyle bir dil kullanımı için filolojik aykırılığa meyletmesi; başka türlü söylemek gerekirse hazır dili ve grameri reddetme perspektifinde Dionysosçu kırık akıl/delinmiş akıl ve parçalanmış bir mantık düzlemine çekilme süreci, dil-dünya ilişkisini temelinden çürümeye başlamış bir modernizm olgusundan kaçarak oluşturmaya çalıştığını açıklar niteliktedir. Bunu yaparken İkinci Yeni'nin dilsel manevraları olan metaforlaştırma, sapma veya oyun kullanımı çağcıl bunalım olarak yüzyılımıza ait bir problem olarak görülebilir. Bu noktada en çözümleyici soruyu Foucault şöyle sorar: “*Sözcüklerin kullanımındaki bir düzensizliği, birbirleriyle bağdaşmaz olan birçok önermeyi, birbirlerine denkleştirmeyen anlamların, birlikte sistemleştirilemeyen kavramların bir oyununu tespit etmeyi acaba bu tarih başarabilir mi?*”³⁸³ Elbette ‘anlamsız’ olanın içeriğine nüfuz etme endişesi duymanın 20. Yüzyıl sanatı için faydasız bir çaba olacağı göz önünde tutulursa; böyle bir düzlem üzerinden konuyu, bir etki-tepki meselesi olarak görmekte yarar var.

*“Kardeşim İbrahim bana mermer putları
Nasıl devireceğimi öğretmişti
Ben de dün geçmez ki birini patlatmayayım
Ama siz kâğıttakileri ve kelimelerdekini ve sözlerdekini
nasıl sileceğimi öğretmediniz”*³⁸⁴

³⁸³Michel Foucault, *Bilginin Arkeolojisi*, (çev. Veli Urhan), Birey Yay., İst., 1999, s. 190.

³⁸⁴ Sezai Karakoç, *Gün Doğmadan*, Diriliş Yay., 11. Bs., İst., 2012, s. 177.

Sezai Karakoç'un *Hızır ile Kırk Saat* şiiri bu bağlamda ele alındığında, "mermer putları" devirmek ve patlatmak olarak dilde ifade bulan, yıkma eğilimi, söz konusu modernizm olgusunun çürümeye yüz tutmuş değer dizgesine karşı bir tepki olarak açığa çıkar. Fakat olgu düzeyiyle yer kaplayan ve şair tarafından şiir dilinde ifade edilen rahatsızlık, "kâğıttakileri ve kelimelerdekini ve sözlerdekini nasıl sileceğimi öğretmediniz." açar dizesiyle kağıda, kelimeye ve sözlere sinmiş yolunda gitmeyen bir şeylerin Dadacı bir arınma şekli olarak dışa vurulması, çözümsüz oluşu bir yana, şair öznenin modernizm karşısında ihtiyaç duyduğu sağaltamayı gösterir niteliktedir.

İkinci Yeni şiir dilinin yine modernite bağlamında anlamsızın sınırına yaklaşması, Deleuze'ün arzu makinesi veya sanat makinesi olarak nitelediği şizofren kapitalist dönemi yaşayan öznenin direkt ilişki içinde olduğu bir etkilenme süreci olması bakımından Latour'un tespitiyle şair özne adına varoluşun resmi olarak temsil edildiği ve canavarların çoğalmasını yavaşlatmak, saptırmak ve düzenlemek³⁸⁵ için yapılmış bir kaçışın arınmaya doğru gidişidir. Fakat en dikkate değer olan şey, İkinci Yeni şiir dilindeki sıra dışı kullanımın modern ardıllı bir baskıyla dili bir sınıra itmesidir. Tek bir siyasal akıl, tek bir ahlaki düstur veya tek bir düzenleyici buyurtunun kesin kez reddedilişi, söz konusu edinen Dionysoscu kırık aklın dili ısrarla hem sanatsal açıdan hem de siyasal öznellik açısından radikal belirsizliğe sürüklemesi ve bu noktada, şeylerin ontolojik yapısında, her şeyin yapılabilmesini ama ebediyen kalıcı hale gelen hiçbir şeyin yapılamaması³⁸⁶ bağlamında dili Apollonik tekçilikten çıkarıp yapıyı aykırılaştırır.

*"Metinlerde buluştuk, kopkoyu deyimlerde,
Koşut ve eş zamanlı okuduk kimi kitapları;
O arada iki de defterimiz oldu,
Biri babasına daha çok benziyor.*

*Bir türlü kotarılamayan uğraş,
Ç harfini daha yeni dönmüşüz;
Gözlerimizde İbni Sina bozukluğu,
Dostumuzsa, Bodrum'da, dönmez geri."³⁸⁷*

³⁸⁵ Bruno Latour, **Biz Hiç Modern Olmadık**, (çev. İnci Uysal) Norgunk Yay., İst., 2008, s. 19.

³⁸⁶ Zygmunt Bauman, **Postmodernizm ve Hoşnutsuzlukları**, (çev. İsmail Türkmen), Ayrıntı Yay., 2. Bs., İst., 2013, s. 40.

³⁸⁷ Cemal Süreya, **Sevda Sözleri**, YKY., 59. Bs., İst., 2015, s. 252.

Cemal Süreya'nın şiir metninde, “metinler”, “kopkoyu deyimler”, “kitaplar”, “defterler” açar sözcükleriyle eleştirilmeye çalışılan Apollonik tekçilik ve bir düstura göre şekillenme/yapılanma, söz konusu Dadacı arınmanın bu kez toplumsal yaşam içindeki tekdüzeliğine bir tepki olarak ortaya çıkar. “Bir türlü kotarılamayan uğraş” dizesinde işaret edilen amaçsızlık ve toplumsal yapı içindeki şeyleştirme süreçleri, şiir dilinde keskin bir tepkinin büyütülmesini beraberinde getirmektedir.

İşte İkinci Yeni şiir dilindeki etkilenme boyutu dış dünyadan ve onun politik, sosyal, tarihsel ve ekonomik uzantılarından bağımsız olmayan tepki aşamasına taşınır. Bu tepki aşamasının hedefi dilsel arınmadır. Ontolojik açıdan şair özneyi kısıp almış modernizm yorgunluğu, sıradanlık, çürüme, ideolojik tahakküm, üretim anarşizmi ve umutsuzluk, normalleştirici kavramlarını dayatarak şairi dil üzerinde oynamaya iter. Arınma pratikleri geliştirmek söz konusu çerçeve açısından İkinci Yeni için kaçınılmazdır. Demokrasi algısı, özgürlük algısı, güzellik algısı, kadın algısı vb. insansal duyular için arındırıcı, dingin ve bağımsız bir dil kullanmak, İkinci Yeni şairi için arınma alanlarını büyütür. Fakat İkinci Yeni şairi bu arınmayı Dadacı bir yıkıcılıkla inşa etmeye çalışır. Örneğin ne toplum, ne reel dünya ne de kadın bu aranma sürecinde kullanılan dile ilişkin yıkım darbelerinden kendini kurtaramaz; katarsis yıkımla başlar.

“Alışılmış yerlerde alışılmış adam

Tuhaf adam, çok tuhaf adam, ya da bundan böyle tuhaf

Bir tuhafıktır ama doğrusu

Omuza asılmış tüfek

Bir tüfektir her sokağın ucu

Siyaha kapalı at

Patladı patlayacak

İçine dönük pencere

Sert adım

Tek kelime”³⁸⁸

Edip Cansever'in yukarıda birer şeyleşme argümanı olarak ısrarla vurguladığı “alışılmış yer/adam”, “tuhaf adam”, “içine dönük pencere” ve “tek kelime” gibi ifadeler, birer

³⁸⁸ Edip Cansever, **Sonrası Kalır I**, YKY, 12.Bs., İst., 2014. S. 105.

kolektifleştirici, nesneleştirici dış dünyaya ait hoşnutsuzluğun göstergeleridir. İkinci Yeni şairinin dile yaşadığı problemle de ilişkilendirilebilecek bu durum, bütün dünya yerleşik olgularına ilişkin genel memnuniyetsizlikten çok farklıdır. Şairin kullandığı dildeki olumsuzlayıcı biçem özelliği, sadece varılan noktanın rahatsızlığını içerir. Sonuca bağlanamamak, dili yürütücü ve düzenleyici bir ideale dönüştürememek bu açıdan bakıldığında İkinci Yeni şairi için sözü edilen şizofren kapitalist özne aşamasını yaşayan modern çoğu şairde olduğu gibi İkinci Yenicilerin de şiddetle tutuldukları bir dil bunalımı ve onu aşma çabası olarak görülebilir. Arınma, böyle bir aşamayı yaşayan şairin kelimeye, sentaktik yapıya ve anlama karşı sürdüremediği sadakatin ve arınma arzusunun tıpkı İkinci Yeni için daha önce bahsi geçen aruzu ontolojisinde olduğu gibi dili kırmasına neden durumundadır.

Sonuçta İkinci Yeni'deki bu Dadacı arınmaya, yerleştiği ters yüz ederken ön plana çıkan uyumsuzluğa; yine bir anlamda şiddeti örgütleyici ve ötekinin oluşturucusu dilsel diyalektikte bahsi geçtiği gibi bir karşıtlıklar meydana getirebilme perspektifinden yaklaşılabilir. Deleuze'e bakılırsa bu durum; dilin homojen bir sistem değil, her zaman heterojen olan bir dengesizlik olmasıyla ilişkilendirilebilir ve üsluptaki homojen dil ya da tersine heterojen dil arasındaki ayırım varlığından şüphe edilen kendilikleri görmemizi ve düşünmemizi sağlayacak potansiyel farklar yaratmadır.³⁸⁹ Bu farkların aynı zamanda Apollon tekliği karşısında Dionysos çoğulluğunu hermeneutik açıdan birbirine yaklaştırdığı düşünüldüğünde, İkinci Yeni şairinin heterojen uyumsuzluk biçemleri denemesinin, insana ve dünyaya yaklaşırken dilde kurmayı amaçladığı diyalektik fark veya ikilik olgularında, bir fark yaratma endişesinin söz konusu olduğunu söylemek zorlama olamaz. Aşk, kadın veya cinsel sevi üzerinden genişletilen pek çok olguda görüleceği üzere, Dadacı arınmanın olumsuzlayıcı yıkıcılıkla başlattığı üslup özelliği, bir farklar, aykırılıklar ve uzlaşmazlıklar silsilesi içinde yaşamı karşıtlıklar üzerinden algılar.

2.1.4. Yerleşmişliğe Yerleşmeyen Dil

İkinci Yeni şiir dilinde alışılmadık bağdaştırma ve sapmalarla kendini gösteren uzlaşmaz tavrın yapıyla açıkça sorun yaşadığı ortadadır. Bu bağlamda Lewis Carroll'ın bir öykü kahramanı Dumpty'nin "*ben sözcükleri kullandığımda, ... sözcüğün anlamı ben ne*

³⁸⁹ Gilles Deleuze, **Müzakereler**, (Çev. İnci Uysal), Norgunk Yay., 2. Bs., İst., 2013, ss. 151, 152.

*istersem o olur- ne fazlası ne azı*³⁹⁰ ifadesinde, ileri sürülmüş özne merkezli inisiyatif edinme çabası, Saussure dilsel göstergebilim sistemiyle toplumsal-kültürel bağıllık içinde ses-anlam bağlantılarını bir yapıya kavuşturma isteğiyle Carroll'ın öykü karakteri ağzından çıkan düşünceleri olumsuzlar.³⁹¹ Bir bakıma Saussure, dizge³⁹² oluşturan birimlerin aralarında bağlantı ve kurallar bulunduğu inanır; bu bakımdan da, yazınsal ve sanatsal üretim aşamalarında bile bu kural tutarlılığı aranmak zorundadır.³⁹³

Dolayısıyla yerleşikliği veya başka bir açıdan yapıyı sevmeyen Carroll'ın öykü karakteri Dumpty'nin '*sözcüğün anlamı ben ne istersem o olur*' ifadesi, bir yapısızlığı yapılaştırma denemesi olarak tam bu noktada İkinci Yeni şiir dilindeki yerleşmişliğe yerleşmek istemeyen ya da yerleşemeyen kolektif özne merkezçiliğe direnişi ve Saussurecü despotik üst kodlayıcı dili reddedişi açıklar niteliktedir. Saussurecü anlayışın özneyi yerinden edişi ve yerine yapıyı koyuşu, bireyin daha doğmadan önce bile 'her zaman/zaten' doğduğu yapıya tabi kılınmasıdır.³⁹⁴ İşte Deleuze-Guattari perspektifinde gösteren ile gösterilen arasındaki ilişkide gösterenin emperyalizmi,³⁹⁵ şizo özne ve organsız bedenleşme konularında önceden yapılan değerlendirilmelerde de bahsi geçtiği üzere şifrelenen ve kodlanan dilin bir

³⁹⁰ Lewis Carroll'ın *Through The Looking Glass (Aynanın Öte Tarafı)* adlı yapıtında Humpty Dumpty karakterine konuştuğumuz dile istediğimiz anlamları yükleyebilir miyiz sorgulamasını yapıtıp, Saussure sistemine karşıt bir spekülasyon alanı açar. Bk. Şükriye Ruhi, *Söylem ve Birey, Söylem Üzerine*, (Ed. Ahmet Kocaman), Odtü Yay., 3. Bs. Ank., 2009, s. 12. Yine *Aynanın Öte Tarafı* için Stoacı örnekler verildiğini düşünen Deleuze, Alice'in ismini ağaçların önünde yitirdiğini ve Humpty Dumpty'nin Alice'e bakmadan bir ağaçla konuştuğunu; ezbere söylenen sözlerin savaşları ilan edebileceğini belirtir. Bk. Gilles Deleuze, *Anlamanın Mantığı*, (Çev. Hakan Yücefer) Norgunk Yay., İst., 2015, s. 26. Son olarak Carroll'ın *Aynanın Öte Tarafı*'nda Alice'si filolojik açıdan tanımladığı şu ifade dilde hazır tutulan radikal belirsizlik ve önceden kestirilemeyen spekülasyon için yerinde bir örnek olacaktır: "*Keşke size burada Alice'in dilinden düşmeyen ve 'tatalım ki' ile başlayan tümcelerinin yarısını sayabilseydim*". Bk. Lewis Carroll, *Aynanın İçinden Alice Harikalar Ülkesinde*, (Çev. Tomris Uyar) Can Yay., 2. Bs., İst., 2008, s. 17.

³⁹¹ *Söylem Üzerine*, s. 13.

³⁹² Başka bir açıdan nedensizliğin üzerine kurulu dizgeler sisteminin bir kod ve şifre üzerinden yola çıktığı düşünülürse, nedensizliğin uzlaşısı yani için şu ifadeleri nakletmek yerinde olacaktır: "*Her dil belli kavramlara belli adlar (sözcükler, ses zincirleri) yakıştırmıştır. Yani her dilde, gösterilenlerin belli gösterenleri vardır. (...) Önemli olan neye ne deneceği konusunda bir uzlaşma varılmış olmasıdır. İşte uzlaşım, dilin şifresini oluşturur.*" Bk. Fatma Erkman-Akerson, *Göstergebilime Giriş*, Multilingual Yay., İst., 2005, s. 97. Bu bakımdan şifre veya kodun yapılaştırıldığı dizge müşterek bir dilsel uzlaşısı alanı olarak, 'Sesbirimlerin içinde yer aldığı ses dizgesi, Sözcüklerin içinde yer aldığı anlam dizgesi, Tümcelerinin içinde yer aldığı dizge ve Hangi tür tümcenin nerede, hangi ortamda kullanılacağına yönelik olan dizge' türlerinde tasniflenebilir. Bk. *Age.*, s. 100. Ayrıca böyle bir tasnif, Derrida ve dekonstrüksiyon yöntemine göre bir şey kavranamadığı ve gösterilemediği zaman mevcut vaolan dolanmaçlı yollarla ifade edilir; bu da ertelenmiş mevcudiyettir. Bk. Kasım Küçükalp, *Batu Metafizikinin Dekonstrüksiyonu: Heidegger ve Derrida*, Sentez Yayınları, Bursa, 2008, s. 319.

³⁹³ Mehmet Rıfat, *Göstergebilimin ABC'si*, Say Yay., 3. Bs., İst., 2009, s. 22.

³⁹⁴ Sadık Erol Er, *Gilles Deleuze'ün Fark Felsefesi (Bergson, Nietzsche ve Spinoza Okuması)*, Çizgi Kitabevi, Konya, 2012, s. 35.

³⁹⁵ *Age.*, s. 36.

kapitalist makineleşme sürecine tabi tutulması bakımından şizo analize olanak veren devrim makinesinin, sanat makinesinin ve analitik makinenin çarklarını, parçalarını³⁹⁶ oluşturmasıdır.

Bu bağlamda Deleuze-Guattari şunu söyleyecektir: “*Bizi ilgilendiren şu: Despotik gösterenin tersine devrimci yarılma.*”³⁹⁷ İkinci Yeni şiirinin yapıyı reddetme tarzı, bu çerçevede bir Apollonik tekçilik olarak da, Deleuzu’ün sözünü ettiği devrimci yarılmaya karşı Dionysos deliliğini/kırık aklı devreye sokma olarak görülebilir. İkinci Yeni şiir dilinin kuralları kendine göre belirleyişi yani anlambilimsel, biçimbirimsel, sesbirimsel ve sözdizimsel yerleşmişliklere karşı duruşu, kapitalist olgu dünyasının kodlama ve şifreleme biçimlerine yönelik bir uyum problemini de beraberinde getirir. Değer yargılarının farklılık içinde algılanmasından şiir nesnesinin ve şiirsel nesneleştirme sürecinin aykırılığına kadar genişleyen anlam ve mantık ağı, İkinci Yeni için artık yerli yerinde değildir. Bu şiir anlayışı dil yerleşikliğine yaklaşmaz; yaklaştığı dil özne merkezçiliğini ve çoğul olma endişesini kaybetmediği bir kodlanma ve kodlama biçimiyle ilişkilidir.

“İşte bir bok ana ki kızlarını sünnet etmiş.

Bir ölünün kulağını dinlemesinler sıkı ağız

Bir karının oğlunu diriltmesinler dul.

Bir talikayla getirdiler Niyazi adında bir geyiğin çektiği.

Buz tutmuş bir delikanlıdır iyi gözlü dilsiz.

Mekedonya’da düşünülme.”³⁹⁸

Artık Atından İnmeden Sevişmeye Alışmalısın adlı yukarıda alıntılanan İkinci Yeni şiir metninde, anlam yerleşmişliğine karşı yerleşemeyen şiir dili “kızların sünneti” ve “karının diriltmemesi gereken oğlu-dul” açar sözcüklerde bir mantık üstü anlam zorlayıcılığına gider. Böyle bir zorlayıcılığın “erkek çocukların sünnet ettirilmesi” veya “ölen bir oğlun eşinin dul kalması” gibi olgusal yerleşmişlikte olan yapılara direnişi tıpkı “Bir ölünün kulağını dinlemesinler- sıkı ağız” ve “Buz tutmuş bir delikanlıdır- iyi gözlü dilsiz.” ifadelerinde olduğu gibi birer organsız bedenleşme eğilimi olarak dil yerleşmişliğindeki hem anlam hem de biçim yapısından kopar.

³⁹⁶ Gilles Deleuze, **Müzakereler**, (Çev. İnci Uysal), Norgunk Yay., 2. Bs., İst., 2013, s. 31.

³⁹⁷ **Age.**, s. 31.

³⁹⁸ Ece Ayhan, **Bütün Yort Savul’lar! 1954-1997**, YKY., 4. Bs., İst., 2003, s. 143.

Dile ilişkin yerleşikliğinin formel yanını teşkil eden filolojik tutarlılık, İkinci Yeni şiir dilinin bozmak için yaklaştığı öncelikli alandır. Bu alan biraz da, şair özne ve şiir nesnesi olan dünyanın sınırları içinde düşünülmesi gereken bir meseledir. Foucault'ya göre söyleyecek olursak, kendilerine bilim statüsü kazandırmaya çalışan araştırma kipleri olan genel dilbilgisi (grammaire générale), filoloji ve dilbilim alanlarında, konuşan öznenin nesneleşmesi, ilk kiple ilişkili olarak ekonomi ve refah analizinde üretken öznenin nesneleşmesi ve biyolojide salt yaşıyor olma olgusunun nesneleşmesi olarak bir bölünmüşlük pratiği olarak ortaya çıkar; yani deli ile akıllıyı, hasta ile sağlıklıyı ve suçluları ile iyi çocukları ortaya çıkarır.³⁹⁹ Şiir dilinde özne nesne ilişkisi dikkate alındığında, Foucault'nun işaret ettiği konuşan öznenin nesneleşmesi, İkinci Yeni şiir dilindeki formel yapıya sığmak istemeyişin bir uzantısı olarak, dilde sürdürülmek istenen radikal belirsizliğin, özneyi her ne suretle olursa olsun merkezde tutmanın tam karşısı bir spekülasyon şeklidir.

*“Bir beni anan doğuran kadınlar kaldı
Çocuklarını kaçırmaları diye al kadınları
Elmalarını ısırdım öfkeyle”⁴⁰⁰*

Sezai Karakoç'a ait yukarıda alıntılanan şiir metninde yer alan “anan doğuran kadınlar” ve “elma” açar ibarsı, daha önce bahsi geçen antropomorfik düşünüş kavramını birgönderme olmasının yanı sıra Türk mitolojisinde, Altay efesanelerinde anlatılan ilk insanların ağaç ve meyve gibi bitmesi, topraktan çıkması ve yine ‘yılan’ çeldiricisiyle Körmös'e dönüşen Törüngey ve karısının cezalandırılması, bizatihi karısının doğumla cezalandırılmasına⁴⁰¹ eskatolojik gönderme yapar. Bu yönüyle Karakoç'ün “Elmalarını ısırdım öfkeyle” açar dizesi, söz konusu ontolojik yapıya sığmak istemeyen şairin “ısıрма” ve “öfke” ifadesiyle olguların sonuçlarına yönelik bir kriz durumu olarak görülebilir. Bu, aynı zamanda şair adına ontik özerklik peşinde olması, eskatolojik kökenlere, dil kodlarına bir itiraz ediş biçimidir.

Yine metnin yorumunu da ilgilendiren böyle bir özerklik ısrarı, Eco'nun anoloji mekanizmaları için sınıflandırdığı, eşadlılık, ironi ve karşıtlık, izler yoluyla, farklı sesletimi olan sözcük yoluyla, ad benzerliği yoluyla, tür ve cins yoluyla, pagan simge yoluyla, burçlar, organ işlev, ortak kültür özellikleri, hiyeroglif ve salt bireysel deneyim sonucu dile yansıyan

³⁹⁹ Michel Foucault, **Özne ve İktidar**, (Çev. Işık Ergüden-Osman Akınhay), Ayrıntı Yay., 3. Bs., İst., 2011, s. 58.

⁴⁰⁰ Sezai Karakoç, **Gün Doğmadan**, Diriliş Yay., 11. Bs., İst., 2012, s. 178.

⁴⁰¹ Abdülkadir İnan, **Tarihte ve Bugün Şamanizm**, TDK., 5. Bs., Ank, 2000, ss. 16, 17.

çağrışımlar yoluyla⁴⁰² bir şekilde bir yorum ve temellendirme ihtiyacının dilsel zorunluluğudur. Fakat dikkat edilecek olursa Eco'nun '*bir kez analogi mekanizması harekete geçirildiğinde, bu mekanizmanın bu mekanizmanın duracağına hiçbir garantisi yoktur*'⁴⁰³ uyarısı, bir anlamda Saussure-Foucault'nun filoloji için verdiği örneklerinde beliren gevşeme kabul etmeyen kurallar bütünlüğü için aynı zamanda bir karşı düşünce niteliğindedir. İkinci Yeni şiir dilindeki yapıya yerleşmek istemeyen tavır, işte burada aranabilir.

İkinci Yeni'yi dil açısından sorunsallaştıran bu dört ana başlığın genel bir çıkarımı yapıldığında, Ece Ayhan'ın "*Atonallik, kalkışma (dissonanca), bakışsızlık ya da (dissymetrie) ne yapsın, her zaman zor algılanabilir diye avunup duracağız işte! Yazdıklarım bin yıllık algı ortamının çok altında olabilir bakın, hepten başarısız da. Ama sorarım; yeni bir sözdizimi ve yeni bir dilbilgisi neden batırılır? Batırılıyor? Kimsenin aklına nedense benim yüzmeyi derin yerde öğrendiğim ve çıplak yüzdüğüm gelmiyor!*"⁴⁰⁴ sorgulaması, İkinci Yeni çerçevesinde sıklıkla ileri sürülen mutlak ethos ve onun güdülemsine kaynaklık eden Apolloncu düşüncenin 'bin yıllık algı ortamı' olarak nitelenmiş epistemolojik ve fatalist boyutuna dilsel bir başkaldırı niteliğindedir. Böyle bir şiir dilinin Dionysos kült çerçevesinde kendini anti-temelleştirdiği asıl yer işte retorik anlamda, mutlak bir süreksizlik, rastlantısallık ve bunun dile yansımalarıdır. Şairin ifadesiyle 'çıplak yüzmek' birinci derecede bağlama yönelik itirazdır. Yenilik işte tam bu anti-temelsizlikte aranmalıdır. Çünkü tıpkı Ece Ayhan şiiri için mevzu edilebilecek öncelikli dille başlamak ve onun şiir diline 'ağır' hususiyeti veren, kavramların veya olayların kalıplaşmış anlam bağlantılarından çekip çıkarılma endişesinde üretime sokulmuş⁴⁰⁵ poetik anlayış, bir kalkışım noktası olarak şimdide halihazır durumda olan dilselliğin, güncelin ve zamanın dışına çıkmayı ister.

Edip Cansever ise bir röportajında, geçmiş, şimdi ve gelecek arasındaki yapay sınırları umursamama ve takvimsel bölümlenmeye verdiği yanıtta; "*Şair yaşadığı zaman diliminin ya da kesitinin bilinçle dışına çıkabilir. Bu yol alış, geçmişe doğru da olabilir, geleceğe de. Yani, dolaysız olarak genişletilebilir şiirin zaman boyutları. Yaşantılar üst üste biriktikçe, geçmiş aşıldıkça, ölüm duygusu daha bir yakında yaşandıkça; kısacası, anlamsızlığa karşı bir*

⁴⁰² Umberto Eco, *Yorum ve Aşırı Yorum*, (Çev. Kemal Atakay) Can Yay., 7. Bs., İst., 2013, s. 64.

⁴⁰³ *Age.*, s. 65.

⁴⁰⁴ Ece Ayhan, *Şiirin Bir Altın Çağı*, YKY., İst., 1993, ss. 137,138.

⁴⁰⁵ Utku Özmakas, *Şiir İçin Paralaks / İkinci Yeni'den Günümüze Alternatif Bir Şiir Tarihi*, 160. Kilometre Yay.,İst., 2013, s. 55.

başkaldırı oluyor 'zaman dışılık' özlemi."⁴⁰⁶ ifadesiyle, İkinci Yeni şiirinin genel poetik çizgisinde açıkça beliren dilsel yerleşme sorununun, hem toplumsal hem tarihsel bir filolojik problem olduğunu belirtir. Orhan Koçak'ın Ece Ayhan şiirini değerlendirirken söylediği şu ifadeler ise: "*Yerli bağlamdan kaçma çabasından değil, tam tersine o bağlama (ve her hangi bir bağlama) yerleşme gücünden söz ediyorum, Ece Ayhan şiirinin bir yabancı dil olarak belirişinden(dir).*"⁴⁰⁷ Sartre'ın bağlamak olarak nitelediği, yazar öznenin bir şekilde bir şeye bağlanma ediminden farklı olarak şairin hazır halde önüne koyulanlara karşı yerleşme gücünün uzantısıdır. Dili doğrudan ilgilendiren böylesine bir anti-temelcilik eğilimi, İlhan Berk'in deyişiyle yeni bir şiir anlayışı getirme bakımından ilk dille girişilecek bir savaşla mümkündür ve bu da dili bozmayla alakalıdır.⁴⁰⁸ Şairin yaşadığı dil bunalımı adına ancak özne ve nesnesi ilişkisinin poetik dönüşüm sürecinde üzerinde gezindiği, başka bir deyişle tarihsel açıdan tanıklık ettiği yürürlükteki dil olguları üzerinden inşa edilmeyi denemesi, İkinci Yeni şiirini bir yeltenme ve cüret aşamasına taşır. Yine bu durum, Cemal Süreya tarafından şöyle değerlendirilir: "*Şiirde de azalan verimler kanunu var. Dil bir açıdan işlendikçe o alanda elde edilen verimler bir noktadan sonra azalmaya başlıyor. Bu, bir bunalıma yol açıyor. (...) Bir iki yıldır dilin daha iç, daha derin imkânlarıyla baş başayız. Genç şairler yalnız folklor gibi kesin klişelere değil, daha hafif kalıplara bile sırtlarını çevirdiler. İlhan Berk'te, Turgut Uyar'da, Edip Cansever'de bunun ilk güzel örneklerini gördük. Kelimeler bizde de yontuluyor artık. Kelimeler bizde de yerlerinden yarı yarıya koparılıyor.*"⁴⁰⁹ Dolayısıyla yapıya sığmamak bir tarafa yapıyı bozmak ve yerinden de etmek şeklinde gelişen İkinci Yeni şiir dili, mutla uzlaşmazlığın filolojik sınır ve kurallarla kavgalı bir poetik tavrı gün yüzüne çıkarır.

Sonuç olarak İkinci Yeni'nin dil sorunsalı, önem önceliği olan dilin güncel içeriği ve formundan çok vücuda getirilecek şiirsel üretimin olanağını karşılıyor olup olmadığıdır. Bu bakımdan, İkinci Yeni'nin dilden kopması; şiddeti örgütlerken sunmaya çalıştığı şiirsel kopma, belirsizin imgeleştirilmesinde sunmaya çalıştığı şiirsel kopma, Dadacı aranma için sunmaya çalıştığı ve yerleşmişliğe ikinci kez yerleşmek isterken sunmaya çalıştığı şiirsel kopma çerçevesiyle varolan dil-dünya ilişkisinden açık bir aykırılışma olarak belirir. Fakat bu, dilsel sunma biçimleri, İkinci Yeni'yi yerleşmiş olgularla sıklıkla karşı karşıya getirir.

⁴⁰⁶ Mustafa Öneş, *Edip Cansever: Şair, Yaşadığı Zaman Diliminin Dışına Çıkabilir, Gösteri Sanat-Edebiyat*, S: 2, Ocak 1981, ss. 6-7.

⁴⁰⁷ Orhan Koçak, *Kopuk Zincir/Modern Türk Şiiri Üzerine Denemeler*, Metis Yay., İst., 2012, s. 176.

⁴⁰⁸ İlhan Berk, *Yeni Şiirin İlkeleri, Pazar Postası*, S: 6, Aralık 1957, ss. 6-11.

⁴⁰⁹ Cemal Süreya, *Toplu Yazılar I/ Şapkam Dolu Çiçekle*, YKY., 4. Bs., İst., 2012, s. 194.

Dolayısıyla güncelin içeriği ve formu, İkinci Yeni'de dilli bir olanaklık problemine dönüştürür. Çoğu zaman bir kez daha tekrar edilmeyen yerleşik anlamın, olgusal açıdan sonsuz bir bağlamsızlık kapısı açması, İkinci Yeni'yi dile sığmayan ve kelimeye yerleşemeyen poetik niteliğe sokar.



2.2. Ontik Karakter

2.2.1. Varlık Sorunsalı/ Narkissos: Kartezyen Ego

Yakın Çağ felsefesinin en önemli yeniliklerinden biri insanı merkeze koyan bir düşünce atılımıyla Descartes'ın Kartezyen yöntemini yazınsal anlamda da, edebi metinlerde izini sürebileceğimiz bir özne ve 'ben' sorunsalına dönüştürebilmesidir.⁴¹⁰ Modern düşüncenin estetik temellerine kadar yayılan böyle bir benlik olgusu, şiir felsefe ilişkisi bakımından, şair öznenin yazınsal üretime yansıyan özne nosyonu için bir takım sorgulama meseleleri açığa çıkarır. Varoluşsal dinamizmi bir saatten sonra tamamen kendilik ölçütlerine indirgeyen böyle bir ontolojik karakter, şiir diline yansıyacak Kartezyen ego problemini analiz etmeyi gerektirir.

İkinci Yeni şairinin özne nosyonunu korumak adına tabir yerindeyse doğaüstü bir Stoacı gururu temsil etmesi, felsefi bir temel oluşturabile açısından içerden dışa doğru yayılan ve dış dünyayı varoluşu kanıtlama adına birinci kademedede devre dışı bırakan anlayış olarak belirir. İkinci Yeni şairinin ontik karakterini ihtiva eden; başkalık duygusuna kapalılık, Kartezyen egosantrik kendilik, araya sızabilecek hiçbir ötekiye izin vermeme, bu perspektiften bakıldığında, Dionysos anti-akılcılığına, başka türlü söylenecek olursa; kendi içinde kristalize olmuş-açıklayıcı-yürütücü-mantık kurucu Apollonik bilginin mutlak ethosundan bağımsızlaşıcı bir özne nosyonunu açığa vurur.

Öznenin ilk olarak kendini duyumsaması, Merleau-Ponty'ye göre dünyanın kökensel bağlarını ve bağımlılığını anlamamız için önce parçalamak sonra yeniden tesis etmek adına safdillilikle varolan dünyayı dünyaya ait düşünüşe dayandırmaktır.⁴¹¹ Bu açıdan bakıldığında, Merleau-Ponty'nin önce parçalamak gerektiğini iddia etmesi, modern öznenin kendini düşünce, zaman ve dünyada konumlarken Derrida'nın metinleri uğrattığı yapısökümde (dekonstrüksiyon) olduğu gibi gerek Descartes gerekse Husserl'de epistemolojik bir

⁴¹⁰ Descartes'ın sistematik felsefeye yaptığı en büyük katkı özneyi merkeze alan cogito formülizasyonunu ihtiva eden 'düşünüyorum öyleyse varım' felsefi fragmanıdır. *Metafizik Üzerine Düşünceler*'de Descartes, 'ben' diyerek konuşur; düşüncelerini sistematik biçimde serimlemek yerine, kuşkudan kesinliğe doğru bir seyahat yapar. Dış dünyadan, varlıktan değil de, öznedan yola çıkar. Modern felsefeye yön veren bu çıkış, 'cogito'yla varlık olarak kendi varoluşunu kanıtlayan Kartezyen bir matematiksel merkez-dış çevre ilişkisiyle Tümden gelimsel bir yöntemi içeren bu düşünüş, aynı zamanda matematiksel açık seçiklikle zihinsel algı arasında da ilişki kurmayı dener. Descartes, René maddesi için bk. Ahmet Cevizci, **Paradigma Felsefe Sözlüğü**, Paradigma Yay., 8. Bs., İst., 2013, ss. 426, 427, 428.

⁴¹¹ Erich Christian Schröder, *Öznellik ve Felsefenin Sınırlarındaki Olgusalılık*, (çev. Akın Kanat) **20. Yüzyıl Filozofları (ed. Margot Fleischer)**, 2. Bs., İlya Yay., İzmir, 2003, s. 276.

başlangıç noktası olarak ‘ben burada ve şimdi varım’ ifadesine ‘an’ veya şimdilik eklentisi yapışı⁴¹² da, içten başlatılan düşünme ve fark edişi, ontolojik anlamda duyarlı/duyumsayıcı bir epistemoloji boyutuyla zaman, mekan, varlık üçlemesi için birer başlangıç sorgulamasına çevirir.

Fakat özne anlamında ayağı kalkış, Descartescı düşüncenin daha doğrusu bütün Yakın Çağ felsefesinin ilgilendiği insan probleminin trajik birtakım boyutlarını da beraberinde getirir: Şairin apokaliptik kibiri; kendiyle başlatıp kendiyle yok etmesi... Yani öznenin benlik mekanizması içinde algılanan olgusal fark edilirlikle kendinin bilincini yeni bir bilinç gibi değil de, mümkün olan tek varoluş kipi gibi düşünmek⁴¹³ anlamında kendiyle başlatıp kendiyle bitirmesidir.

Bu bağlamda çağdaş sanattaki Kartezyen egosantrizmin her üretici sanatkarda olduğu ölçüde İkinci Yeni şairi üzerinde de, evrensel Narkissos⁴¹⁴ yazgısıyla ilişkili olduğunu söylemek yanlış olmaz. İkinci Yeni şairleri için ontik karakter mahiyetinde olan salt kendi olma ve dışarıdanlığa karşı aşırı direnç, mutlak bir aşırılık deneyimi olarak, Apollon formculuğuna yönelik yapılan muhalefetin üst bireyselliğini içermektedir. Yani emir buyurucu üst bilginin veya ethosun baskınlığına karşı koyuştur. Ne var ki Narkissos’un yazgısındaki ontolojik içe bükülüş, töresel, moral ve toplumsal olan bilginin ötelenişi, bir tükeniş noktasında varlığın kendi kendisini vurmasını, egosantrik Kartezyen benliğe kapanırken esasında kendini narsist anlamda körleştirmesini beraberinde getirir. Fichte’nin *“İçimde mutlak, bağımsız öz-etkinliğe doğru bir dürtü var. Sadece bir başkasıyla beraber, bir başkası için ve bir başkası sayaseninde varolmaktan daha katlanılmaz bir şey yok benim için. Kendim için ve yalnız kendi başıma bir şey olmalıyım. Bu dürtüyü kendi varoluşumu algılamamın yanı sıra hissediyorum; kendimin bilincinde olmama ayrılmazcasına bağlı o.”*⁴¹⁵ ifadelerindeki Kartezyen yönelimin, felsefi bir eleştiri noktasında varlığın aşırı egosantrik bir

⁴¹² Kasım Küçükalp, **Batı Metafizikinin Dekonstrüksiyonu: Heidegger ve Derrida**, Sentez Yayınları, Bursa, 2008, s. 258.

⁴¹³ Jean-Paul Sartre, **Varlık ve Hiçlik/Fenomenolojik Ontoloji Denemesi**, (Çev. Turhan Ilgaz-Gaye Çankaya Esken), İtaki Yay., 3. Bs., İst., 2009, s. 29.

⁴¹⁴ Mitolojide Narkissos, en çok bilinen varyantıyla Ovidius’un *Metamorphoseisi*’nde şu içerikle sunulur: “Narkissos, tanrı Kephisos ile nympha Liriope’nin oğludur. Kahin Teiresias Narkissos’un kendi yüzüne bakmasa çok ileri yaşa kadar yaşayacağını söyler. Erkeklik çağına eriştiğinde, Narkissos’a bir çok genç kız ve nympha aşık olur. Narkissos’un hor gördüğü kızlar tanrılardan ölçülerinin alınmasını isterler, Nemesis bu isteği yerine getirip, havanın çok sıcak olduğu bir gün Narkissos’un susadığı için pınarın başında su içerken kendi yüzünü görmesini sağlar. Suyun yansımada kendi yüzünü gören Narkissos, yüzünü o kadar güzel bulur ki kendi kendine aşık olur. Kendi suretine bakılıp öylece ölür. Hatta öldükten sonra yer altı diyarına giderken geçtiği Styks nehrindeki suyun yansımada bile kendi kendine bakmaya çalışır. Narkissos maddesi için Bk. Pierre Grimal, **Mitoloji Sözlüğü Yunan ve Roma**, (Çev. Sevgi Tamgüç) Kabalcı Yay., İst., 2012, s. 515.

⁴¹⁵ Fichte, **Alman İdealizmi I**, (Çev. Eyüp Ali Kılıçaslan-Güçlü Ateşoğlu) Doğu-Batı Yay., Ank., 2006, s. 296.

kültürde sunuşu, bütün Aydınlanma felsefesi için modern öznedeki domine edilmiş doğüstü Stoacı gurura birer örnek çıkarım durumundadır.

Dolayısıyla İkinci Yeni şairi için söz konusu edilebilecek böyle bir narsist konumlanış, 20. Yüzyıl şairinin Aydınlanmayla beraber olayların merkezine kendini koyuşunu beraberinde getirmekle çağcıl bir özne problemi doğurmasının yanında; en çok İkinci Yeni şairini ilgilendiren mutlak aşırılık deneyimi, aşkı seksüaliteye dönüştürme deneyimi ve varoluşu onaylama deneyimi olarak görülebilir. Aynadaki ontolojik yansımanın dışında bir algıya körelme, böyle bir çerçeve adına; İkinci Yeni şairi için rasyonel sağlamaları reddediş, mantıksal bağlantıların parçalanışı ve arzu ontolojisi üzerine kurulmuş şizo öznenin içtimai dış dünyayla yaşadığı uyum problemi ekseninde, Narkissos yazgısıyla ontik karakterini birbirine oldukça yaklaştırır.

“Bana bak

Ben öyle kendine güveni olmayanlardan değilim

Bıkmışım artık uzunlu kısıklı lâflardan

Söz yoktur oturduğum yerde

Ben yoksulsam sen de yoksulsun

Ben insansam elbette beni seveceksin

(...)

Çekip gidecek içimizdeki o noksanlık”⁴¹⁶

Yukarıdaki şiir metni dikkate alındığında; “Ben” açar sözcüğünde ontolojik görünüm düzeyini belirleyen şair özne, sen ibaresiyle seslendiği şiirin karşı öznesini narsist şekilde güdülemesi, örgütlemesi ve telkin edici bir dille yönlendirmesi, Narkissos yazgısının içine sinmiş şairin içten içe büyüttüğü Kartezyen benmerkezciliğin bir karakter edinişidir. Şiirde yer alan “Çekip gidecek içimizdeki o noksanlık” açar dizesi, noksanlığı/eksikliği aşabilecek öznenin bir kudret ve yeterlilik ibaresi olarak görülmesi, henüz fark edilmemiş, varlığa dönük körelmenin belirtisidir.

Yine İkinci Yeni şairindeki aşırılık deneyimi bir anlamda üretim krizi ve sanatsal yaratma cesaretiyle ilişkilendirilebilir. Genel eğilimde mutlak ethos karşısında direnen İkinci Yeni kuşağı, özne merkezli konumlanışla sanatsal ‘orji’nin⁴¹⁷ önüne geçmeye, tükenmişliğe

⁴¹⁶ Edip Cansever, **Sonrası Kalır I**, YKY, 12.Bs., İst., 2014. s. 82

⁴¹⁷ Orji, modern dünyadaki nihaiyi tükenmenin son noktası, sıfır derecesine indirilmesi bakımından nesne, gösterge, ileti, ideoloji, zevkler ve her türlü sanal aşırı üretim için kullanılan bir kavram. Bk. Jean Baudrillard,

çare bulmaya çalışır. Zaten İkinci Yeni şiir dilinde rahatlıkla gözlenebilecek, dil, imge ve form kırılmaları, Narkissos yazgısının algıyı kendine çevirmiş Kartezyen bir koordinatlama/şifreleme/kodlama tasavvuruyla özne nosyonu için yeniden kurulumun, insanın şartlarını da kendiyile belirlemesinin ürünüdür. Bunlara ek olarak daha önce dil üzerinden heterojen olarak nitelenen farklılık barındırabilme olgusunu; doğrudan özne ve ben merkezinde yorumlayan Levinas, sözü edilen özne bilincini tam bir özgürlük alanı olarak delilikten yola çıkıp bilince nasıl ulaşılabilir sorusuyla bir paradoksun içine çeker.⁴¹⁸ Levinas şunları söyler: “*Burada sözü edilen heteronomi-nesnel olmayan, uzamsal olmayan, takınaklı, tematize edilebilir olmayan, anarşik dışsallık-logos’u, konuşmayı, ben’in kendi’nin savunmasını üstlendiği savunucu kapsama olan akli bozan anarşinin meta-ontolojik dramını ya da düğümünü belirtir.*”⁴¹⁹ Böyle bir açıdan bakıldığında, Narkissos temiyi yine birinci dereceden ilk aklın kırıldığı görülür.

Bu durumun İkinci Yeni şairi için anlamı büyüktür. Çünkü İkinci Yeni poetikasının ana felsefi temellerinden birisi Dionysos kültüyle ontolojik benzerlik göstermesiydi. İşte söz konusu ana bağlam için bireysel hareket alanı yani kurucu, yapıcı ve oluşturucu şair öznenin şiirsel üretimin örnekleriyle mukayese edilişi, varlıkbilimsel algılamanın içten dışa doğru giden yol haritasında, İkinci Yeni poetikasını akıl dışılık tehlikesiyle karşı karşıya getirir. Haliyle İkinci Yeni şair öznesinin dilindeki Kartezyen içten dışa doğru gidiş, düşünce hareketliliğinin anarşizme dönüşmesi midir; yoksa Dionysos açısından mutlak ethosa karşı kültürünü büyüten, genişleten ve başkaldıran bir şiiri anlayışının ontik karakteri midir, düşünmeye değerdir.

Elbette bir sanatkar olarak şairin doğa üstü gururuna ait evrensel ego problemi, her devir ve her kuşak adına şiir sanatının beklendiği bir özelliğidir. Fakat İkinci Yeni’nin dildeki ifadeyi açıklamayan, ontik karakterine paylaşım vermeyen ve varolan değerler dizgesiyle açıkça uyumsuz tavır sergileyen şairi için anarşizme dönüşen bir yazınsallık, Dionysos bağlamında aruzu ontolojisiyle dünyayı tasavvur eden yelteniş şeklidir. Dolayısıyla ilk aklın hedef alındığı ve şiirsel yaratım alanına gönderme yapan insan doğasının karanlık derinliklerine dair varolan dünyanın aşkın ihtiyaçlara, din gücüne ve lirik boyutuna ilişkin

Kötülüğün Şeffaflığı /Aşırı Fenomenler Üzerine Bir Deneme, (Çev., Işık Ergüden), Ayrintı Yay., 5. Bs. İst., 2012. ss. 9, 10.

⁴¹⁸ Emmanuel Levinas, **Tanrı, Ölüm ve Zaman**, (Çev. Işık Ergüden), Dost Kitabevi Yay., Ank., 2011, s. 169.

⁴¹⁹ **Age**, s. 169.

hissi yetersizliği,⁴²⁰ Dionysos çerçevesinde, ‘çılgın bir tanrı’, ‘doğasının bir kısmı deli olan tanrı’ ve ‘en mükemmel sağlığa eşlik eden bir delilik olarak⁴²¹ modernitenin yıpranma alanlarına ve kapitalist mekanizmanın kurduğu makineleşme düzeneğinde şizofrenleştirilen bireyin bir sığınak alanı olarak şiiriyet üzerinden direnişine, kapı aralayabilir. Ne var ki, Narkissos mitinin devrede olduğu benlik tasarımı için egosantrizmin yeniden kurulum ve algı alanları da, birer körleşme ve şeyleşme alanı olmaktan kurtulamaz. İşte İkinci Yeni’nin öznesel dönüşümündeki şartlar ve bu dönüşümün kritik edilmesindeki gereklilikler burada yatar.

*“Rakı içilir mi hiç çiçeksiz
Çiçeksiz ölürüm dükkanları
Hem kim olsa ölür ispatinin ebesi
Zulmü ilan edilmiş sokağa çıkar
Yalnızlığının ut sesi bir fonograf
Tanzimat fermanında unutulmuş Hacivat
Gelip kahkahalar tarafından iğneler ister*

*Yalnız belki çocuklar için atlı
Gülen tramvayı ölümün cumhuriyette
Enflasyonu sekiz memeli zenne
O çirkinim tasviri efkâr bir zindan”⁴²²*

(...)

Ece Ayhan’ın *Ut* adlı şiirinde göze çarpan şey, biçimbirimsel ve söz dizimsel sapmaların ötesinde “çiçeksiz rakı içmek”, “Tanzimat fermanında unutulmuş Hacivat”, “ölümün cumhuriyet’teki gülen tramvayı”, “sekiz memeli zenne enflasyon” ve “çirkin tasviri efkâr” gibi açar ibarelerle tarihsel ve toplumsal değişimlerin şair öznenin sonsuz bağlamsızlığına terk edilmesidir. Şairin olguları yeniden ele alışı, şizofren dilin aklı kırmasına birer örnek olmanın yanı sıra egonun üretimindeki izlenimlerin bir sonuca bağlanmak yerine anlam uzantısını ontolojik krize sokmasıdır.

⁴²⁰ Carl Kerényi, *Dionysos/Yok Edilmez Yaşamın Arketip İmgesi*, (Çev. Bahar Çetiner), Pinhan Yay., İst., 2013, ss.135, 136.

⁴²¹ *Age*, s. 137.

⁴²² Ece Ayhan, *Bütün Yort Savul’lar! 1954-1997*, YKY., 4. Bs., İst., 2003, s. 55.

İkinci Yeni şiirinde şair öznenin kendi üzerine kapandığı Kartezyen bilinç, birden bire Narkisos yazgısına dönüşmemiştir. Elbette bunun hazırlayıcı etmenlerinin burada altı çizilmelidir. Narkissos'un ontolojik yıkıma doğru seyreden dönüşüm süreci, Narkisos ve ayna arasındaki referan birliğini aynı zamanda bir körleşme alanına dönüştürmüştür. Narkisos'u tetikleyen emsalsiz bir güzelliştir; fakat İkinci Yeni şairi için bu kadar basit değildir. İkinci Yeni'deki tetiklenme etken-sonuç ilişkisinde etken olan varolan dünyayla uyuşamama, anlaşılma ve ontolojik onaylanma isteği, aşkın tenselliğe/seksüaliteye dönüşümü, bir başkasının özsel varlığına ilişkin duyulan rahatsızlıkla yakından ilgilidir. Sayılan bu etkenler için ortak planda, poetik metnin yorumlanması ve şiirsel eylemin sorumluluğu, Gadamer'in metin yorumlama perspektifinde ileri sürdüğü yorumlama esasına dayalı metne arabulucu dış müdahale edici konuşmalarla kesintiye uğratılamaz, kendi refrans fonksiyonları dahilinde varolup, dile getirilenler dışındaki olgulara kapalı olmayı gerektirir.⁴²³ Kartezyen indirgeme olarak karşımıza çıkan bu durum bakımından İkinci Yeni şiirinin Narkissos yazgısına dönüşmeden önceki etken aşırılık deneyimleri, dış müdahaleye kapalı ve özerktir. Bu Kartezyen indirgemeyi Turgut Uyar'ın monolog niteliğindeki şu sözleriyle ele alacak olursak:

*“Ben hep sıkıntılıyım. Yani bir adamın canı sıkılır, o benim. Çünkü bana en yaraşan durumdur sıkıntılı olmak. Ben silahsız bir askerim de ondan. Törenler askeriyim ben. Cumartesi ve Pazar askeri. Aslında karışık bir şey, kime ne söylenebilir? Bir sıkıntıyı ısrarla büyüterek, asıl büyük sıkıntıya ısrarla giden, tümün attığı çekirdek. Pis bir köleliğe ve sonsuz çılgınlığa varacak oluşumu sıkıntıyla bekleyen bölünmez varlık'ın beni.”*⁴²⁴

Şairin çekirdek ve bölünmez olarak nitelediği kendi varoluşsal tanıklığı, başkalık duygusuna olan uzaklık, saf kendi olma adına öznenin kendi içine bükülmesinin bir sonucu olarak, 'pis bir kölelik'le Apollonik kurguya bir gönderme, 'çılgınlığa varacak oluşum' ile de, Dionysos anti-akılcılığına bir başka gönderme olarak okunabilir. İşte etken-sonuç ilişkisinin benliğin derinliklerindeki iyi-kötü dikotomisini harekete geçirişi, işe yaramazlık duygusunun ontolojik onaylanma ihtiyacıyla ideoloji karşıtlığı, evrensel anlamda talep edilen hümanist kavramlarla gerileme sürükler. İkinci Yeni şairi, kurduğu benlik tasarımıyla eklenti kabul etmez. Dış müdahale veya 'öteki'nin istilacı ontolojik çevreni, kuşak şairini eklentileri yıkmaya iter.

⁴²³ Hans-Georg Gadamer, *Metin ve Yorum, Hermeneutik ve Hümaniter Disiplinler*, (Çev. Hüsamettin Arslan), Paradigma Yay., İst., 2002, s. 313.

⁴²⁴ Turgut Uyar, *Korkulu Ustalık/Şiir Üzerine Yazılar, Söyleşiler, Soruşturmalar, Bir Şiirden*, YKY., 2. Bs., 2012, s. 420.

İlhan Berk'te iki ayrı yorumla yazınsallık üzerinden bu müdahaleyi reddediş şu şekilde anlatılır:

“Şairler dünyanın yeni sözünü yazmak için bunu her seferinde üstlenmişlerdir. Yazmak istenilen şeyle araya hiçbir şey sokmamak, yalnız onunla olmak, onu görmek, onu yaşamak; ondan ayrı düşmemek için buna gerek vardır. Şiiri çırılçıplak karşılamak!”⁴²⁵

(...)

“Çağımız şiiri yetkinliği yadsımamasına karşın, bir anlamda, yetkinliğin şiirin doğasına karşı olduğunu da buldu.

Böylece şiir doğasına sahip çıkarak üstündeki-kendi dışındaki-ağırlığı attı, özgürleşti, çırılçıplak oldu.

Asıl kimliğini buldu”⁴²⁶

Dikkat dileyen olursa ontolojik eklentinin uzağında bir şiirsel üretimin kaygısına yönelik söz konusu ifadeler, İlhan Berk'in bir “çıplaklık” benzetmesiyle arı, yalın ve katışıksız varlık formuna ait beklentinin de bir endişesi olarak göze çarpar. Kartezyen bilinç ve düşünüşün üzerinde temellenen “ben” bağlamında, İlhan Berk'in ‘yetkinliğin şiirin doğasına karşı olduğunu’ belirtmesi, kendinden güç alan özne tasarımıyla Apollonik bilginin hazır ve mevcutluğuna karşı çıkışın yanında, yine Berk'te şiirin çıplaklaştırılmak istenişi de, yaşamsal yürütücülüğünü Dionysos'a sabitleyebilme amacıyla öz ben tarafından başlatılan bir hareketin hermeneutik yorumunu verebilir. Aynı zamanda ödev ahlakının terk edilmesini salık veren bu tutum, kendiyile başlatılan ve kendiyile bitirilen yalın, arı olmak endişesini dışa vurur.

Kartezyen konumlanışın yine bir diğer önemli uğrağı, egosantrik ‘ben’in etken-sonuç ilişkisinde, sonuç olarak göze çarpan doymuş akıldır. Doymuş akıl, varolan bilgi örgütlenmesinin ve ideolojik yönergelerin işaret ettiği alanı ve bu alana girmeyi reddeden anlayışla, şair öznenin Kartezyen ben bilincinden geçirmediği hiçbir öğeye yaklaşmak istemeyişle açıklanabilir. Akıl doymuştur çünkü İkinci Yeni şiirinin temel epistemolojik yapısına bakıldığında, sanatsal kaynakları güçlü ve çağdaş zamanla paralel ilerlediği görülür. Akıl artık doymuştur. Bundan sonraki şiiriyetin belirlenmesine sadece özne karar verir. Bir anlamda tamı tamına bilgiye kapalı olmak anlamına gelmeyen böyle bir doymuşluk, yürürlüğe ve hazır bulunmuşluğa karşı verilen tepkinin yansımasıdır. Ama çıkış noktası

⁴²⁵ İlhan Berk, *Logos*, YKY., 3. Bs., İst., 2009, s. 14.

⁴²⁶ *Age.*, s. 59.

bizatihi özneyle başlatılan ve özneyle bitirilen sanat, kültür, ideoloji, din gibi toplumsal olguların yakından değerlendirildiği süreçleri ilgilendirir.

“Direnmek elinizdeydi, bu neydi?

Çünkü ey paralar, bültenler, sabah gazeteleri

Banka müdürleri, şirketler, tröstler ve karteller

Ey papa XXIII. John, ey bütün din kitapları, nükleer denemeler

Ey sizi bir şeylerle durmadan değiştirenler...”⁴²⁷

Dikkat edilecek olursa Edip Cansever’de “Ey sizi bir şeylerle durmadan değiştirenler...” açar dizesiyle işaret edilen “para-bülten-sabah gazetesi-banka müdürleri-şirketler-tröstler-karteller vb.” kavramlar, şairin önüne koyulan bilgi biçimi ve hazır bir tarihsel perspektifin ürünü olarak kademe kademe müdahale için hazır yapı durumundadır. Tarihsel, siyasal, sanatsal ve psikolojik anlamda İkinci Yeni şairi, zaten varlık ölçütü içindeki her türlü yapıyı baştan reddetme eğiliminde olduğundan; kontrol edilemez bir Kartezyen ego tarafından bilgi yeniden kurulur ve yürütülür. Doymuş akıl, öznenin egosantrik özelliğini iyice güçlendirdiği için tabir yerindeyse İkinci Yeni şairinin ‘eğilip kulağına dair bir şey söylenemez’; şair özne ve şair nesnesi arasındaki yazınsal dönüştürme sürecinde bilgi eklentisi reddedilir.

Üst bireyselliği işaret eden doymuş akıl, toplumsal kanaat noktasına varmış söylemlerle yürüttüğü mücadelede, poetik alımlama estetiğinde karşı öznedeki değer sahasına ait bir yanıt beklemez. İkinci Yeni şairi her seferinde kendiyle başlatmak ve kendiyle bitirmek ister. Fakat bu Foucaultgil bir temelde incelenecek olursa yeniliğin de, yeni bir şey ortaya koymanın da özne-nesne ilişkisinde mevcut epistemolojik şartlar gözetilmelidir. Foucault şunu anlatmaya çalışır: *“Bir söylem nesnesinin ortaya çıkması için gerekli şartlar, onun hakkında ‘bir şey diyebilmemiz’ ve bir çok kişinin onun hakkında farklı şeyler söyleyebilmeleri için gerekli tarihsel şartlar, başka nesnelere birlikte yakın bir alanın içinde bulunması için, bu nesnelere birlikte benzerlik, yakınlık, uzaklık, farklılık dönüşüm ilişkilerini gerçekleştirebilmesi için gerekli şartlar-bu şartlar, görüyoruz ki, çok çeşitli ve ağır-dır. Burada söylenmek istenen şey, herhangi bir çağda herhangi bir şeyden bahsedemeyeceğimizdir.; (...) Yeni nesnelere hemen gün yüzüne çıkabilmeleri ve ilk belirtilerini ortaya koyabilmeleri için, gözleri açmak, dikkat etmek, ya da bilinç sahibi olmak yeterli değildir.”⁴²⁸* Dolayısıyla bilginin apriori şartlarına ilişkin yapılan bu değerlendirme, dönüşümü ve üretimi için öznel kaynaklı çıkış için bir veya birkaç kriteri, önemli bir uyarı adına hazır bekletir. Kriter şairce çiğnenirse, ihlal de başlar.

⁴²⁷ Sonrası Kahr I, s. 289.

⁴²⁸ Michel Foucault, **Bilginin Arkeolojisi**, (çev. Veli Urhan) Birey Yay., İst., 1999, s. 63.

Bu bakımdan İkinci Yeni şairi adına girişilecek yenilik hamlelerinin olgusal temelleri, bir ihlal üzerinde şekillenir. İhlaldir çünkü ontolojik bütün olgusal kaygılar, tek bir egosantrik benmerkezciliğe indirgenmek istenir. Foucault'nun “gözleri aşmak, dikkat etmek ve bilinç sahibi olmak yetmez” ifadesi, tam bu noktada üst bireyselliğe göre kendi düşünce eylemini kesinleyici ve onaylayıcı bir bilgisel oluşturma yeniden kurma merkezi olarak özne nosyonunun Kartezyen şartları için eleştiriye açık bir karakterini ortaya çıkarır. Devamında eğer dış dünyayla bir ‘denge’ kurulamazsa, narsisizm solipsizm, sadizm ve anarşizm için hazırlayıcı şartlar tamamen yerine getirilmiş olur. Narkissos söyleni adına ontolojik onaylanma ihtiyacının bir ayna üzerinden yine varlığın kendine teslim edilişi, böyle bir açıdan bakıldığında bahsi geçen egosantrik ‘izm’ler için bir sonraki ontik karakterin dönüşeceği nihaiyi noktayı işaret etmesi bakımından dikkat çekicidir.

*“Sizin alınız al inandım
Morunuz mor inandım
Tanrınız büyük âmenna
Şiiriniz adamakıllı şiir
Dumanı da caba
Ama sizin adınız ne
Benim dengemi bozmayınız
(...)
Aşkım da değişebilir gerçeklerim de
Pırıl pırıl dalgalı bir denize karşı
Yangelmişim dizboyu sulara karşı
Hepinize iyi niyetle gülümsüyorum
Hiçbirinizle döğüşemem
Siz ne dersiniz deyiniz
Benim bir gizli bildiğim var”⁴²⁹*

Dış dünyaya ait dönüştürme isteği, yukarıda gösterilen Turgut Uyar'ın şiirinde, yinelenen “denge” açar ibaresiyle çıktığı üst bireysel yolculukta, kendine göre oluşturulan ontolojik tasarımın bir ben-lik bütünlüğü taşıması da doğaldır. Yukarda alıntılanan *Tel Cambazının Tel Üstündeki Durumunu Anlatır Şiirdir* şiiri, denge metaforik gönderimiyle Nietzsche'nin *İşte*

⁴²⁹ Turgut Uyar, **Büyük Saat**, YKY., 20. Bs., İst., 2013, s. 121.

Böyle Dedi Zerdüşt'de şehirdeki insanlar arasına karışan Zerdüşt'ün ip cambazıyla mukayese edilen metaforik insansal durumuna hermeneutik açıdan ciddi bir yakınlık oluşturur. Metin şöyle bir diyalog üzere gelişir:

*Hani, nerde o sizi diliyle yakacak olan yıldırım? Aşılmanız gereken çılgınlık o nerde?
(...)*

Zerdüşt böyle konuşurken sonra şöyle bakırdı halkın içinden biri: “İp cambazını yeterince duyduk; şimdi bir de görelim onu!” Ve herkes Zerdüşt'e güldü. Bu sözlerin kendisine söylendiğine inanan ip cambazı ise işe koyuldu.”⁴³⁰

Özgür istence vurgu yapan bu sorgulama merkezinde, “ip cambazı” açar ibaresinin her iki metinde de dengeleyici özellikte olması, Turgut Uyar'ın denge noktasında gönderim yaptığı dış dünyaya ait uyum probleminin parametreleri için Nietzsche'nin ‘aşılması gereken çılgınlık’ olarak nitelediği, üst bireysellik ve Kartezyen egonun kesişmesi, yürütücü bilince bir Dionysos eklentisi yapıldığının; aksine dış dünyadan gelen eklentinin ise geri itildiğinin göstergesidir. Nietzsche'nin “İp cambazını izleyen halk” gönderimi veya Uyar'ın “sizin alınız al inandım, morunuz mor inandım” açar dizesi, işte bu dış dünyaya ait parçalanacak bilgi formunun adeta bir detayıdır. Halkın ip cambazını görmek istemesi, az önce bahsi geçen Foucaultgil epistemolojik tespitite özne-nesne-bilgi ilişkisinin apriori şartlarına bir temel teşkil edici rol üstlenmesi, Nietzsche'nin çılgınlık bilgisi olarak gönderme yaptığı özne-nesne-bilgi ilişkisinde, hem Uyar'ın “siz ne dersiniz deyin, benim bir gizli bildiğim var” ifadesiyle üst bireysellikte apriori bilgiye karşı anarşist tutum içinde olan öznel gizeme hem de Kartezyen bilinç örgütlenmesi ve Dionysosçu kırık/deli akıl ikilemiyle epistemolojik bir zıtlık denklemine kapı aralar.

Dolayısıyla İkinci Yeni şiir söyleminde ontik bir karakter olarak gözlemlenen Kartezyen ego problemi, şiirsel örneklerde de görülebileceği gibi anlamlandırma ve temellendirme inisiyatifini her zaman şair özneye bırakmış anlayışla şekillenir. Şair, tanımlar, yorumlar ve kendiyle bitirir. Sonsuz bir bağlamsızlık alanına neden olan bu tutum, zaman zaman şairin yakalandığı bir aşırılık tavrı olarak dikkat çeker. İkinci Yeni şairi, söz konusu benmerkezci algı boyutuyla, çoğu zaman olaylar ve olgular karşısında kendini soyutlayamaz. Şairin kendini dışarıda bırakamayışının aşırı sonuçları ise, narsisizm, slipsizim ve olgulara dönük anarşizm olarak bilir. Böyle bir açıdan bakıldığında Narkissos yazgısındaki kendi ontolojik varlığına

⁴³⁰ Friedrich Nietzsche, *İşte Böyle Dedi Zerdüşt*, (Çev., Ahmet Cemal), Pinhan Yay., İst., 2011, s. 19.

yönelik yaşanan körleşme, İkinci Yeni şairini Apolloncu bir denetimin dışında bırakarak, Dionysos bağlamında kültünü büyütme, genişletme, beraberinde getirir.

2.2.2. Kendini Kendiyle Öldüren Özne: Ontolojik Boşluk

İkinci Yeni poetikasının şiirsel örnekleri incelendiğinde, şiirsel üretimi belirleyici şair öznenin Kartezyen egosantrik 'ben' olgusuna yapılan Narkissos göndermesi, ontik karakterin bir aşırılık deneyimi olarak ön plana çıktığı görüldü. Bu bağlamda, İkinci Yeni'deki şair özne ontik karakteri için bu kendi kendini ölçütleyen ve hedef alan ego tasarımının elbette pratik bir varoluşsal uygulama alanı arayışı da doğaldır. Kendine göre algılanan ve kendine göre şekillenen dünyanın verileriyle temas kuran şairin bu bakımdan bir pratik şiirsel alana ihtiyaç duyacağına şüphe yoktur.

Şiir sanatının bir nesneyle giriştiği ilişkiden daha doğal bir şey olamaz. Fakat İkinci Yeni poetikası açısından bahsi geçen durum, açık bir probleme işaret eder. Şair özne kendine açtığı yeni anlam dünyasında, bir karşılık bulamayışın ontolojik krizini, yine kendine yönelerek, oluşturduğu görüngü alanını yıkmaya başlayarak eylemsel yapıya taşır. Kendini yine kendisiyle öldüren böyle bir anlayış için İkinci Yeni şiir dilinde, kaynaklı açıdan bir takım felsefi fragmanlar eşliğinde sıklıkla sözü edilen şizo özne, arzu ontolojisi, organsız bedenleşme gibi çağcıl sorgulamalar ve bunun yanı sıra anlam-anlamsızlık arasındaki dilsel bağlantının yıkılışı, toplumsal kültür formasyonu ile uyumsuzluk olarak beliren temsili özelliklerin gözlenebilmesi, bu şiirin alımlama hedefinde yer verilmeyen konvansiyonel bağlamın öncelenmemesi adına, öznenin bir dış muhatap olarak kendi kendini tahrip etmesini ve olgusal boşluk temini açığa çıkarmasını beraberinde getirir. Bu konvansiyonel bağlam, yetkinliğin ve aşırılığın üst sınırında gezinen İkinci Yeni şairi için şiirsel üretim aşamasında ötelenen bir özgünlük ama bu üretimin sonuç kısmıyla edebi zevk ve estetiğin paylaşım değerini insana dönük sunması itibarıyla tehlikeli bir psikozun sınırlarına yaklaşıyor.

Böyle bir açıdan öznenin felsefi temelde kendi kendisine karşı giriştiği yıkıcı eylemin sorgulamasını yapmak fayda sağlayabilir. Öncelikle ontolojik onaylanma ihtiyacının insan benliğinin doğasına ait vazgeçilemez bir özellik olduğu farz edilirse; yukarıda sözü edilen konvansiyonel bağlam ifadesinin dış dünyaya dönük öznelarası bir iletişim boyutu taşıdığı dikkatten kaçmaz. Ama madem İkinci Yeni şairine mahsus özel bir ego yapısı belirgin bir ontik karakter olarak göze çarpar; felsefi temelde Heidegger'in dünya içinde-varolmak olarak nitelediği, varolanla beraber-varolmak suretiyle zaten dünya içinde varolmak, kendini

öncelemek düşüncesiyle⁴³¹ birinci kademedeki kendi kendini kanıtlayıcı bir Kartezyen surete dönüşür. Fakat Heidegger Dasein'in ontik yapısı için en belirgin yapı taşı olgusunu 'içinde varolmak' olarak dünyaya bağladığı şu yorumla: “ *Dasein hiçbir zaman 'öncelikle' içinde-varolmaktan-münezzeh olup ara sıra dünyayla bir 'ilişki' kurma hevesini besleyen bir varolan değildir.*”⁴³² varlığın, özellikle de insana izafe edilen Dasein'in bu dünyaya yönelik ontik bağlantılarına işaret eder. Konvansiyonel bağlam için şartların ifadesi olarak da görülebilecek bu çıkarım adına dünya, bütün meselelerin dışına çıkılıp belirli bir zaman aralığı geçtikten sonra içine tekrar girilebilecek bir yer değildir.

Dolayısıyla dış dünyayla kurulan konvansiyonel iletişim, mesela Habermas'da ahlaki normlar ve alışılmış davranışların öznelerarası kabul edilmiş bir toplumda ikna edici bir biçimde koordine edilmesi ve iddia ve eleştiriler için 'nedenler' olarak gösterilebilecek bir ahlaksal çatışma güncellemeleri yapmasında,⁴³³ olduğu gibi bir öznelerarası anlaşma alanına daima ihtiyaç duymuştur. İşte bu konvansiyonel bağlamın öznelerarası ön şart özelliği, İkinci Yeni'nin dil üzerinde ontolojik varlığını sınavabileceği şiirsel üretimin ana vasıtası yani dil için hayati bir temelin gerekliliğini ortaya çıkarır. Gadamer, metnin hermeneotik durumu olarak ele aldığı bu ayrıntıda, metnin ve dolayımındaki hayatın zamana direnebilen sabit ifadeleri anlatabilmesi gerektiğini, dilin anlamın vuku bulduğu evrensel ortam/araç olduğunu belirtir.⁴³⁴ Bir anlamda yine Gadamer'e göre ele aldığımızda, dilin orijinal insaniliğinin aynı zamanda bu dünya-daki-varlığın temel linguistik niteliğiyle⁴³⁵ örtüşmesi, konvansiyonel bağlamın dili, sanatı, edebiyatı, ahlakı, politikayı vb. belirlerken özne dışı bir muhatap ihtiyacının yaşamsal değerine vurgu niteliğindedir.

İkinci Yeni şiiri, bu bağıl dışsallığa karşı direnen bir şiir dili olarak Gadamer'in vurguladığı zamana karşı direnme niteliğini ve böylelikle de ontolojik yapısını, tehlikeye atar. Çünkü sadece seslentinin şair öznece alımlandığı alan, yani İkinci Yeni şiirini 'anlamsız şiir' etiketiyle karşılayan umumi eleştirilerin işaret ettiği nokta, aynı zamanda konvansiyonel bağlam yitirilişinin bir ürünü olma adına kuşak şairini kendiyle başladığı şiirsel yolculukta yine kendinin aşılması duvarlarında yalnız bırakır. Şair öznenin geleceğe taşıyamadığı her sanatsal olgu ve yeniden kurulum, İkinci Yeni şairince Kartezyen içe yönelik sürecini

⁴³¹ Martin Heidegger, **Varlık ve Zaman**, (Çev. Kaan H. Ötken), Agora Kitaplığı, 2. Bs. İst. 2011, s. 265.

⁴³² **Age.**, s. 59.

⁴³³ Jürgen Habermas, “Öteki” Olmak, “Öteki”yle Yaşamak, (Çev. İlknur Ada), YKY, 8. Bs., İst., 2015, s. 182.

⁴³⁴ Hans-Georg Gadamer, **Hakikat ve Yöntem II. Cilt**, (Çev. Hüsametdin Arslan (ing.) ve İsmail Yavuzcan (alm.)), Paradigma Yay., İst., 2009, ss. 175, 177.

⁴³⁵ Susan Hekman, **Bilgi Sosyolojisi ve Hermeneutik**, (Çev. Hüsametdin Arslan-Bekir Balkızı), Paradigma Yay., İst., 1999, s. 147.

tamamlayıp ama dışsal bağlamları dengeli yürütemeyip kendine geri döner. Eliot'ın “*Hiçbir şair, hiçbir sanatçı, kendisinden sonrakilere iletmek istediği bütün bir dünya görüşünü tek başına veremez*”⁴³⁶ çıkarımı, böyle bir çerçevede İkinci Yeni şair kuşağın aşırı öznel yaklaşım biçimiyle şekillendirdiği dünyaya ait meselelerin kendiyile başlatıp kendiyile bitirilen bir şiir anlayışı oluşturması, öznenin kendi kendisini sanatsal bir ölüme mahkum etmesini açığa çıkarır.

Bir anlamda bu kendi kendine öldürüşün sanatsal boyutuyla ilgilidir. Yarına kalma endişesi eğer bir sanat yapıtı için temel şart niteliğindeyse; İkinci Yeni, dili, anlamı, ontolojik algılama standardını kırarak söz konusu edilen konvansiyonel bağlamı da ötelemiş olur.

Yine ontolojik açıdan öznenin her şey ve herkesten sıyrılma endişesi, buraya kadar kritik edilen bir anakronizmi doğurmasının yanında, edebi eserin üzerine kapanan totolojik basmakalıplığın, durağanlığın, statik olanın karşısında bir direnç olarak belirebilir. Adorno'nun Heidegger'den hareketle gönderme yaptığı “*dünyanın içinde bulunduğu kriz durumunda asıl ihtiyaç duyulan şey, daha az felsefe ama düşüncede daha çok itina; daha az edebiyat ama edebi olana yönelik daha çok ilgi*.”⁴³⁷ ifadesinin edebiyat ve edebi olan ayırımıyla bir yanıla totolojik anlam bunalımına; diğer yanıla da çağın üzerinde bir özgünlük ve sanatsal yeniliğe işaret etmesi bakımından, İkinci Yeni'yi bu edebi çerçevede, ölüm ve yaşam çizgisinde denge barındırmayan bir açmaza sokar.

Konvansiyonel bağlam, söz konusu ontik çerçeve için varoluşun ön koşuluna işaret etmesi bakımından İkinci Yeni için varlığa dönük olumsuzlamayı ve de yıkımı beraberinde getirir. İkinci Yeni şiir diline yansıyan karşılıksız olgusal düzlem, devamında ontik karakter için yerinden edici bir ‘değil’ler silsilesi olarak ortaya çıkar. Ece Ayhan'ın sırasıyla aşağıda alıntılanan *Galata Kantosu*, *Kocaman Putumuz Harmonie* ve *Fayton* şiirlerinden şu mısralar dikkate alındığında;

“benim hiç Çin’de bir ablam olmadı”⁴³⁸

(...)

“hiç ibraniceden kırmızı tramvaylar

bir ablam olmamış”⁴³⁹

(...)

⁴³⁶ T. S. Eliot, *Edebiyat Üzerine Düşünceler*, (Çev. Sevim Kantarcıoğlu), Paradigma Yay., İst., 2007, s. 3.

⁴³⁷ Theodor W. Adorno, *Sahicilik Jargonu, Alman İdeoojisi Üzerine 1962-1964*, (Çev. Şeyda Öztürk), Metis Yay., İst., 2012, s. 101.

⁴³⁸ Ece Ayhan, *Bütün Yort Savul’lar! 1954-1997*, YKY., 4. Bs., İst., 2003, s. 31.

⁴³⁹ *Age.*, s. 33.

*“ben ki son üç gecedir intihar etmedim hiç, bilmem
intihar kararı bir faytonun ağısı göğe atlarıyla birlikte
cezayir menekşelerini seçip satın alışından olabilir mi ablamın.”⁴⁴⁰*

Şiir metinlerinde yer alan “hiç” ve “ablam olmadı” açar sözcükleri, birer varlık-olmayan olgu değerini göstermesi bakımından konvansiyonel bağlamın yitirilmesine örnek sunulabilir. Şair özneye ait arayışın rasyonel bağlantılara kapalı oluşu, konvansiyonel bağlam gözetmeyişi, bir ontolojik kip çerçevesinde olumsuzlamayla arayışını başlatır. Sartre’ın “*Bir varlık, eğer kendi varlığı içinde, tanınmamış bir varlık-olmayanın imkânını taşıyorsa kırılmalıdır.*”⁴⁴¹ öncülünden hareketle, Ece Ayhan’ın varlık olmayan imkanını, bir tereddüt ve varolmayan durum üzerine kurması, bir varlık kırılabilirliği bakımından öznenin kendine yöneldiği yıkıcılığı, olumsuzlama üzerine “değil” kavramıyla boşluğa terk eder. İşte varlık olmayanın ortaya çıkması sürekli imkan olarak kırılabilirliği kendine dahil eder;⁴⁴² yani bir olmayanın olumsuz kip üzerinden diyalektik varlık-hiçlik olgu boyutuyla aynı zamanda kendiyi ontolojik taşınışa sürüklenir. Ece Ayhan’da “cezayir menekşelerini seçip satın alışından olabilir mi ablamın” açar dizesiyle ortaya çıkan temenni, olmayan yanıyla gerek önerme değeriyle gerekse yaşamsal kesitteki karşılıksız kalışıyla varlığın reddedilişini ve ‘değil’ demenin mümkün olması için zorunlu koşul, varlık-olmayanın, içimizde ve dışımızda sürekli bir mevcudiyetin açığa çıkması, zıt yanıyla da hiçliğin musallat olmasıdır.⁴⁴³ Böyle bir çerçevede düşünüldüğünde, İkinci Yeni şiiri, olanağı olmayan kalkışlarıyla anlamdan dile kadar varlık-olmayan Kartezyen girişimlerde, bir karşılık bulamayışın neticesinde şair öznenin kendine yöneldiği ve boşluk duygusunun ağır bastığı ontik karakterini yineler.

Konvansiyonel bağlamın yitirilmesi yine Kartezyen ege benmerkezciliğin kendileştirdiği olgu alanına ilişkin pratik hale gelememe sorunu açısından,

*“Bu hayatta yeni bir şey değildir ölmek
Ama yaşamak da o kadar yeni sayılmaz.*

Yesenin, intiharı bu denli savunursa, zordur ona karşı durmak!

⁴⁴⁰ Age., s. 37.

⁴⁴¹ Jean-Paul Sartre, **Varlık ve Hiçlik/Fenomenolojik Ontoloji Denemesi**, (Çev. Turhan Ilgaz-Gaye Çankaya Esken), İtaki Yay., 3. Bs., İst., 2009, s. 55.

⁴⁴² Age., s. 55.

⁴⁴³ Age., s. 59.

Hayır'larla büyüür ozan.”⁴⁴⁴

İlhan Berk'te “değiller” ve “hayırlar” açar sözcükleriyle ifade bulmuş ontolojik kip, dış dünyadan bir karşılık bulamadığı için yine kendi üzerine kapanır. Yukarıda gösterilmiş Ece Ayhan ve İlhan Berk' e ait şiir metinlerinde göze çarpan bir diğer açar ibare olarak “intihar”; yine bir karşılık bulamama sorunuyla doğrudan ilişkili bir olgudur. Zaten aklın varoluşsal karmaşaya yönelik her hangi bir kılavuzluğu kabul edilmezken; İkinci Yeni şairi için kendine geri dönüşten başka bir seçenek kalmaz. Bu dönüş, intihar olarak da belirebilmektedir. İntiharı sadece edebi bir metinde psikolojik nedenlerin sevk ettiği eylemsel bir tavır olarak görmek, düşünsel temellerini ıskalamak anlamına gelebilir. İntihar sembolik bir yazınsal sona dair beklentiyi de şiir dilinde bastırabilir; geçmiş, şimdiki ve geleceği kapsayan kaotik seyreden düşüncenin sembolik anlamda kendini yok edişi olabilir ve bu bağlamda kaosu başlatan ama yeniden kozmos aşamasına taşıyamayan şairin esasen kendini yok edişinin önünü açabilir.

Şairin varoluşsal onaylanma çabasında, sözün hedefinde yer alan insan özne açısından konvansiyonel bağlam yitirildiği için söz konusu varlık-olmayanın aynı anda beraberinde getirdiği olumsuzlama kipleriyle; değil ve hayırlar'la her an yitirmeye hazır dünyayla sağlanamayan bağlantıların ürünü olan uyumsuzluğu da, kendine dönük bir anarşizme ve yıkıcılığa çevirmeye uygundur. Dolayısıyla sözü edilen dönüş daha önce sözü edilen gösterge rejimini dahi değiştirmekten çekinmeyen İkinci Yeni sanatkarı için harflere kadar sirayet etmiş bir kendileştirme sürecine doğru gider. İlhan Berk'in

*“Bir biçimler evrenidir harfler. Salt biçimleriyle vardır benim için. Özünü yoktur, ya da görmem onu. Bir Aristoteles gizemciliği. Anlam olarak beni ilgilendirmezler, harfler olarak görmeye alışmışımdır çünkü. Böylece de özel ilişkiler kurdum. Böyle gördüğüm için harfler, biçimler, renkler, kokular kazanmıştır; yani benim olmuştur. Her harf benim yaşamımda çeşitli kılıklara, renklere, kokulara girip çıktı. (...) Birbaşlarına yaşar olmuşlardır. Birer kişidirler: Büyük **İ**, ağırbaşlı gülmez; **C**, içine dönük, kapalı bir ekonomi adamıdır; (...) **h**, erotik; **j**, askeri; **g**, unutsak; **K**, şövalye yüzü; **Ö**, Kalvenci; **Ş**, Yahudi yüzü; **m**, sürtük; **I**, fahişe; **f**'yi hep kendime benzetmişimdir: esmer, uzun, zayıf ve sabahları erken kalkar.”⁴⁴⁵* ifadeleri bir bakıma harfe kadar indirgenebilecek bir öznel tasarımın, kendine yönelik olmadan başka bir şey değildir. Mutlak suretle muhatap kişinin yine kendisidir. Dönüş, toplumsal ve kültürel açıdan alımlama öznesini ve konvansiyonel bağlamını kaybetmiştir.

⁴⁴⁴ İlhan Berk, **Deniz Eskisi**, Adam Yay., 2. Bs., İst., 1993, s. 104.

⁴⁴⁵ İlhan Berk, *Berk Sözlüğü I*, **Yeni Dergi**, S: 114, Mart 1974, ss. 11-13.

Bu dönüş, sağaltma amacı taşıyan ve insanın yeniden kendisi olma yolunda kaos öncesi ve sonrası 'düzen/huzur/kozmos' durumuna⁴⁴⁶ gelişle ilgili bir dönüş değildir. Çünkü dönüş yolundaki dinamik içeriklerden olan mesela gelenek veya bir verili tarih fikri, İkinci Yeni şair öznesince bağlamını kaybetmiştir. Baskın ego ve bunun ölçütüyle değerlendirilen dünyada artık geri dönecek bir yer yoktur; boşluk işte tam buradadır.

Dilin ve insanın konvansiyonel bağlam noktasındaki kopuşu karşısında yerine koyamadığı anlamın boşlukta seyretmesi, İkinci Yeni şiirini çağcıl anlamda da, derinden etkiler. *Papirüs* dergisinin 1969 tarihli bir bülten yazısında söz konusu çerçeveye için beliren probleme ilişkin şöyle bir değerlendirme yapılır: “*Asıl kopuş bizim kuşakla başlamıştır. Bizim kuşakla şair, eski geleneğinden bütün bütüne sıyrılmakla kalmamış, aynı zamanda dil devriminin girdiği hızlı evre içinde yerleşik dil değerlerini de yitirmiş ya da onlardan vazgeçmek zorunluluğu duymuştur. Geleneksizlik bu dönemde öyle bir sınır duruma gelmiştir ki her şiirin geleneği neredeyse hemen biraz önce yazılış başka bir şiirin dil değerlerinden ibaret olmuştur. (...) Şiirin kavramlarla değil kelimelerle yazılacağı ilkesine inanan, kelimeyi önemsemeyen, dili bir araç değil bir ortam olarak ele alan şairlerdi çoğu. Ama geleneksizlik ve dil değerlerinin şiirsel plânda oluşmamış bulunması, şiir tutkunlarını hep kavramlarla karşı karşıya getirir şekilde işlendi. Oysa şiir, dialektik anların toplamı değil, dilde içten bir değişimin(métamorphose) meydana gelmesidir. Böyle bir değişim tutarlı, oturmuş, zengin bir çağrışım ağına sahip, kavram bitişiğine kelimenin tatlı parabolünü çekmiş bir şiir dilinin varlığına bağlıdır.*”⁴⁴⁷ Böyle bir açıdan bakılınca, görünürde şiirsel bir yeniliğin poetik bir tartışması gibi anlaşılan bu ifadeleri, derin anlam yapısında bir ontolojik karşılık bulamayışın sancısıdır.

Sonuç olarak yaşamı direkt ilgilendiren şiirsel tavrın İkinci Yeni’de duyumsanan ontolojik krizinde alımlama bağlamında şiirin bir insansal yahut toplumsal suç ortağı bulamayışı, şair öznenin kendi kendisine yöneliştten başka çare bırakmaz. İntihar ontolojik bir mesele gibi algılandığında, semboller ve konvansiyonel bağlamını yitirmiş imgesel tasarımlar, İkinci Yeni şairi için belli belirsiz bir varoluş bilincini desteklerken; diğer yandan bizatihi olguların yegane yorumlanması sorununda şairin vazifeyi kendinde görmesine neden

⁴⁴⁶ Dönüş, bir kendilik değeri ve ontolojik nitelik kaybı olarak, Ramazan Korkmaz’ın Cengiz Aytmatov üzerine yaptığı sorgulamalarda, bir geri alış ve tekrar felsefi, moral ve toplumsal yerleşme olarak izleksel kapsam içinde şu şekilde kategorik sıralamaya tabi tutulur: “1- İçtenliğin fethi; eve/anneye dönüş izleği. 2- Kutsal yunak; anadile dönüş izleği. 2- Evren bilinci; insana dönüş izleği. 4- Doğaya dönüş izleği. 5- Tanrı’ya dönüş izleği.” Bk. Ramazan Korkmaz, **Aytmatov Anlatılarında Ötekileşme Sorunu ve Dönüş İzlekleri**, Grafiker Yay., 2.Bs., Ank., 2008, s. 142.

⁴⁴⁷ Bülten Yazısı, *İmgenin Kökeni*, **Papirüs**, S: 32, Şubat 1969, ss. 1-3.

durumundadır. Şairin söylemini açıklayıp temellendirmeye engel olan olgu işçiliği, anlaşılabilirlik ve açıklanabilirlik noktasında ontik oluşum zeminini de tehlikeye atar. Denilebilir ki İkinci Yeni şairinin yolculuğu tek kişilik bir yolculuktur. Böylesine öznel bir ontik farklılık ve aşırılık deneyimi adına şair de, okuyucudan alımlama bakımından bir cevap gelmesini beklemez.

2.2.3. İç İç Geçmiş Ontik Özelliği Bir Ayırıştırma Denemesi: Karakoç Örneği

“Ben bölünmez bir şairsem

Sen bölünmez bir anne”

Sezai Karakoç

İkinci Yeni şiirini oluşturan tarihi, edebi ve sanatsal etmenler incelediğinde, bir edebi tarz veya okul olarak ortaya çıkışının edebiyat bilimi içindeki incelemelerde;⁴⁴⁸ Cemal

⁴⁴⁸İkinci Yeni bir edebi oluşum olarak, Asım Bezirci'ye göre 1954'ten sonra filizlenmeye başlayan bir şiir hareketi olup, hareket ismini Muzaffer Erdost'tan alıp, öncü şairler sıralamasında Oktay Rifat, İlhan Berk, Turgut Uyar, Edip Cansever, Cemal Süreya, Sezai Karakoç, Ece Ayhan, Ülkü Tamer, Tevfik Akdağ, Yılmaz Gruda'dan oluşan şairler topluluğunca ortak yazınsal alana taşınmıştır. Bk. Asım Bezirci, **İkinci Yeni Olayı**, Evrensel Basım Yay., 2. Bs., İst., 2005, s. 15. Bu çerçevede söz konusu şiir hareketini ortak ve geniş bir yazınsal platform olarak Ramazan Kaplan şu şekilde sıralar: Oktay Rifat Horozcu (1914-1988), Turgut Uyar (1927-1985), Halil İbrahim Bahar (dog. 1928), Yılmaz Gruda (dog.1928), Ercüment Uçarı (1928-1996), Ali Yüce (dog. 1928), Seyfettin Başçılar(1930-2002), Ece Ayhan (1931-2002), Tevfik Akdag (1932-1993), Sezai Karakoç(dog. 1933), Ahmet Oktay (dog. 1933), Sıtkı Salih Gör (dog. 1934), Faruk Ergöktas(1934), Tekin Kipöz (dog. 1935), Kemal Özer (dog. 1935), Özdemir İnce (dog.1936), Nihat Ziyalan (dog. 1936), Ülkü Tamer (dog. 1937), Turgay Gönenç (dog.1939), Cahit Zarifoglu (1940-1987), Egemen Berköz (dog. 1941), Süreya Berfe (dog.1943), İsmet Özel (dog. 1944), Âlim Atay (?), Nurettin Yerdelen (?) Bk. Ramazan Kaplan, **Şiirimizde İkinci Yeni Hareketi**, (Yüksek Lisans Tezi) Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ank., 1981, s. 7. Yine başka bir edebi oluşum vurgusu olarak Muzaffer Erdost, Cemal Süreya-Sezai Karakoç antagonizmasını sıklıkla yinelemekle beraber, Turgut Uyar, İlhan Berk, Ece Ayhan, Edip Cansever isimleri üzerine yoğunlaşır. Bk. Muzaffer İlhan Erdost, **Şiirin U Dönüşü**, Onur Yay., Ank., 2009, ss. 30, 36. Alâattin Karaca İkinci Yeni'nin poetikasını ele aldığı çalışmasının önsözünde, İkinci Yeni'yi İlhan Berk, Edip Cansever, Turgut Uyar, Cemal Süreya, Ece Ayhan, Sezai Karakoç isimleriyle başlı başına ortak bir poetik söylem zemininde değerlendirir. Bk. Alâattin Karaca, **İkinci Yeni Poetikası**, Hece Yay., 2. Bs., Ank, 2010, Önsözden. Eray Canberk ise İkinci Yeni için Ece Ayhan, Cemal Süreya, Turgut Uyar, Edip Cansever gibi şairleri sıralarken; bu şairlerde anlamsızlık, saçmalık ve uyumsuzluk gibi ortak bağlamlara sahip bir iç düzen ve mantığın olduğunu belirtir. Bk. Eray Canberk, **Şiir Yazıları**, Toroslu Kitaplığı, İst., 2005, s. 104. Ebubekir Eroğlu, İkinci Yeni olarak tanımlanan ve nitelendirilen oluşumun dilinin olgunlaşmış haliyle Sezai Karakoç'un Köpük, Cemal Süreya'nın Ülke, Edip Cansever'in Çağrılmayan Yakup ve Turgut Uyar'ın Ölü Yıkayıcılar gibi eserlerde gözlemlenebileceğini ifade eder. Bk. Ebubekir Eroğlu, **Modern Şiirin Doğası**, YKY., 3. Bs., İst., 2011, s. 54.

Süreya, Sezai Karakoç, Turgut Uyar, Edip Cansever, Ece Ayhan ve Ülkü Tamer isimleri öne çıkar. Fakat asıl üzerinde durulması gereken şey ilkesel nitelikler belirlemiş bir poetik anlayış olarak İkinci Yeni'nin bir kuşak bir aradalığı olan tarihsel kesişimin ötesinde ontik karakterini ayrıntılı hale getirebilecek paradigma ortaklığına ve paylaşımına açık olup olmadığıdır.

Şüphesiz asli yapıcı unsuru oluşturan poetik bir ortak tavır oluşturabilme adına mesela edebiyat tarihi açısından bakıldığında; Tanzimat metinlerinin şiir dokusuna yerleşmiş bir akıl arayışı veya Servet-i Fünûn şiir diline yerleşmiş melankoli; daha da yakın bir örnek olarak Garip şiir dilinde kurulmaya çalışılan sivilizasyon ve varoluşsal ironi, tek bir ilkesel vurguyu ortak bir paradigma çerçevesinde İkinci Yeni için belirgin hale getiremez. Bu bağlamda anlamsızlık, dili, yapıyı, anlamı ve gösterge rejimini parçalamak da, İkinci Yeni şiir dilini ortak paranteze almada yetersiz kalır. Bu duruma ilişkin Orhan Koçak şunları belirtir: “*Öte yandan, İkinci Yeniler içinde zorlanmayı en çok hissetmiş olan da Uyar’dı. ‘Patlama’ ânından önce yazılmış iki ‘klişe’ kitabı vardı (Cansever’den farklı olarak, bu tarih-öncesi kitapları yok sayma kolaylığını da benimseyemedi). Cemal Süreya, özellikle Ece Ayhan, çok daha özerk ve hükümlü bir tavırla girdiler şiire, baştan beri ‘İkinci Yeniler’ oldular. Ama hepsinin ortak noktası vardı; tehlikeli seleflerini sonradan, kendi şiirlerini yazmaktayken keşfettiler, hayır icat ettiler. Bu şu demektir: Hükümünü yitirmiş bir gelenek, onları ancak kendi zorluklarını, kendi tehlikelerini yine kendileri icar edebiliyorlardı. Kendini yeniden icat etmenin alamı kendi kâbusunu, etkilenme endişesini üretmekti.*”⁴⁴⁹ Geleneğin yeniden üretilmesinde daha önce sözü edilen Sartre’ın varlık-olmayan ‘hayır’lar olarak beliren bir ontolojik düşünce üretmesi odağa alındığında, İkinci Yeni’deki arayışın ‘hayır’larla başlıyor olması karşısında Karakoç, paradigmatik anlamda ontik karakterini yıkıcı bir gelenek-dışılık üzerinden kurmaz. Bizatihi şair egosantrizminin olumsuz merkezleşme sürecinde Karakoç, gerek çağcıl koşutu olan İkinci Yeni şairleriyle gerekse zihinsel bir politik devamlılığın bağlarıyla ilişkili olarak düşünölmeye uygun Necip Fazıl şiirinden; kendini dışarıda bırakan bir şair özne niteliğiyle ayrılır.

Dolayısıyla Karakoç poetikası, akım olarak nitelenen İkinci Yeni oluşumuyla gerek ontik karakter bakımından gerekse; gelenekle olan ilişkisini kurma ve devam ettirme açısından ciddi bir paradoks içindedir. Nuri Pakdil kesin bir çıkarımla bu durum şöyle ifade eder: “1950 sonrasında önemli olayı, Sezai Karakoç’un şiirleri, yazıları olmuştur. Onun

⁴⁴⁹ Orhan Koçak, **Bahisleri Yükseltmek/Turgut Uyar Şiirinde Kendini Yaratma Deneyimi**, Metis Yay., İst., 2011, ss. 23, 24.

*şairlerin mutlak evrensel bir dille açıklanmasıdır. Bunun içindir ki, Sezai Karakoç'u şiirleri İkinci Yeni dışında değerlendirilmesi gereken özgün şiirlerdir. Kendisinden önceki şiirlerle de ilgi kurulamaz aslında. Düşünce kitaplarıyla da, Türk düşüncesine yeni boyutlar getirmiştir, katkılarda bulunmuştur. Anlatımı, çağdaş savaştı bir yazarın anlatımıdır. Sürekli bir hesaplaşmadır Batı'yla onun eserleri.”⁴⁵⁰ Böyle bir açıdan bakıldığında, oksidantalist bir tavrın şekillendirdiği Karakoç şiiri, İkinci Yeni şiiri gibi çağın problemleriyle karşı karşıya kalan bir şiirdir; fakat Karakoç'un şiir dilinde çözüm önerisinde bulunduğu meselelere bakıldığında; İkinci Yeni'de beliren ontolojik krizlerin bir sonuca bağlanamayan olgu düzeyinde seyretmesinin aksine Karakoç, Türk-İslam uygarlığı bağlamında doğrudan sağaltma teklifleriyle çıkagelir. Çözüm üretici felsefi temel ihtiyacı, *Diriliş* dergisinin 1979 tarihli bir bülten yazısına şu değerlendirmeye yansır: “Kaç kere artık hiçbir çözümün kalmadığı ve insanlık tarihinin kapandığı sanılmış, fakat adeta hiç beklenmeden uzanan bir el, zamanın örtüsünü aralayarak insanlık destanında yeni bir perdeyi açmıştır.”⁴⁵¹*

*“Gelecek zamanda
Ölüleri balkonlara gömecekler
İnsan rahat edemeyecek
Öldükten sonra da*

*Bana sormayın böyle nereye
Koşa koşa gidiyorum
Alnından öpmeye gidiyorum
Evleri balkonsuz yapan mimarların”⁴⁵²*

Karakoç'tan alıntılanan şiir metninde “balkon” açar ibaresi, söz konusu moderniteye yönelik bir eleştirinin çözüm önerisi olarak “Evleri balkonsuz yapan mimarların” açar dizesinde ifade edilen geleneksel değer dizgesinin bir mimari kaygısı olarak ele alınabilir. Bu bakımdan Karakoç'un kalabalıklar ve modern yaşam şekillerine yönelttiği dikkatin “eski mimar” ifadesiyle sağaltma teklifine dönüşmesi de, şairin yaşadığı uygarlık krizini ontolojik veriler üzerinden sorgularken geleneksel düşünceye gelip rahatlıkla yerleşebildiğini göstermektedir.

⁴⁵⁰ Nuri Pakdil, *Biat I*, Edebiyat Dergisi Yay., 3. Bs., Ank, 2014, s. 64.

⁴⁵¹ Bülten Yazısı, *Gelecek Zaman*, *Diriliş*, S: 63, Aralık 1979, ss. 5-7.

⁴⁵² Sezai Karakoç, *Gün Doğmadan*, *Diriliş* Yay., 11. Bs., İst., 2012, s. 81.

İşte Sezai Karakoç çağcıl bir anlam arayışı bakımından İkinci Yeni'yle birlikte düşünülse de, söz konusu edilen ontolojik karakterin Karakoç-dışı İkinci Yeni şiir metinlerinde kendi varlık serüvenlerinde apayrı bir çizgide seyretmesi, Karakoç poetikası bakımından çok ciddi bir ontik yapı farkını ortaya çıkarmaktadır. Bu fark, gerek epistemolojik bir sorunsallaştırma ihtiyacına cevaben baştan beri iddia edilen Dionysos kültürüne ilişkin felsefi çoğaltımlar açısından, gerekse İkinci Yeni'nin ontik karakterindeki iç içe geçmiş şair özneye ait kendileştirme mekanizmalarının ortak bir paradigmaya işaret edememesi noktasında okullaşmış bir şiirsel tecrübeye karşı bağımsız gibi görünür.

Elbette anlamın yeniden temellendirildiği çağdaş Türk şiirinin her yenilik hamlesinde olduğu gibi Karakoç ve kuşağı arasında birtakım dilsel koordinatlar kurabilmesi olanaklıdır. Çünkü bu durum toplumsal değişme, kapitalist dünya aygıtlarının etkisi veya yüzyıla ait yaşanan entelektüel bunalımlar bakımından yeni şiir dilinde zamana kayıtsız kalmak anlamını taşımaz. Fakat her İkinci Yeni şairi için söz konusu edilebilecek ontolojik karakterin ayrıştırılması bakımından Sezai Karakoç örneğinde görüleceği üzere, varlık alanının şartlarını belirleyen etmenler ve şair öznenin şiirsel tavrı umumiyetle değişiklik gösterecektir.

Karakoç şiiri açısından meselenin üç temel argüman üzerinden ontolojik özelliğe atfedilmesinde fayda vardır. Birincisi varlık alanına tesir ve kaynaklık eden ideolojik beslenme, ikincisi felsefi bir kaynak alanı olarak Dionysos-Apollon ikiliğinin Karakoç üzerindeki epistemolojik benzerliği, üçüncüsü ise Kartezyen ego benmerkezcilikle şekillenen ontik karakterin dil ve dolayımındaki dünya algısında Karakoç'un yeridir.

Öncelikle meseleye yaşam endişesi ve ideolojik arka plandan bakıldığında, Sezai Karakoç'un vahyi bilgi epistemolojisi içindeki kaynaklık kurucu-yürütücü prensiplerinden güç aldığı dikkatten kaçmaz. Şairin şiir-düşünce eksenini, genel olarak kültür faktörünü belirleyen muhafazakar zihniyet koridorundan ayrı düşmediği gözlemlenir. Muhafazakar ideolojinin belirlediği zaman ilişkin problemler, Sezai Karakoç'ta aşkın bir estetik bilinç örgütlenmesiyle ele alınır. İlerleme/Terakki veya çağdaşlaşmanın kaynaklık yapısının dayandırıldığı vahyi, aynı zamanda bir uygarlık inşasının yöntemini verir.

Bu bağlamda ideolojinin şiire bıraktığı kalıtlarda toplumsal anlamda yön verici bir erkin, şiirin vazifeli hale getirilişinde İkinci Yeni'deki entelektüel dağınıklığa alternatif düşünceler büyütmüş olduğu görülür. Karakoç'un İkinci Yeni'den pragmatik açıdan ayrılan yanı burada gizlidir. Çünkü İkinci Yeni şairi genel bir ilke olarak toplumsal ve kültürel formasyonu, şiirsel dış etki yoluyla değiştirilmesine ilişkin bir düşünceye sahip değildir. Bağlam içseldir. Aksine Karakoç şiirinin bağlamı dışsal ve insansal temelin üstünde kurulmuş

metafizik kaynaklara daha fazla gidim yapar. Böyle bir açıdan bakıldığında, Karakoç'un yukarıda sıralanan ontik karakteri üzerinde etkili olan argümanların üçünün de temel dinamik noktasını geleneğin oluşturduğu görülür. İkinci Yeni'den ciddi bir farkla! Bu gelenek 'Diriliş' düşüncesi olarak nitelendirilen kimlik kurucu bir paradigma üzerine şekillenir. Diriliş direnişle ilişkili bir uygarlık fikrinin ideoloji düzeyine çıkarken Karakoç'un "*Zaman ve tarih, ancak İslâm perspektifinden bana ulaşabilir*"⁴⁵³ çıkarımıyla çağlar arası devreden bir dinamik düşünce yapısıyla ele alınıp, şiir dokusuna taşınır.

*"Sağında doğu kitâbeleri
Solunda Helen harabeleri
Makinaları ezerek ilerle ilerle kader çerisi
Darmadağın et hatıralar haritasını bile
Emme hiçliğin ve fâniliğin zehirli memesini"*⁴⁵⁴

Dördüncü Ayin şiiri bağlamında Karakoç'un Doğu-Batı düzalmi olarak belirlediği fikrinsel farklılığın "hiçlik ve fânilik" açar dizeleriyle maddeci sorunsalın algı perspektifine baş kaldırması, "ez, darmadağın et, emme" gibi aksiyon içeren telkin eklentilerini çağa ve onun rahatsızlıklarına yöneltir.

Karakoç'un kurmayı denediği yenilik düşüncesi, asli unsur olarak modern zamana karşı bir değişim yaşamış ama bu değişim içinde değişmeyen bir ethos özelliğiyle korunmuş gelenek uzantılarından ayrışmamıştır. Kendi ifadesiyle: "*Her uygarlık değişiminde bu yerine oturmuş arketipler ve leitmotifler dünyası da âdetâ ölüp yeni baştan dirilir. Bambaşka renklerle ve görüntülerle. Öyle ki, çok iyi bir inceleme yapılmazsa, derinlerde aynı arketiplerin ve leitmotiflerin bambaşka dil ve deyişler, kılık ve kıyafet içinde ortaya yeniden çıktığını fark etmemiz mümkün olmaz.*"⁴⁵⁵ Gelenek, işte tam bu aşamada hakiki entrikasıyla mücadeleye başlar. Bu, orijinalliğin kaybedildiği özgün değerın yitirildiği, taklitçilik yoluyla donmuş bir gelenek gövdesiyle çoğalıma sokulmaya çalışılan tek tip anlam yaslanmalarıdır. Halbuki Karakoç şiirsel eklemlenme bölgesi olarak açıkça işaret ettiği geleneğin algılama biçimi böyle bir yaslanma değildir. "Divan Edebiyatı zaten, bir krize girmiş, ait olduğu dünyayla birlikte sönmeye yüz tutmuştu"⁴⁵⁶ ifadesiyle değerlendirildiğinde, geleneğe asıl

⁴⁵³ Sezai Karakoç, *Diriliş Neslinin Âmentüsü*, Diriliş Yay., 12. Bs., İst., 2010, s. 18.

⁴⁵⁴ Sezai Karakoç, *Ayinler/Çeşmeler Şiirler V*, Diriliş Yay., 6. Bs., İst., 2003, s. 29.

⁴⁵⁵ Sezai Karakoç, *Edebiyat Yazıları I/Medeniyetin Rüyası Rüyanın Medeniyeti Şiir*, Diriliş Yay., 6. Bs., İst., 2014, s. 115.

⁴⁵⁶ Sezai Karakoç, *Edebiyat Yazıları II/Dişimizin Zarı*, Diriliş Yay., 5. Bs., İst., 2014, s. 21.

hususiyetini veren şeyin söz konusu tarihsel donmuş estetik zevklere geri dönme olmadığı anlaşılacaktır.

Bu bakımdan Karakoç'un İkinci Yeni çağcılığı ontik karakteri belirlerken tek başına yeterli bir argüman olmayacaktır. Yeni bir insan tipinin Karakoç tarafından algılanması elbette İkinci Yeni'nin çağcıl endişeleriyle ters düşmez. Kartezyen ego benmerkezcilik çerçevesiyle Dadacı, Kübist yıkım veya bütün sansasyonel duygu belirlenimleri, insanı yakalamak adına Karakoç'un İkinci Yeni şairi için ifade ettiği cümlelerde göze çarpar: "*İlhan Berk, Turgut Uyar, Cemal Süreya şiirinin, böylece, insana yakından bakan, evrenin ve gerçeğin anlamını insanda arayan, insanın değişmez yanlarıyla otobiyografyasını, duyarlılığını ve sansüalitesini yapan, öbür şiirlerden ayrı bir yaşama rönesansı, yeni gerçekçilik şiiri olduğu, bunun, savaş sonrası umutlu, realist ve canlı insana uygun düştüğü anlaşılır.*"⁴⁵⁷ Dikkat edilecek olursa, söz konusu yorum, ortak bir duygu ve insansal temel üzerinde yoğunlaşır. Kuşak şairi adına hissediş paydası, inkar edilemez bir söylem benzerliğini beraberinde getirir. Fakat bunun böyle olması ontik karakterdeki ayrışma için neden teşkil etmez.

Bizatihi İkinci Yeni şairlerine ait bireysel kalkışımların işaret ettiği ortak nokta geleneksel düşünceye ilişkin olgusal varlığın zaman zaman kabulü ve zaman zaman reddi noktasındaki ehliyetin bütünüyle şairde oluşudur. Yine Karakoç bu durumu ve ontik karakterin özerkliğini vurgulayan şu değerlendirmeyi yapar: "*Turgut Uyar, Cemal Süreya, bir behavior şiirini yürütür. İlhan Berk, tarih öncesinden ekzotik ve hayalî bir ülkeden, bazı, toplumdan, renkli evrenler getirir. Ece Ayhan ki yeni şiirin Necatigilidir-insanın, çarpık ve negatif realitesini olduğu gibi anlatır, kelimeyi bundan dolayı çarpıtır.*"⁴⁵⁸ Anlaşılan odur ki, Karakoç'un çağcıl yenileşme vurgusunun yanında bizatihi İkinci Yeni şiir anlayışının ontolojik tavrını bireysel planda ele alan bir yanda mevcuttur. Bu açıdan düşünüldüğünde elbette Karakoç'un da, ontik karakter itibarıyla İkinci Yeni'den ayrıldığı iddia etmek zorlama olmaz.

O halde her biri ayrı bir özellikte seyreden İkinci Yeni şair öznesinin ontik karakter çevreni, sadece Karakoç'a mahsus bir İkinci Yeni dışılığı nasıl barındırır? Bu noktada öne sürülen ideoloji argümanı bir yana bırakılırsa; İkinci Yeni şiiri için felsefi sorunsallaştırmaların başından beri işaret ettiği Dionysos-Apollon kültüne ilişkin ayrımın, İkinci Yeni şiiri için, iç içe geçmiş ontolojik yapıda Sezai Karakoç şiiri dolayımında ortak bir

⁴⁵⁷ Age., s. 33.

⁴⁵⁸ Age., s. 33.

parantezde gösterilemez ve ileri sürülemez bir olgu olarak durduğu ortadadır. Hem ideolojinin hem din paradigmasının yürürlükte olduğu bir şiir dili açısından; metnin geleneğe dönüş yolunu işaret eden Apollonik şiirsel kurgulamanın bütün yolları Karakoç şiirinde açık ve belirgindir. Batı düşüncesine yönelik temellük edilen değerlerin yanında Karakoç şiiri Yunus'a, Mevlâna'ya veya Hâfız şiirine bağlanmakta hiçbir güçlük çekmez. Metaforik konuşucu öznenin üretiminde dile yansıyan veya dilde gömülü olan tarihsellik bakımından geleneğe ait değerler bütünlüğü, devralındıkları kaynaklı eklemleme bölgelerinden çağımıza taşınır. Başka türlü söylemek gerekirse bir medeniyetten devralınanlar; kurucu ideolojinin ve yaşam endişesinin şekillendiği çağcıl olan bir diğer medeniyete devredilirler. Anlam, sembol veya arketip düzeyinde, şiir diliyle taşınan gelenek, Karakoç şiirinde ne bir dilsel bunalım ne de Deleuze-Guattari sözlüğüyle ifade edecek olursak bir yersizyurtsuzlaştırma yaşamaz.

*“Beni yer altı sularına karşı iyi savun
Tırnağını taşa sürten yitik keçilere karşı
Bu çeşmenin üç köşesinden hangisinden su içecek
Senin bahtsız ve mesut Eyyub'un
Atların en güzel biçimini sessizce kalbime indiriyor
İçimde İstanbul çalkalanırken bozbulanık çeşme
Bir dans için can vermeye hazır bekliyorum
Sen orada gelirayak kuklalara insan gibi konuşmasını öğretme
(...)
Ben bölünmez bir şairsem
Sen bölünmez bir anne
Bir çeşme”⁴⁵⁹*

Şiir metnindeki açar dizeler olan “Beni yer altı sularına karşı iyi savun”, “Sen orada gelirayak kuklalarla insan gibi konuşmasını öğretme”, vurgu değeri bakımından uyarı işaretlerini modern zamana ve onun dilinde gömülü gizil bir özneye çağrı yaparak anlatabilme endişesidir. Karakoç, olguyu ontolojik krize sokarken çıkış noktalarını karartmaz. İkinci Yeni'nin olguyu dahi tartışma meselesi yapmasının aksine, yukarıdaki şiirde de görülebileceği üzere bir teklif her zaman hazırdır. Şiir metnindeki “bölünmez” açar sözcüğünün şairi ve

⁴⁵⁹ Gün Doğmadan, s. 57.

anneyi işaret etmesi, Dionysos-Apollon karşılaşmasındaki Dionysos çoğulluğunun, dişil olgu algısının aksine; bölünmemez olan Apolloncu düşüncenin monolitik yapısına bir gönderme olarak okunabilir.

Sonuç olarak Sezai Karakoç şiirindeki estetik doku, metafizik bir algılayışın ürünü ve kaynağı olarak İslami bir sanatsal endişenin getirdiği geleneksel tarzla birlikte düşünülmelidir. Bu tarzla birlikte epistemolojik çerçeve, mutlak hakikatin metafizik ve vahyi yoluyla bulgulanmasını işaret eden poetik anlayışa kapı aralar. Böyle bir açıdan bakıldığında, ontik niteliğe gönderme yapan İkinci Yeni şair öznesi için söz konusu Kartezyen “ben” ve konvansiyonel bağlam yitimi, Karakoç şiirinde, toplumsal alana ve onun değer olgularına yöneltilmiş fikirlerle örüntülüdür. Karakoç dışı İkinci Yeni şiir metinlerinde modernizm karşısında tutunamayışın ortaya çıkarttığı itirazlar, ontolojik problem meydana getirme tarzının da, yıkmak ve devamında savruk bırakmak, dili, değer dizgesini ve tarihsel birikimi kırmaktan yana tercihte bulunurken; Karakoç, modern ardıllı mana tahribatına karşı bir paradigma inşaaya odaklı meselelere yaklaşır. Türk şiirinin baştan beri tartışıla gelen “*Tanzimat’tan sonra kaybedilen/yitirilen devamlılığın yeniden kurulması*”⁴⁶⁰, politik, edebi ve sanatsal bir problem teşkil edici yapısıyla metinsel geri dönüşün kapısını aralayarak, aynı zamanda ontik karakter bakımından dışsal bağlam ve zamansal değer yerleşmişliğine de, sağaltıcı teklif niteliğindedir. Gelenek, ele alınan rehabilite edici yanıyla “*Türk şiirinin kendi kaynaklarına dönme savaşı*”⁴⁶¹ ve kaynakstal dönüşün menzilineki organik olgu yapısıdır. İkinci Yeni şiirinde görüleceği üzere ontolojik bir içe kapanış şekli değildir.

Dolayısıyla Sezai Karakoç ve İkinci Yeni şairi arasında kurulacak ilişkinin ontolojik karakter ve bu karakterin belirlediği, sanatkara özgü duyumsanan dünyanın sınırlarında ciddi bir ayrışmaya doğru yol aldığını iddia etmek zorlama olmaz. Modern çağın şairler üzerindeki etkileme perspektifi, şüphesiz poetik yazını belirleyen ortak bir tetiklenme ve cevap verme endişesinde birleşir. Fakat Karakoç şiirinin cevap verirken gelenekle çatışma durumu oluşturmayan özelliği, ters bir yol işareti veya izi içermez. Karakoç’un geleneğe yerleşme biçimi de işte tam bu noktada somutlaştırılabilir.

2.2.4. Anti Oedipuscu Bağlamda Şair Öznenin Kodlama ve Kodlanma Biçimi

⁴⁶⁰ Beşir Ayvazoğlu, *Geleneğin Direnişi*, Ötüken Yay., İst., 1997, s. 205.

⁴⁶¹Turan Karataş, *Doğu’nun Yedinci Oğlu Sezai Karakoç*, Kaknüs Yay., İst., 1998, s. 245.

“Artık anne yeni bir anne getirme dileği
Baba yeni bir baba örmenin örnek heykeli”

Sezai Karakoç

İkinci Yeni şiiri, birebir felsefi ölçütlerle sıklıkla tartışılan Deleuze-Guattari şizo analizinde, elbette metinsel anlamda mutlak bir teori benzerliğine sahip değildir. Fakat modern çağın düşünsel temellerinde yapılacak eşelemeler, şizo analizin işaret ettiği Anti-Oedipus kavramına ilişkin çok güçlü yorum olanağı doğuracaktır. İkinci Yeni şiir dilinde ortaya çıkan olguların Anti-Oedipuşçu analiz verileri, bir kodlama ve kodlanma süreci içinde istenç ve arzu metaforu olarak Dionysos kültüne bağlanabilir. Bu noktada, Oedipus olgusunun bastırıcı boyunduruğuna bir direnç olan Anti Oedipus, İkinci Yeni şiir dilinde varolduğu iddia edilen Dionysos kültürüyle bağlantılı olarak Deleuze-Guattari analizinde öncelikli bir bağlam oluşturur.

Deleuze ‘Oedipus’ çerçevesinde saldırdıkları şeyin psikanalize ait bir ideoloji olmadığını belirterek temellerini şizo-analitik bir bilinç dışına dayandırdıklarını iddia eder.⁴⁶² Freudyan öğretinin Oedipus karmaşası için tasarladığı temel argüman, bir baskı mekanizmasının varlığından ayrı düşünülemez. Kapitalist toplum yapısı için kodlanmış olumsuzlayıcı bu kalıt, Deleuze-Guattari işlemi tamamen arzunun bir aile sahnesine indirgenmesi ve çocuk üzerine yoğunlaşan kavramsal despot veya emperyalin oluşumuna zemin hazırlar.⁴⁶³

Temel ikilem şu şekilde ifade edilebilir: “*Şizo-analitik ontoloji bilinçdışının oedipal arzudan kurtarılarak, pozitif farka (içkin) dayalı olumsuzlayıcı aktif üretim sürecine katılmasıdır. Psikanalizdeki oedipal yapı, negatif bir özelliğe sahip olduğundan, yaşamı üretim üzerinden dönüştürmek yerine, onu bir temsil veya aşkınsal bir boyuttan olumsuzlar. Buna karşın arzu üretimi üzerinden kurulan şizoanalitik bilinçdışı, yaşamı kendi eylemleri üzerinden üretim sürecine katarak olumlar. Şizoanaliz Nietzscheci güç istenci, Spinozacı arzu ve Bergsoncu oluş ontolojisiyle yaşam akışına katılır.*”⁴⁶⁴ Böyle bir noktadan bakıldığında, Oedipus için birer modern tutsak haline gelen öznelerin, bir şekilde kapitalist yapı dahilinde kodlanması ve bu yapı merkezinde mutlak anlamda bir totaliter, emperyal güdüme karşı şartlanması

⁴⁶² Gilles Deleuze, **Müzakereler**, (Çev. İnci Uysal), Norgunk Yay., 2. Bs., İst., 2013, ss. 23, 24.

⁴⁶³ **Age.**, s. 24.

⁴⁶⁴ Sinan Kılıç, *Deleuze-Guattari: Şizoanalitik Ontoloji Düzleminde Oedipal Bilinçdışının Yersizyurtsuzlaştırılması*, **Kaygı Uludağ Üni., Fen Edebiyat Fakültesi Felsefe Dergisi**, S: 21, Güz 2013, ss. 95-109.

kaçınılmazdır. Deleuze-Guattari, Oedipus yapısına, onu içermeyen toplumlar adına değil onu çokça içeren kapitalist toplum adına saldırdıklarını söylerler.⁴⁶⁵ Dikkat edilecek olursa; Oedipus yapıda saklı olan tekleştirme ve aşkın özne üst kurulumu, istence ve arzuya kapitalist bir kodlama yaparak Apollonik düşüncenin sınırlarında seyretmesine dayanak durumundadır.

Yine Anti-Oedipusçu yapı, arzuyu Freudyen bir libidonal olgu olarak aile içinde durmasıyla yeniden yabancılaştırmaya karşı çıkarken; şizo-analiz, militan, libido-ekonomi, libido-siyasal analiz şeklinde⁴⁶⁶ istence ve eyleme açık kapı bırakıp, şizofreni vasıtasıyla kişinin kapitalizm yoluyla kodlandığı, tutsaklaştırıldığı etkinliğe direnme karşı çıkma hareketi olarak belirir.⁴⁶⁷ Dolayısıyla Oedipus bağlamında tekçil açıklama ve yerleşmenin tezat oluşturucu arzu tutma/yerleştirme/manipülasyon özelliği, Dionysos çerçeveli özgür istenç ve arzuya dönük Anti-Oedipus yapıyla kodu kırmaya istekli arzu makinelerini ve yersizyurtsuzlaştırmayı devreye sokar. İkinci Yeni şiirinde ‘uzlaşmazlık, rastlantısallık, organsız bedenleşme, iktidardan kaçış ve Dionysos kültü bağlamı şiir nesnesini ontolojik açıdan krize sokucu kalkışımında, Oedipus-Anti-Oedipus ikileminde özne-öznesizlik gelgitleriyle şeffaf bir ontolojik problem çizgisine çeker.

“Sizin hiç babanız öldü mü?

Benim bir kere öldü kör oldum

Yıkadılar aldılar götürdüler

Babamdan ummazdım bunu kör oldum”⁴⁶⁸

(...)

“Bir şeyiniz olayım sizin,

Hani nasıl istersiniz,

Oğlunuz, kiracınız, sevgiliniz;

Dünyanın bir ucuna

Birlikte gider miyiz?”⁴⁶⁹

(...)

“Biz şimdi alçak sesle konuşuyoruz ya

Sessizce birleşip sessizce ayrılıyoruz ya

Anamız çay demliyor ya güzel günlere

⁴⁶⁵ Müzakereler, s. 25.

⁴⁶⁶ Age., s. 26.

⁴⁶⁷ Mukadder Yakupoğlu, *Özne ve Söylem, Doğu Batı*, S: 9, Kasım, Aralık, Ocak 1999, ss. 79-90.

⁴⁶⁸ Cemal Süreya, *Üstü Kalsın*, YKY., 17. Bs., İst., 2014, s. 23.

⁴⁶⁹ Cemal Süreya, *Sevda Sözleri*, YKY., 59. Bs., İst., 2015, s. 206.

*Sevgilimizse çiçekler koyuyor ya bardağa
Sabahları işimize gidiyoruz ya sessiz sedasız*⁴⁷⁰

Yukarıda Cemal Süreya'dan alınan dizeler dikkate alındığında, vasi ihtiyacının hissedildiği Oedipus güdümü, şairi her açıdan kuşatmıştır ve kodlamıştır. Anti-Oedipus için yorum olanağı doğuran “Sizin hiç babanız öldü mü, Benim bir kere öldü kör oldum”, “Bir şeyiniz olayım sizin, Hani nasıl istersiniz, Oğlunuz, kiracınız, sevgiliniz”, dizeleri, güdümlülüğü baba ve oğul olgusu üzerinden kurgulamış kapitalist kodlamanın bir algılatma boyutudur. Bu sadece Anti-Oedipus uzaklaşması bakımından değil; kapitalist kodlamanın çarklarından geçen bir şairin dramını, yasal vasi ihtiyacına göre güdümlendirilmiş karşı-paradigmatal bir ontik karakterin aynı zamanda Oedipuslaştırma sürecidir. Şairin “sessizce konuşmak”, “sessizce ayrılmak”, sessiz sedasız işe gitmek” gibi açar ibareler kullanması, söz konusu Oedipuslaşmanın şizofren dil yoluyla kod çözmek için bir yeltenmede bulunmadığını, bilakis boyunduruk altına alındığını vurgular.

Yine başka bir açıdan kodlamanın kapitalist toplumdaki ve onun aygıtlarından geldiği düşünülürse; dilsel noktada Deleuze'ün altını çizdiği bir ikilik şekli itibariyle yüksek ve alçak dil, majör ve minör dil, iktidar dili ve halk dili kategorisine taşınarak;⁴⁷¹ sanatsal üretimin düşünsel kategorisini belirler. Proust, Kafka ve Dostoyevski'nin yazınsal üretimindeki minörleşme eğilimi böyle bir çerçevede düşünüldüğünde, kapitalist sistemin vasi empoze edici totaliterleştirici yapısına karşı bir kod çözme çabası içinde düşünülmelidir. Halbuki Cemal Süreya'nın söz konusu alıntısındaki dizeleriyle şeffaf ontolojik gidiş gelişin Oedipuslaşma boyutunun bir temsilini verirken; yine şu dizelerle Anti Oedipusçu yeltenmeyle şizofren dili kullanıp, kodu çözmek istediği görülür. Şair başlı başına bir minör dille kapitalizmin yerleşik olgularını istenç noktasında delmeye uğraşır:

*“Bulutları kestiler bulut üç parça
Kanım yere aktı bulut üç parça
İki gemiciyken Van Gogh'dan aşırılmış
Bir kadının yüzü ha ha ha.
(...)
Bu Ali'nin meyhanesi bu da masa
Bu ipi kimse için gezdirmiyorum*

⁴⁷⁰ Age., s. 289.

⁴⁷¹ Gilles Deleuze, **İki Delilik Rejimi**, (Çev. Mahir Ender Keskin), Bağlam Yay., İst., 2009, s. 74.

*Bir kere asılmışım çocukluğumda
Direkler gemideydi ha ha ha.
İki gemiciyken Van Gogh'dan aşırılmış
Bir kadının yüzü kaçıyordu yetişemedim
Ben ömrümde aşk nedir bilmedim
Süheyla'yı saymasak ha ha ha.”⁴⁷²*

Şiir metninde, anlam açısından şizofren dilin görüntü düzeyi, “bulutun üç parça kesilmesi”, “Van Gogh'dan aşırılmış bir kadının yüzü”, “çocuklukta asılma” ve kaçan bir kadının yüzü” ifadeleriyle kodu kırmaya çalışır. Şairin bağdaştırma şeklindeki sıra dışılık ve anlamsal yapıyı zorlaması, minör bir dili, kapitalist mekanizmadan kaçma adına kurma denemsidir.

Bu bağlamda Oedipus karmaşası, eleştirilen Freudyen yapıyla öncü bir koşul olarak ortaya attığı temel bir baskılama ve baskı altında tutma argümanı olarak görülmesiyle; öznenin şizo-kapitalist mekanizma tarafından ele geçirilmesine ve kodlanmasına, herkesleşmesine, şeyleşmesine, nesneleşmesine ve bu açıdan şiirin bilgi nesnesine ilişkin giriştiği yazınsal üretimde de, tutsak altında oluşuna güçlü gönderimler içerir. Heidegger'in “görünüş olarak varlık, gizlenmişlik olarak varlıktan daha az güce sahip değildir.”⁴⁷³ düşüncesi, asıl varlığın yerine kendini yerleştiren bir engelleme ve çerçeveleme (be-stell) kavramıyla kendini ondan uzaklaştırma varlık ve görünüş için bir engelleme, tekniğe bağlı olarak özgürlükten yoksun bırakma;⁴⁷⁴ anlamında bizatihi insanın kendi üzerine düşünemez hale getirilişiyle ilişkilendirildiğinde; kapitalist mekanizma tarafından kodlanan ve tutsaklaşan modern bireyin Deleuze-Guattari düzlemindeki Oedipuslaşma olgusu; Heidegger ve çerçeveleme açısından ortak bir parantezde değerlendirilebilir.

Kodun çözülmesi, şizofren açısından kendi bağlamlarıyla hiçbir ilişkisi kalmamasıyla birer makine üretimine elverir.⁴⁷⁵ Söz konusu Deleuze-Guattari düzlemi, ontik karakterin bir direniş örneği olarak İkinci Yeni şairinde yazınsal karşılığını bulabilir. Fakat önceki bahislerde dikkat çekilen konvansiyonel bağlam yitiminin ontik karakter açısından meydana getireceği olgusal krizin iki cepheli bir düşünüş örneği olarak şizo-analizinin işaret ettiği

⁴⁷² Üstü Kalsın, s. 16.

⁴⁷³ Martin Heidegger, *Varlık ve Görünüş*, (Ed. ve Çev. Metin Bal), Heidegger, Doğu-Batı Yay., Ank., 2010, s. 69.

⁴⁷⁴ Zehragül Aşkın, *Heidegger ve Adorno'da Postmodern Yapıbozum: Teknik Tahakküm, Ethos: Felsefe ve Toplumsal Bilimlerde Diyaloglar*, S: 3, Temmuz 2010, ss. 1-21.

⁴⁷⁵ İki Delilik Rejimi, s. 25.

olumlama argümanlarıyla çeliştiği de görülmektedir. Başka bir deyişle İkinci Yeni şairi ontolojik karakterini bağlamsal açıdan krize soktukça; şizo-analiz için bir Anti-Oedipusçu ‘hayır’lama özerkliği ve kapitalizmin kodlama bölgelerinden bağımsızlaşmış özneler doğururken; diğer yandan konvansiyonel bağlamın yitirilişi, İkinci Yeni şairini ve şiirini tek kişilik bir oyundaki insan öznenin kendileştirme sürecine ve beraberinde anlaşılama tehlikesine sürükler. Böyle bir açıdan ele alındığında, her iki paradoks da istenç merkezinde sürdürülmek istenen ontik yapıya dair özerk özne tasarımı Dionysos kültürünün epistemolojik temel argümanlarına yakın dayanaklar üzerinden kurmayı denediği için; İkinci Yeni şiiri, özne odaklı bir dilsel kuralsızlık ve rasyonel bağlantılarda kapalılık üzerine şekillenmiş ontik karakteriyle kendiyile başlayan ve kendiyile biten özellik edinmiştir. Güdüleme ve baskı aygıtı olarak kapitalizmin Oedipuslaştırma etkisi için kodlanan İkinci Yeni şairinin poetik ifadelerine bakıldığında;

Çocuksun, anlamıyorsun, süslemişler her yeri
Dokunsan ağlayacak, konuşsan susmayacaklar bir daha
Elleri vardır bilerseniz, durmadan sizi gösterir elleri
Baksanız bakılırlar, sevseniz sevilirler kimseye benzemeden
Biri de bir kadındır alınmış efsanelerden
Bir kadındır güzelim unutmuş erkekleri⁴⁷⁶

(...)

Edip Cansever’in şiir metninde “çocuksun”, “dokunsan ağlayacak”, “baksanız bakılır, sevseniz sevilir” ve “kadındır” ifadeleriyle tamamen arka plan bir dünyasal şekillenmeyle kodlanan ontik karakteri, Oedipusçu şablonlarla tehlikeye atılmış, verili açıdan psikanalitik bir tutsaklığa doğru şizo analizin işaret ettiği karşıt başkaldırıların arzu makineleriyle tarif edilebilir bir şizofrenik dil-beden ilişkisini kuramamıştır. Oedipuslaşmanın dışsal müdahalesi, sadece özerklik sorunu yaşayan öznenin ontik yanıyla ilgili değil; aynı zamanda sözü edilen öznenin bir münasebet kurucu dışsal bağlam alanına ilişkin de güdümlenmiş bir dil, kelime ve metafor çerçevesine hapsolması anlamına gelir. Fakat Cansever’e ait şiirin devamındaki dizlerde yer alan;

(...)

“Bu sandık, tahta sandık, üstünde gül resimleri
Yanında bir adamla; sanırım doğu illerinden

⁴⁷⁶ Edip Cansever, **Gelmiş Bulundum**, YKY., 11. Bs., İst., 2015, s. 33.

*Üç asker tıraş olmuş, beyaz kesmiş yüzleri
Şeker mi yiyorlar ne, düş mü kuruyorlar ne, anlamadım
Belki de bir Tanrısı var acının, hüznün, ayrılığın
Ki durup dururken öyle ansızın yürüdükleri...”⁴⁷⁷*

“beyaz kesilmiş yüzler”, “acının Tanrısı” açar sözcükleriyle anlamın konvansiyonel bağlam yitimine uğraması, varolan dünyanın normatif tanımına yönelik tasvirin giderek bozulması, buna paralel olarak kodun da çözülüşünü, ontolojik krizin iktidara, gösterge rejimine ve kültüre karşı bir özerk bir şizo-özneyi açığa çıkarır. Anti-Oedipus öznesiz yapıya yol alır. Arzu makinesi oluşturur, kırılmaya uğrayan bir dil meydana getirir. Bu kırılmada, sistem adına kodlanan bireyin direniş bölgelerini açığa çıkarır.

Yine başka bir yönden Dionysos kültürünün bir Anti-Oedipus olgusuyla İkinci Yeni şiirinde içerik kazanması, istenç olarak sıklıkla vurgulanan temel varoluş argümanlarından; çoğulluk, cinsel sevi ve delilik çerçeveli özerklik ihtiyacının birer kod çözücü nitelik kazanmasıdır. Dilin minörleşmesi, edebiyatın minörleşmesi Kafka örneğindeki gibi bu şekilde başlar. Yasal ‘baba’ ve ‘anne’nin psikanalitik hazır ve klişe yapısında yer alan tahakküm ve tutsaklaştırma bakımından ‘baba’ ve ‘anne’yi dilde arayarak, dili bir ebedi ‘baba’ ve ‘anne’ye dönüştürüp; tıpkı Kafka’nın Gregor Samsa’yı kriz durumunda babasız ve annesiz olarak bir böcekten ontolojik nitelikli yeniden başlatılışında olduğu gibi ikinci Yeni, vasi arayışını terk eder.

*Öyle ölüme düşkündü ki biyoloji sıfır
Bir şarkı yiyor şapkalarını orospular eksiliyor⁴⁷⁸*

Ece Ayhan’ın *Bir Elişi Tanrısı İçin Ağıt* şiirinde yer alan “biyoloji sıfır” açar ibaresinin daha başlamadan yitime uğramış varlık iddiasını “ölüme düşkündü” ifadesiyle sunması, sözü edilen Kafkaesk krizin minör dili ne şekilde oluşturduğuna örnek verilebilir. Bu bakımdan Ece Ayhan’ın “orospular eksiliyor” ifadesi de, şizofren dilin kodu çözme adına Dionysos istencine yaslanan yakın bir gönderim olarak değerlendirilebilir.

Sonuç olarak İkinci Yeni’deki Anti-Oedipuşçu kod çözme çabasının bir saç ayağı da böyle bir açıdan görülmelidir. Şizo-öznenin direndiği kapitalist mekanizma, şizofren dil yoluyla yırtılmaya çalışılır. Kodlanan öznenin durumu da, ancak şizofren dilde açığa çıkan

⁴⁷⁷ Age., s. 33.

⁴⁷⁸ Memet Fuat, *Çağdaş Türk Şiiri Antolojisi II*, Adam Yay., 14. Bs. İst., 2011, s. 746.

bağımsızlaşma, özerkleşme alanlarına işaret eder. Diğer yandan İkinci Yeni şiiri için kültürün genişletildiğini iddia ettiğimiz Dionysos, kod çözücü bir yeltenme olarak şizofren dille sıra dışı bir benzerlik yaklaşımı sergiler. Cinsel sevideki ontolojik kriz ve insansal yapıya dönük vecd anı, kodunda kırılmaya başladığı özne üzerindeki özerkleşmenin sürecini ortaya koymaktadır. İşte söz konusu bakımdan İkinci Yeni şairinin kapitalist sistem ve makine tarafından kodlanmasına karşın, esrik hal, şiir dilinde kodu çözülmüş, makinenin dışına çıkmış bir dille ifade bulma, bağımsızlaşmayla Oedipus öznesizliğinin Anti-Oedipus'la şizofren özneye çevrilmesidir.



III. BÖLÜM

3. İzleksel Arayışlar Bağlamında II. Yeni Şiiri

3.1. İktidarın Kentleşmesi ve Kenetlenen Bireysellik

Sanayi devrimiyle başlayan burjuva sosyolojik örgütlenmelerinin önemli bir sonucu da kent ve kent kültürü olmuştur. Bu kültürün oluşmasında, en önemli etken kapitalist devrin kendi şartlarını bir mekanizma olarak kabul ettirdiği Yakın Çağ'da üretim ve sermaye aygıtlarının metropollerde toplanmış ve demografik yoğunluğun kentlerde artmış olmasında aranabilir. Kalabalıkların, yığınların ve üretimin merkezi olması sebebiyle kent, tarihin kadim devirlerinden beri iletişim ağının ve siyasal tavrın en çok netleştiği alan olarak dikkat çeker.

Kent, Antik Yunan'da ilk siyasal teoriklerin ortaya çıkışından itibaren bir içerilik-dışarılık ilişkisi şeklinde algılama boyutu kazanmıştır. Bu kent ve iktidar odağının doğrudan ilişkisi olarak görülmelidir. Antik Yunan sitelerinde şehir-devletlerinin dışarıdaki 'barbarlar'a üstün olduğu inancına dayalı Eflatun ve Aristoteles öğretileri kendi çağında dahi uygun bulunmayan⁴⁷⁹ bir bölünmenin habercisi olmuştur. İktidar odağında ele alındığında; insanlık tarihinin seçkinlerin durmadan yer değiştirme tarihi ve birinin yükselirken diğerinin düştüğü⁴⁸⁰ fikrinden hareketle kent, bir birleşme, toplanma ve kanaat üretme alanı olarak da görülmelidir. Bu bakımdan bir devlet teoriğinin sosyolojik boyutunu ilgilendiren mensubiyet nitelikleri için Marks üç devlet tipinden bahseder ve köle sahiplerinin devleti, feodal devlet ve burjuva devleti olarak bir sınıflamaya giderek hakim sınıfları ise hür adam ve köle, asilzade ve halk, lord ve serf, lonca ustası ve kalfa şeklinde sıralar.⁴⁸¹ Şehir aynı zamanda Foucault'nun yabanıl insan ve barbar tipolojisi için mekan üzerinde bir mülkiyet ilişkisini gözler önüne serer. Foucault yabanılı tanımlarken yaşamını, güvenliğini, mülkiyetini, mallarını güvenceye almak için özgürlüğünden vazgeçebilecek bir özgürlük bolluğu içindeki kişi olarak tanımlarken; barbarı, düşmanlık ve kesintisiz savaş ilişkisi içinde bulunan, dışında

⁴⁷⁹ William Ebestein, **Siyasi felsefenin Büyük Düşünürleri**, (Çev., İsmet Özel), Şule Yay., İst., 1996, s. 68.

⁴⁸⁰ Vilfredo Pareto, **Seçkinlerin Yükselişi ve Düşüşü/ Kuramsal Bir Sosyoloji Uygulaması**, (Çev., Merve Zeynep Doğan), Doğu Batı Yay., 2. Bs., Ank., 2010, s. 13.

⁴⁸¹ Gusstav A. Wetter, **Bugünkü Sovyet İdeolojisi I**, (Çev. Cemil Ziya Şanbey), Kültür Bakanlığı Yay., Ank., 1976, s. 334.

kaldığı ve kendisine karşı savaşılan bir uygarlık olmadığı müddetçe kendinin de olamayacağı bilakis en sonunda varıp kentin surlarına dayanan kişi olarak niteler.⁴⁸²

Başka bir açıdan Edward Said’de karşı dogmatik otorite, metin ve teolojik köken olarak beliren Batı oryantalizminin tahakküm ve dönüştürücü eylem sahası, ‘barbar’ için açıklayıcı alternatif bir politik çerçeve belirlerken; tahakkümün başlangıç adımı için metinsel otorite bağlamında metnin anlam üzerindeki mülkiyet iddiasıyla yakından ilişkili olarak da düşünülebilir.⁴⁸³ Fakat söz konusu sorunsallaştırmanın iktidar ve kent merkezinde şaire ilişkin konumlanma şekli, ‘barbar’ın iktidarı kendi bireysel gücünün çoğaltıcısı olarak görmesinin⁴⁸⁴ etkisi bakımından çarpışmanın ilk kentte yani kapitalist dönemdeki üretimin boyunduruğuna alınmış modern özne adına Marksist praksisin işaret ettiği yalancı özgür yurttaşlık⁴⁸⁵ eleştirisinde açığa çıkması; mülkiyete ve ona bağlanma biçimlerine yönelik zayıflatılmış veya baskı altına alınmış bir anlam alanına gönderme yapar. Yabanıl ve barbarın karşıt siyasi diyolojisi için şairin kent problemi eksiniyle temsil edildiği taraf, yabanılın hem özgürlük sorunu adına hem de, mülkiyete ilişkin Foucaultgil temelde toprağa olan zayıf bağından dolayı yersizyurtsuzlaştırılmaya daha yakın özellik göstermesi dikkat çekicidir. Barbar ise burada Said’in uygarlık vurgusunun dışında bir otorite metin çerçevesiyle iktidar ve onun mekanik uzantılarına daha yakın durmaktadır. Tıpkı Platon’un şairleri ideal devletten kovuşunda olduğu gibi şair ele geçirilmek istenir; bu sağlanamazsa siyasal baskı ve tahakküm kaçınılmaz olur. Dolayısıyla kent, yabanıl ve barbar metaforunda şairi de yakından ilgilendiren bir iktidar problemi içinden değerlendirildiğinde, İkinci Yeni şairi için izleksel birtakım münasebetler açığa çıkarmaktadır.

Kent kültürü özellikle Türk siyasi tarihinde, monarşik yapıdan parlamenter yapıya geçiş sürecinde Cumhuriyet devriyle beraber değişen sosyolojik ve demografik unsurların neticesinde; iktidarın en çok gezindiği bir siyaset alanına dönüşmüştür. Gerek Ankara gerekse İstanbul, İkinci Yeni şiirini yakından ilgilendiren iktidar odağının veya kümelenişinin en başlıca metropollerini olarak, kalabalıkların ortak kanaatleri adına bir iktidar temsilinin ana mekanlarıdır. Ankara, İkinci Yeni şiirinin filizlenmeye başladığı yıllardaki tanıklığıyla; İstanbul ise söz konusu şiir hareketinin olgunlaşma ve yitikleşme sürecine denk gelen mekansal tanıklığıyla hareketin kent ve kent kültürüyle ilişkilemini belirleyen iktidar etkenine

⁴⁸² Michel Foucault, **Toplumunu Savunmak Gerekir**, (çev. Şehsuvar Aktaş) YKY., 6. Bs. İst., 2011, s. 202, 203.

⁴⁸³ Timothy Brennan, *Bir Karşı Gelenek Oluşturmak*, **Edward W. Said Anısına/Barbarları Beklerken**, (Haz. Müge Gürsoy Sökmen-Başak Ertür, Çev. Doğan Şahiner, Sona Ertekin), Metis Yay., İst., 2010, s. 32.

⁴⁸⁴ **Toplumunu Savunmak Gerekir**, s. 203.

⁴⁸⁵ Zeliha Burcu Yılmaz, *Marx ve “İnsanî Varoluş”*, **Doğu Batı**, S: 55, Kasım-Aralık-Ocak 2010-11, ss. 63-76.

sahiptir. Bu bağlamda, kent iktidarın yasal temsilini veren kümülatif yoğunluğuyla, ortak kanaat ve dil geliştirmenin temel hazırlayıcı mekanıdır. Hasan Bülent Kahraman'a bakılırsa “*Dil bir iktidardır; her dil hem belli iktidarların dışavurumu, yansıması hem de, kendi iç iktidarının mutlaklaşmasıdır.*”⁴⁸⁶ İkinci Yeni şiir dilinin ve şairinin söz varlığında yaptığı aykırı kalkışımın işaret ettiği dilsel kırılmalarda ortaya çıkan ontolojik geri çekilme ve benliksel kapanma, bu kez iktidar üzerinden gelen ve İkinci Yeni şairini kapana kısıtıran bir kent ve iktidar olgusuyla belirir. Yine Kahraman'ın iktidar ve iktidara müdahale olgusunu etik bir kavrama bağlama gerekliliğini vurgulaması ve benin ülküleştirmesi, sanat yapıtının aşkınsallaştırılması, dışarının içselleştirilmesi⁴⁸⁷ çerçevesiyle İkinci Yeni şiiri açısından siyasal bir çoğunlukçu ortak kanaatten ve bu kanaatin oluşturduğu dilden kaçmayı; daha bireysel ağırlıklı bir bağlamsızlıkla etiğe karşı tavır geliştirmeyi beraberinde getirmiştir.

*“büyük kentleri düşünse de rahatlasa
işte her şey nasıl haince karıştırılmış
kirli çamaşırlarla sabunlar ayrı semtlerde
suyun sonu ilerde
böyle yaşamak zordur elbet anlıyorum
çılgın ve hüznü”*⁴⁸⁸

Tıpkı Uyar'dan alıntılanan şiir metninde olduğu gibi şair, “her şey haince karıştırılmış”, “semtlerde-kirli çamaşırla sabunlar” açar sözcüklerinde görülebilecek barbar-yabanıl ikilemi içinde yalın bırakılmıştır. Yalınlık, toplumsal normatiflerle kentin uyuştugu yerde, şairin bulunmayışından kaynaklanır. Kentin uyruklaştırıcı ve dönüştürücü etkisi, böyle bir bağlamda düşünüldüğünde birinci derecede kalabalıkların uzlaşısı sağladığı ortak bir yargıyı açığa çıkarır. Din paradigması, ideoloji ve değer temsili işte bu açıdan İkinci Yeni şairini uyruksuz hale getirir. Turgut Uyar'ın kullandığı “böyle yaşamak zordur”, “çılgın ve hüznü” ifadeleri, uyruksuzlaşmanın iktidar tarafından ele geçirilmiş kent üzerinden kurulduğunu göstermesiyle; bir anlamda duyulan rahatsızlığı dile getirir.

İşte ‘barbar’ metaforuyla problemin siyaset felsefesiyle bir ontolojik soruna taşınmasının ayrıntısı da burada yatar. Çünkü ‘barbar’-iktidar metonimisinde kentte yansıyan en temel baskı şekli, ortak çoğunlukçu kanaatin kurgulanması ve devamlılığının sağlanması

⁴⁸⁶ Hasan Bülent Kahraman **Türk Şiiri, Modernizm, Şiir**, Büke Yay. Temmuz 2000, s. 23.

⁴⁸⁷ **Age.**, s. 31.

⁴⁸⁸ Turgut Uyar, **Büyük Saat**, YKY., 20. Bs., İst., 2013, s. 468.

noktasındaki iktidar gücüdür. Foucault’ya göre bireyin tehlikeli potansiyeli iktidar ve ceza aygıtlarınca denetlenir.⁴⁸⁹ İşte böyle bir bakıldığında iktidarın boyun eğdirme aygıtları, doğrudan kalabalıklar içinde yaşayan şairin sıradışılaşma deneyimiyle karşı karşıya kalır. Kent, iktidarın kentleşmesi, yerleşmesi sürecinde Gaston Bachelard’ın içeri-dışarı diyalektiğinde uzamı korkunç bir dışarıdalık-içeridelik⁴⁹⁰ ilişkisi içinde görmesinde olduğu gibi ‘barbar’ın kent surlarını yıkmak ve kente yerleşmek adına insani varlığı tarih dışına veya toplumsal alandan uzaklaştırmak için şairi tecrit edişinin sahnenin dışına itişinin siyasal boyutunu içerir. Yine Foucault’ya göre söylenecek olursa maddi insan varlığının veya tarihsel damgalamaya açık mutlak öznenin totaliterleşen ve tarih dışı Hegelci bir vizyona itilmesidir.⁴⁹¹ Dolayısıyla İkinci Yeni’nin kentsel anlamda ortak siyasal kanaatin dışında konum alışı, ‘barbar’-iktidar metonimisi bağlamında söz konusu kuşak şairini ‘yabancı’ konumda bırakarak, bireysel algılama perspektiflerini sonuna kadar kullanın bir içsellik sürecini tetikler.

“Şehre indi ama şehri ölü buldu

(...)

İsa’yı düşünüyordu bir kez daha

Ateşe söz geçiren neydi

İbrahim’in etinde kemiğinde

Şehir bir kere daha cehennem bir kere daha cehennem

Yanar mıyım ona yaklaşmayı denersen”⁴⁹²

Yukarıdaki şiire kent-iktidar-barbar düzleminde bakıldığında; Sezai Karakoç’un kente yüklediği olumsuz anlamın, metafizik bir kovulmayı vurgular nitelikte olduğu görülür. “Kent” ibaresinin şiirde “İsa” ve İbrahim” açar sözcükleriyle sunulması, peygamber göndermesiyle dört kitap dinine ait vahyin ilk şehirde tebliğ edilmesine karşılık; ahlaki öğretiye diren ve isyanın da, ilk şehirde görülmesine vurgu yapar. Başka bir açıdan Sokrates’in ilk kentte yargılanması, Nietzsche’nin Zerdüş’ünün bir kent olan Alaca İnek’ten üzüntüyle ayrılması,

⁴⁸⁹ Michel Foucault, **Büyük Kapatılma**, (Çev. Işık Ergüden-Ferda Keskin), Ayrıntı Yay., 3. Bs., İst., 2011, s. 223.

⁴⁹⁰ Goston Bachelard, **Uzamnın Poetikası**, (Çev., Alp Tümertekin) İtaki Yay., İst., 2008, s. 311.

⁴⁹¹ Christopher Falzon, **Foucault ve Sosyal Diyalog/Parçalanmanın Ötesi**, (Çev., Hüsamettin Arslan), Paradigma Yay., İst., 2001, s. 71.

⁴⁹² Sezai Karakoç, **Gün Doğmadan**, Diriliş Yay., 11. Bs., İst., 2012, s. 340.

böyle bir açıdan düşünüldüğünde ‘barbar’ın iktidar gücüyle ele geçirdiği kentteki baskı unsurunu göz önüne serer.

Yine Tek Parti iktidarı ve Demokrat Parti iktidarı arasına sıkışan İkinci Yeni şairi için siyasi savaşımların bölgesinin sağ-sol fraksiyonel güdümlenme aygıtlarıyla belirlenmesi, şairi kentte mücadele alanını iktidara tesir etme seçeneği bakımından elinden alınmış bir poetik karakter büründürür. İkinci Yeni’nin bu durumu için farklı politik eleştirilerde, siyasal erke dahil olamama veya sosyalist düşüncenin epistemolojik sınırlarını sanatsal metinde pratize edememe, birer başlık olarak belirir. Örneğin Ataol Behramoğlu, ‘asıl devrimci kavgaanın 1950-1960 arası yazmış şair kuşağıyla verilmesi gerektiğini’, Süreyya Berfe, ‘ağızları devrimci, eserleri gerici’, İsmet Özel ‘gerici gibi görünmedikleri halde gerici başka edebiyatların özelliklerinin varolması’ ve Asım Bezirci ise ‘verdiği ürünleri çözümlemeye ve bu ürünlerin çokluk egemen çevrelerin işine yaradığını düşününce ‘ilerici’ sıfatını takmak elimden gelmiyor’ değerlendirmelerini yapar.⁴⁹³ İkinci Yeni’nin toplumsal alana dahil olmayışının öne çıkan iktidardan ve ‘barbar’ın fiili amaçlamalarından kopması, söz konusu çerçevede, kentleşen iktidarın alanına yaklaşmamasını şiirsel bir tavır olarak ortaya çıkarır. Ortak kabuller, kanaatler, iktidara sahip ve dahil olma içgüdüleri bu bakımdan İkinci Yeni için bir kaçma refleksinde sürdürülür.

Özellikle Cumhuriyet devri siyasal dönüşüm serüveni dikkate alındığında, kentin ideoloji için popülist bir kanat grubuna dair temsili yer oluşu, İkinci Yeni şiir anlayışını bu kent olgusu merkezinde Tek Parti dönemi ve Demokrat Parti dönemi arasındaki zihniyet antagonizmasının içine sürükler. Buna doğrudan taraf olmayan İkinci Yeni anlayışı, kent içindeki ideolojik mensubiyetlere karşı açık bir bireysel savunuyu geliştirmiştir. Toplumcu şiir anlayışının eleştirilerini İkinci Yeni üzerine yöneltmelerindeki en büyük etken bu ideolojik nötr tavidir. Ataol Behramoğlu’nun “*İkinci Yeni diye adlandırılan şiirin anlayışının şiirimize getirdikleri de, şiirimizden götürdükleri de olmuştur. (...) İkinci Yeni şiir anlayışının başarısızlığı, şiirimizin gelişmesindeki olumsuz etkisi ise bu akımın şairleriyle atılan biçimcilik, bireysellik, kapalılık soyutluk, gizemcilik tohumları ve mısraçlı, kısır bir şiir anlayışının yaygınlaşmasıdır.*”⁴⁹⁴ eleştirisi doğrudan İkinci Yeni’deki bireysel tutumu hedef almasına paralel Atilla İlhan’ın “*Türkiye ‘ortamı’, en mükemmel bir ‘şiir ortamı’; halkın nabzını tutabilen şair okunmuyor da, ezberlenmiyor da! Ölen ya da ölmekte olan şiir, ‘Millî Şef’ döneminde ‘seçkinler’ tarafından, Türk şiirine aşılacak istenen, ‘ecnebi’ bir şiir: Klâsik*

⁴⁹³ Asım Bezirci, **İkinci Yeni Olayı**, Evrensel Basım Yay., 2. Bs., İst., 2005, s. 180, 181.

⁴⁹⁴ Ataol Behramoğlu, **Yaşayan Bir Şiir**, Adam Yay., İst., 1993, s. 36.

Türkçeden, klâsik şiir zevkinden kopukluğu hâttâ onları inkâr etmesi; daha çok yabancı bir dilden çevrilmiş izlenimini vermesi; daha da önemlisi, manadan kaçıp biçime sığınması, kalabalıklarla 'hayati irtibatları' kuramayışına sebep oldu."⁴⁹⁵ eleştirisi, Garip'le başlayan yeni şiir anlayışının gelenekten kopukluğu ve kitlelerin ortak düşünüş bölgeleriyle münasebet tesis edemeyişine vurgu yapar. İşte ideolojinin sağ-sol fraksiyonel belirlenimleri bakımından düşünüldüğünde, İkinci Yeni'nin kentle kurduğu ilişkide başlıca reddediş biçiminin şiiri fikri temsiliyet ve toplumsal vasıtalandırma/vazifelendirme üzerinde yoğunlaştığı görülür. Buna karşın İkinci Yeni'nin kitlelerle yaşadığı problem ve iktidar- barbar izleği, kentle bir uyumsuzluğa dönüşür.

Elbette İkinci Yeni için söz konusu eleştirilerin kent kültürünün ortak sezinleme araçları olan rasyonel Batı akılcılığı, modernizm ve Aydınlanma verilerine karşı bir refleks de mevcuttur. Cumhuriyet devri ideolojik yapılanma için bu uzlaşmazlığın altında yatan üst siyasi akıllı bürokratlar ve subaylar olarak işaret eden *Papirüs*'ün 1969'daki bir bülten yazısında şu ifadeler yer verir: "*Bu iki öge Cumhuriyet kurumlarının temel taşı olmuştur. Söylevlere, bildirilere bakarsak, bazen, bekli de çok kez, seçkinlere dayanan bir devletten öte şeyler özlendiğini ya da gerçekleştirmek istendiğini de sezeriz. (...) Bizde bilimsel çalışma, yukarıdan aşağı inen bir sınıflama çabasından; sanat, siyasal şeflerin diktiği verileri kendi içlerinde yorumlamaktan ibaret kalmıştır.*"⁴⁹⁶ Söz konusu ifadelerden anlaşılan İkinci Yeni ve kuşağı, politik buyurtulardan bağımsızlaşma eğilimi göstermektedir. İşte mekan dahil İkinci Yeni'nin uyruksuzlaşması burada başlar. Bu haliyle kent iktidarın yasal platformu olarak bir uyruklaştırma şeklidir. Çünkü Foucault, egemenlik için uygulanan sayısız güç biçimlerini merkezdeki konumu itibariyle bir kralı veya üstün yapısı içinde bir hükümlanlığı değil uyrukları ve sayısız uyruklaştırmayı kastettiğini söyleyerek⁴⁹⁷ bir bakıma ideolojik boyuta taşınan mensubiyet hissine ait bir takım parametreler açığa çıkarmaktadır. Bu bakımdan İkinci Yeni, iktidarın bölgesinden kaçarken, şehir kültürüne ait öğeleri ötelemenin yanı sıra toplumsal kanatla birleşen her türlü uyruklaşmayı da reddeder.

İkinci Yeni yazınsallığında bu durum, toplumsal gönderim içeren sanata karşı bir karşıtlık ve uyruk tanımazlığa dönüşür. *Pazar Postası*'nın 1957'deki '*İkinci Yeni İçin Ozanlar Ne Diyor?*' soruşturma dosyası için sırasıyla Turgut Uyar, Edip Cansever ve Ece Ayhan'ın ortak toplumsallık sorusuna verdikleri yanıtlar şöyledir:

⁴⁹⁵ Atilla İlhan, **Hangi Edebiyat**, Türkiye İş Bankası Kültür Yay., İst., 2002, s. 359.

⁴⁹⁶ Bülten Yazısı, *Doğurgan Tümevarım*, **Papirüs**, S: 34, Nisan 1969, ss. 1-4.

⁴⁹⁷ **Toplumu Savunmak Gerekir**, s. 41.

“Şiirin, toplumsal kaygularla, zorla değişmesi, yenilenmesi sanırım, toplumsal şartların da değişmesine, yenilenmesine bağlıdır. Bizim toplumumuzda uzun zamandır böyle şiiri etkileyecek değişiklikler yok. Bir de okuryazar şiirin doğruca kendisiyle, kaderiyle ilgili bir toplumun, bıkmaya, kanıksama sonucundaki baskısını kastediyorsanız, başka toplumlar için de pek düşünemiyorum ya, hele bizim toplumumuz için hiç aklıma gelmiyor böylesi. Nerde toplum?”⁴⁹⁸

(...)

“İnsan konusunda toplumbilimciler, felsefeciler, politikacılar bir yarışmaya çıktılar sanki. İnsan en gerçek çizgileriyle beliriyor artık. Ama şiir de boş mu duruyor. O da çağımızın sorunlarını karşılamaya çalışıyor elbette. Yaşantılarımızın hesabını veriyor. Kötü davranışları, insanı insanlığından eden inançları kovmaya çalışıyor. Kendimi anlattığımı söylüyordum.”⁴⁹⁹

(...)

“Biz İkinci Yeni şairleri olarak, yeni bir dilbilgisi ve yeni bir sözdizimiyle, yeni bir istifle de kuşanmıştık. Ve sözgelimi, Prof. Suut Kemal Yetkin’lere(yani Prof. İhsan Doğramacı’lara); Yaşar Nabi Nayır’lara(yani Prof. Orhan Aldıkaçtı’lara) Atatürkçü bir kadın hareketi olan Mavi Yolculara, bir tekkenin postnişini gibi ‘Prens Sabahattin’ Eyüboğlu’lara yani altı oklu devlet memurlarına; Osmanlıyla iki kaşık gibi iç içe duran işbu cümhuriyet’e; Baylan’cı statüokoculara, arabekscilere, Orhan Gencebay’lara CHP’li Attilâ İlhan’lara, İrfan takma’sına sığınan Tataratitiri’lere, vb.ne kesinkes ve açıkça karşıydık.”⁵⁰⁰

Yukarıdaki ifadelerle dikkat edecek olursa; İkinci Yeni şairi, ideoloji örüntüsüyle şekillenmiş iktidar odağına gönderme yapan, kent ve kentin insanlarınca oluşturulmuş kitlesel yargıya uyruklaşma sorunu yaşar. Foucault’nun siyasal yararlılık amacına araçsal hale getirilmiş global mekanizmaların ve sonunda bütün devlet sistemlerince kolonileştirilmiş veya desteklenmiş⁵⁰¹ erk anlayışı olarak tanımladığı iktidar olgusu, aynı zamanda, İkinci Yeni şairi için toplumsal birleşme ve yargı mekanizmasının ortak diline aykırılışmayı beraberinde

⁴⁹⁸ Turgut Uyar, **Korkulu Ustalık/ Şiir Üzerine Yazılar, Söyleşiler, Soruşturmalar, Bir Şiirden**, YKY., 2. Bs., 2012, s. 435.

⁴⁹⁹ Edip Cansever, **Şiiri Şiirle Ölçmek/Şiir Üzerine Yazılar, Söyleşiler, Soruşturmalar**, YKY, 2. Bs., İst., 2012, s. 325.

⁵⁰⁰ Ece Ayhan, **Bir Şiirin Bakır Çağı**, YKY., 3. Bs., İst., 2013, s. 15.

⁵⁰¹ **Toplumunu Savunmak Gerekir**, s. 46.

getirir. Dolayısıyla uyruklaşma probleminin en önemli sonucu da bireyselliğin ön plana çıkmasıdır.

*“İstanbul gemin altında
Kadınları sorsan onlar da öyle
Şişeler de geminin altında, Güzin de
Allahtan beni kimsecikler görmüyor
Canımın istediğini yapıyorum
Çırılçıplak sulara yıkanıyorum, utanıyorum
Güzin utanmak istiyor ama nerde
Nasıl unutacak bu boş şehirde”⁵⁰²*

Cemal Süreya'nın *Şiir* adlı manzumesi iktidar-barabar noktasında, kalabalıkların ortak kanaatlerinden bağımsızlaşmak anlamında yine Dionysos kültürünün estetik uzantılarını araçsallaştırır. Metinden geçen üç kez yinelenen “geminin altında” ve “boş şehirde” ifadeleri ısrarla yüzeye ilişkin şairin oluşturmaya çalıştığı kopmanın ve çarpıtmanın ürünü olarak, yüzeyden kopan bir ortak şehir herkesleşmesine başkaldırı niteliğindedir. Ortak kanaatin ve tekil düşüncenin “çırılçıplak sulara yıkanıyorum, utanıyorum” açar dizesiyle Dionysostik bir istençle karşılanması, bireysel varlığını ortaya koyma biçiminde şairi kente karşı bir konum alışı sevk eder. Dolayısıyla burada da, Apollonik aydınlanma tekçiliği karşısında, şair kendi farkındalık özellikleriyle yoğurduğu bir Dionysos estetiğine kayar. Çünkü kalabalıkların dışında sergilenen esrik/deli tavır, aynı zamanda söz konusu elden barbar-yabanıl ikilemi için ortak yargıya dönük bir protesto olarak gözlemlenir. İşte Cemal Süreya'nın söz konusu şiirindeki “boş şehir”, yerine ikame edilemez bir bireysellekle kuşatılmıştır. Kent, iktidar ve onun aygıtlarına yönelik uyumsuzluk burada yatar.

Dolayısıyla İkinci Yeni şiiri kent ve iktidar erkini yabanıl bir bireysel ölçütle kendinden uzaklaştırmak ister. Bu uzaklaştırma, şehre karşı duyulan yabancılaşma duygusunun bir bohemden daha ziyade bir “yabanıl” entelektüel tepkiden kaynaklanmıştır. İkinci Yeni şairinin itildiği yer, sadece şehrin kalın duvarlarıdır. Çünkü Aydınlanma çağının yasal iktidar biçimlerinin güç paylaşımı yapmadığı ‘ötekiler’, sadece diğer muhalif siyasal yapılar değil aynı zamanda şairlerdir. İşte İkinci Yeni'nin üst bireysellekle yaklaştığı olgulardan birinin de

⁵⁰² Cemal Süreya, *Sevda Sözleri*, YKY., 59. Bs., İst., 2015, s. 14.

doğal olarak iktidar oluşunu; söz konusu şair kuşağını yasallığın dışındaki bir tecrit bölgesine sürülmesini beraberinde getirir.

3.2. Yaşamsal ve Entelektüel Bunalım/ Zihinsel Sürgünlük

Türk düşüncesinin zihinsel dönüşüm serüveni; matbaanın yaygınlaşması, imparatorluğun yıkılış evresindeki reform çağı, Tanzimat ve Cumhuriyet devrimi gibi temel zihinsel kırılma pratiklerince şekillenmiştir. Osmanlı düşüncesinde Aydınlanma'nın algılanması Yirmisekiz Mehmed Çelebi'nin ıskaladığı bir Batı olgusu olarak tarihe geçişle, erken Türk modernleşmesinin arkaik kökenleri⁵⁰³ ve bu kökenlerle olan ilişkisi, Çağdaş Türk şiirini etkileme şartlarını daha dikkate değer yapar. Dolayısıyla İkinci Yeni şiir anlayışının icra edildiği dönem, ne Cumhuriyet dönemi öncesi meydana gelmiş entelektüel krizlerden ne de, bizatihi entelektüel problem alanının yaşandığı Cumhuriyet devri kurucu ve yürütücü ideolojisinden ayrı düşünülemez. Çünkü derece derece yayılan batılışmanın programatik yapısı, zihniyet değişiminin Batı'dan gelen tarafıyla Cumhuriyet devrinde dahi tep cepheli bir seküler düşünce 'temellük'ü olarak gelişmiştir.

⁵⁰³ Zihniyet ve entelektüel kavramlarının Türk düşüncesindeki batılı dönüşümü, Osmanlı düşüncesinin erken dönem temelleriyle birlikte düşülmelidir. Bu bağlamda, Osmanlı'nın dikkatini ilk kez Batı'ya yönelttiği Yirmisekiz Mehmed Çelebi deneyimi, her açıdan mutlak Aydınlanma projesinden ve pratiklerinden yoksun bir aktüel uğraşı olarak kalır. Bk. **Yirmisekiz Çelebi Mehmed Efendi'nin Fransa Sefâretnâmesi**, (Ed. Beynun Akyavaş) Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları, Ank. 1993, ss. 45, 46, 49, 54. Hilmi Ziya Ülken her bakımda yenilmiş bir alemin Kant ve Hegel gibi düşünce sistemlerin rahat bir kafayla temellük edemeyeceğini vurgulayarak bu modernleşme sürecini şöyle yorumlar: “Böyle olduğu için de modernleşmeyi toptan reddedenlerle modernleşmeyi yalnız eski ve yeninin garip bir uzlaşması haline koyanlar, ya modernleşmede pasif bir kopyacılıktan ileri gidemeyenler, gerçek modernleşme karşısında türlü derecelerde ve birbirinden çok farklı gibi görünseler de, sonunda aynı durumdadırlar.” Bk. Hilmi Ziya Ülken, **Türkiye’de Çağdaş Düşünce Tarihi**, Ülken Yay., 9. Bs. İst., 2010, s. 22. Ramazan Korkmaz rasyonelleşme sürecini Şinasi'nin *Münacat*'ı üzerinden değerlendiren Türk modernleşmesi ve zihniyet değişimi için şunları yazar: “Aklun, pozitivist düşüncedeki gibi bir kült haline dönüştürülmeye çalışıldığı Kaside; adaletli, katılımcı, özgürlükçü bir hukuk ve toplum düzeni kurma tasarımı içerisi ve bu düşüncelerin ifade bulduğu ‘medeniyet resulu’, reis-i cumhur’ gibi kavramlara da bünyesinde ilk defa yer veriyor olması itibarıyla, düşün ve edebiyat dünyamızdaki yenileşme çabalarının bir beyanamesi sayılabilir.” Bk. Ramazan Korkmaz, *Tanzimat Edebiyatının Arka-Plan Kültürü, Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı*, (Ed. Ramazan Korkmaz) Grafiker Yay., Ank. 2004, s. 25. İsmail Kara, Türk düşüncesinin temel meselelerinin nasıl ele alınması gerektiğine ilişkin neden-sonuç ilişkine şüpheyle yaklaşan bazı tespitler yapar: “Siyasî tarihin büyük kırılma ve farklılaşmalarına işaret eden kronolojilerle düşünce tarihinin ciddi dönüşümlerinin kronolojisi arasında genellikle bir irtibat olmakla beraber bu iki hattın hem zaman hem de derinlik olarak her zaman tam örtüşmediğini, biri diğerinin sebebi veya sonucu olmak açısından da mutlak bir kıstasın olmadığı hesaba katılmalıdır.” Bk. İsmail Kara, **Din ile Modernleşme Arasında/Çağdaş Türk Düşüncesinin Meseleleri**, Dergâh Yay., İst., 2003, s.12. Yine Şerif Mardin, Osmanlı aklileşme sürecini bürokratlar yani reformatörler üzerinden şöyle değerlendirir: “Bazen ideolojiler kapan olarak çalışır. İkili imgeye kanan Osmanlı idarecileri, imparatorluğun batış devresinde alt sınıfların düşünce ve yaşayışlarına-üst sınıfın sınırlarını genişletmek alt sınıfları müşterek bir millî hayata katmak anlamında- gereken önemi vermediler. Bu ise Osmanlı İmparatorluğu'nun son iki yüzyılda karşısında bulunduğu ülkelerin sosyal sistemlerinde yavaş yavaş oluşan modernleşme'nin en önemli yapısal özelliklerinden biriydi. Bu anlamda Osmanlı yöneticileri batış yıllarında kendilerini modernlikten ayrı tutmuşlardı.” Şerif Mardin, **Türk Modernleşmesi**, İletişim Yay., 24. Bs., İst., 2015, s. 25.

Diğer yandan bu ‘temellük süreci ciddi bir antagonizmayı da beraberinde taşımıştır.⁵⁰⁴ Dolayısıyla Cumhuriyet devri şiirini yakından ilgilendiren bir entelektüel krizin kökenleri, İkinci Yeni şairleri bakımından bir arka plan kültür okumasına muhtaç durumda görülmektedir. Çünkü batılaşma serüveninin işaret ettiği kaynak, Tanzimat döneminde sathi fakat Cumhuriyet döneminde ciddi bir temellük meselesine dönüşüp, 1950 sonrası aydın probleminin ana dışsal bağlamını oluşturur. Arkaik köken, Erol Güngör’ün ifadesiyle bir devri yeterince yakalayamama, bir ehliyet problemi ve de sadece ‘kitaba uygunluk’ derecesinde tedbirlerle⁵⁰⁵ yetindiğinden; devirler arası tesir gücüne sahip entelektüel etkileşimin izdüşümleri de, Cumhuriyet devri Türk şiirine uzandığı gibi İkinci Yeni şiirine de uzanır.

Bu bağlamda İkinci Yeni şairi kaynaklı beslenme bölgesini ağırlıklı olarak Batı düşüncesi ve sanatı üzerine kurduğu için, zihniyet temsilini veren kültür formasyonu ve entelektüel kaygılar itibariyle de, Batı düşüncesinin alımlama ve kriz alanından uzağa gitmez. Böyle bir durum, Türk şiiri açısından yerli/mahalli bir karşılık bulma sorunundan da öte entelektüel kriz ve zihinsel sürgünlük alanları oluşturur. Her ne kadar da İkinci Yeni şiir anlayışının toplumsal öğeler arınık bir şiir olduğu düşünülse de, ilgilendiği entelektüel meselelerin Türk toplumunda çoğunlukça temsil edilmiyor oluşu, bu şiir anlayışının ve icracısı şairin entelektüel problem durumu yaşamadığı anlamına gelmez. Öyle ki İkinci Yeni şairinin yaşamsal ve entelektüel bunalımı, içkinleştirme süreçleriyle zihinsel sürgünlüğü, toplum adına kabul görmüş değerler manzumesiyle yaşadığı uyumsuzluk veya kan uyuşmazlığıyla açığa çıkar. Söz konusu aykırılışma şekilleri ne bir ideolojik fraksiyon sorunudur ne de, varolan düzene ilişkin anarşik yıkma isteğiyle ilgilidir. Sorun olgular üzerinden tartışılabilir bir kaynaklı gidimlilik sorunudur.

Başka bir açıdan denilebilir ki, Türk şiirinin Tanzimat’la beraber gelenekle yaşadığı paradoks üzerine kurmayı denediği şiir dili, doğrudan İkinci Yeni şairiyle

⁵⁰⁴Gerek Tanzimat gerekse Meşrutiyet devirler, Türk düşüncesinde iki cepheli bir bölünmüş zihniyetin parametrelerine gebedir. Maddeci-ruhçu düşünce sistematiği olarak da okunabilecek batılaşmanın bı iki ayaklı programatik yapısı, özellikle Batı kaynaklı formasyon gidimliliğinin maddeci sorunsal etrafında kümelenmesini bir ‘temellük’ sorunu olarak açığa çıkarır. Tanzimat sonrası bizatihi Doğu- Batı ve Pozitivizm-Spiritüalizm antagonizması arasında en çok sıkışıp kalan Meşrutiyet aydını olmuştur. Bk., Ahmet Oktay, **Toplucu Gerçekçiliğin Kaynakları**, Everest Yay., 3. Bs., İst., 2003, s. 212. Maddeci sorunsal açısından Mete Tunçay, Meşrutiyet döneminde işçi grevleri ve çalışma koşullarının sorgulanması gibi çabaların sosyalist bilinç aşılamanın erken dönem çabaları olarak görülebileceğini söyler. Bk. Mete Tunçay, **Türkiye’de Sol Akımlar, 1908, 1925**, Cilt:I, İletişim Yay., İst., 2009, s. 45. Yine II. Meşrutiyet döneminde, Hüseyin Ali, Yusuf Akçura ve Abdullah Cevdet, Nâmik Kemal ve Ziya Paşa eslinden aldıkları radikal fikirleri söz konusu edilen antagonizma çerçevesinde bir toplumsal formasyonu şekillendirmek adına bir pratiğe bağlayamazlar. Bk. Toplucu **Gerçekçiliğin Kaynakları**, s. 211, 212.

⁵⁰⁵ Erol Güngör, **Kültür Değişimleri ve Milliyetçilik**, Ötüken Yay. İst., 2010, s. 47.

ilişkilendirilebilecek zihinsel sürgünlük için bir erken dönem problemi olarak okunabilir. Metnin kaynağa dönüş problemi ve mutlak ethos bağlamında gelenekle arasına mesafe koyması; İkinci Yeni gibi çağın entelektüel sorun ağına yakından ilgi duyan bir akım için kaçınılmazdır. Gerek Batı şiiri gerekse Batı sanatının aşırılıklarını temellük etme noktasında, İkinci Yeni'nin kaynaklı gidimliliği, Türk düşüncesine ait yerleşik öğelerden başlamaz. Bu gidimlilik tek taraflı ve geleneksel düşünceye geri dönüşü olmayan bir sürgünlükle devam eder. Kendi düşüncesiyle varolduğuna olan inanç, çerçevesinin kendisiyle çizildiği müddetçe kabul gördüğü epistemolojik unsurlar, İkinci Yeni'nin aynı zamanda bir arka plan kültür kaynağına olan kapalılığını gelenek dışılıkta açığa vurur.

*“kentlerin yani düzenin geliştirilir bir sevdası
oysa biliriz ne şu iyidir ne bu iyidir*

*karşılarım bir yanlış akşamı bir otobüs durağında
bir kadının paltosu bir adamın arzusu iyidir*

*neyi değiştirir arzuların yerli yerinde olması
kalmak iyidir, taşmak iyidir, akarsu iyidir*

*ey direnmek, korkmamak, göllere göllere git
oralarda anlarsın kemerler ve akarsu iyidir”⁵⁰⁶*

Turgut Uyar'ın *Dikilitaşlar*'a şiiri, böyle bir gelenek dışılığın ve zihinsel itirazın merkezinde ele alınabilir. Şiirde kentlerin düzenin geliştirdiği bir sevdıyla anılması “oysa biliriz ne şu iyidir ne bu iyidir” açar dizesiyle söz konusu itirazı, “ ey direnmek” ve “korkmamak” yüklemleriyle birleştirebilmekte ve bu yönüyle de, duruma ilişkin düzeltmenin/sağaltmanın şiirce başlatılması noktasında bir bağlamsız çıkış yapabilmektedir. Şiirde yer alan “yanlış akşam”, “bir adamın arzusu”, “göllere göllere git” ve “oralarda anlarsın kemerler iyidir” ifadesi, ironik bir üstü kapalı şekilde Ahmet Haşim'in *Bir Günün Sonunda Arzu* şiirine ve “neyi değiştirir aruzların yerli yerinde olması” açar dizesi de, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Herşey Yerli Yerinde* şiirine bir gönderim olarak okunabilir. Dolayısıyla Uyar'ın çağcıl

⁵⁰⁶ Turgut Uyar, **Büyük Saat**, YKY., 20. Bs., İst., 2013, s. 360.

etkileşim çerçevesinde, geleneksel yapıdaki yere yerleşememesi, söz konusu zihinsel sürgünlüğün Türk şiiri bakımından da bir münasebet tesis edebilmesini zorlaştırmaktadır.

Bu bağlamda, İkinci Yeni'deki entelektüel bunalım ve yaşamasal/zihinsel sürgünün özellikle II. Dünya savaşı sonrası yaygınlaşan bir ontolojik töz problemi çerçevesinde ele almak yerinde olacaktır. Bunaltı veya bunalım, bir varoluşsal aktüalite olarak İkinci Yeni şairinin temel kriz ve sürgünlük nedeni olarak görülebilir. Çünkü kaynakstal gidimlilik açısından Batı, bu kuşak şairi için temellük edilmiş bir varlık alanıdır. Aşkın değer dizgesini içkin benlik tasarımlarıyla örgütleyen İkinci Yeni için Batı angaje bir kültür formasyonu olarak vardır. Bu tıpkı İkinci Yeni'ye koşut Marksist şiir anlayışında veya İslami şiir söyleminde olduğu gibi kitaplarda yazılı olan bir arayışın, praksisin, ideolojinin ve yüksel moral değerleri işaret eden bir söylevin pratikler olmaktan çok; İkinci Yeni adına Batı düşüncesinin evrensel aykırılıklarına sezgisel değerde yaklaşan bir açılımın ürünü olmuştur. Böyle bir açıdan bakıldığında öncelikle temellendirilmesi gereken şey, İkinci Yeni'deki entelektüel niteliğin ve sürgünlüğün bir aydın problemi çerçevesinde nerede durduğudur.

Öncelikle entelektüel modern çağın tanımlarken spekülative niteliklerinden bir türlü sıyrılamadığı aydın olarak Julien Benda'da insanlığın vicdanı olan süper yetenekli, ahlaki donanımları gelişkin filozof-krallardan oluşan bir avuç insan olarak tanımlanır.⁵⁰⁷ Yine Edward Said entelektüel nitelemesi için şunları söyler: “*Gerçek entelektüeller en çok, metafizik tutkunun, çıkar gözetmeyen adalet ve hakikat ilkelerinin etkisiyle yozlaşmayı mahkûm ettikleri, zayıfları savundukları, kusurlu ya da baskıcı otoriteye meydan okudukları zaman kendileri olurlar.*”⁵⁰⁸ Fakat modernizmin yıkıcı alanı bu tanıma olan uygunluk tutarlılığına da zarar vermiştir. Çünkü Benda, aydının temel işlevindeki partiküler güdümlülüğü yani her şeyi zamanda varolduğu haliyle kabul edip, tarih ve oluş içinde bir süreklilik olarak kabul etmeyen bağımlı ve bağımlaşmış anlayışla yer değiştirmiş⁵⁰⁹ tanımlamaya yeni bir pencereden şöyle bakar: “*Modern aydının edebiyatı, kendisini sadece sanatın veya bilimin içine hapseden ve Devlet'in ihtiraslarına hiç ilgi duymayan insana küçümsemeye doludur. (...) Gerçekten de bu yeni 'aydınlar' adalet, hakikat, doğruluk ve diğer 'metafizik sisler' ile neyin kastedildiğini bilmediklerini ve kendileri için doğruyu faydalı olanın belirlediğini, adil olanı da koşulların belirlediğini söylerler.*”⁵¹⁰ Benda, sarsıcı bir

⁵⁰⁷ Edward Said, **Entelektüel**, (Çev., Tuncay Birkan), Ayrıntı Yay., 5. Bs., İst., 2013, s. 22.

⁵⁰⁸ **Age.**, s. 23.

⁵⁰⁹ Julien Benda, **Aydınlarm İhaneti**, (Çev., Cem Soydemir), Doğu Batı, 2. Bs., Ank., 2011, s. 81.

⁵¹⁰ **Age.**, ss. 40, 48.

şekilde modern dünyanın kritiğini yaparken Platon'dan Kant, Barrés, Maurras, Sorel ve Durckheim'e kadar eksiksiz bir yozlaşmanın ürünü olan, insani eylemin ahlakın tek yargılayıcısı olarak görme endişesiyle şekillenmiş şiddetin sistematikleştirme çabasıyla yakından ilişkili olduğunu düşünür.⁵¹¹

Elbette Benda'nın partikülarizm ekseninde iktidar ve sistem tarafından güdülenmiş aydın çıkarımına İkinci Yeni şair uymaz. Bizatihi şizo-analizde kod çözücü sapma eylemleri ve şizofren dil olarak daha önce tartışılan olgular, bu kanıya ters bir yargı oluşturur. Ama diğer açıdan İkinci Yeni şairindeki yargı mekanizmasını üreten ego, Benda'nın vurgu değerine taşıdığı Kartezyen özne yapısıyla yakından ilişkili olarak, İkinci Yeni'deki zihinsel sürgünlüğün kaynak gidimliliği için önemli bir izlek durumundadır. Ontolojik gerilemenin tetiklediği sürgünlük, İkinci Yeni şairini entelektüel açıdan çözümsüz bir krizin sularına çeker. Uyumsuzluk, rastlantısallık, hazır dil ile uzlaşamama gibi, entelektüel bir problem alanına taşınan şair öznenin kendinde oluşturduğu yargısızlık mekanizması, söz konusu edilen sürgünlüğün batılı anlamdaki tek yönlü gidimliliğine bağlanabilir. Tek yönlüdür çünkü hareket ettiği bir yerleşik olmadığı için; arkasından da yapıyı söküp getirebileceği Türk şiirine ait bir gelenek de yoktur.

İşte bu noktada bunalım/bunaltı, entelektüel bir hastalık olarak belirir. Çünkü entelektüelin işlevine veya ödev ahlakına ilişkin Sartre'ın gönderme yaptığı büyümekte olan toplumların, sosyal işlevlerin, somut sorunların çeşitliliğiyle tanımlanan, kabullenilmiş gerçeklikleri ve bundan kaynaklanan davranışların tümünü sorgulayan gibi vasıflar,⁵¹² hiçbir entelektüel dağınıklığı mazeret kabul etmeyen yönüyle İkinci Yeni şairini bu çerçevenin dışına çıkarır. Çünkü İkinci Yeni'nin dışsal bağlamlara yönelik geliştirdiği bir endişe yoktur.

“Ben nereye gittimse bütün zulumlardı

Bütün açlıklardı kavgalardı gördüğüm

Kötülüklerin büsbütün egemen olduğu

Namussuz bir çağ bu biliyorsun

-Garson rakı getir

Garsonun adı Hakkı

Sen belki de bir resimsin ne haber

Kırmızı bir Beykoz'un yanında duruyorsun

Yapan bir de ağaç yapmış yanına

⁵¹¹ Age., s. 77.

⁵¹² Jean-Paul Sartre, **Aydınlar Üzerine**, (Çev., Aysel Bora), Can Yay., 6.Bs. İst., 2014, s. 17.

Dallarına konsun diye kelimelerin

-Garson şarap getir

*Garsonun hali harap*⁵¹³

Kanto şiirine bakılacak olursa; ilk dizelerde “zulüm”, “açlıklar”, “kavgalar”, “kötülükler” ibareleriyle eleştirilen evrensel insana dair kötülük problemi karşısında; şair bir çözüm sorunsalı üzerine eğilmekten çok “namussuz bir çağ” ifadesiyle sadece tepkisini çağa sövmekle dışa vurur. Devam eden dizelerde; şizo özneye ait kopma belirtileri olan “garson” seslenişleri ve devamında dikkattin birden bire “Sen belki de bir resimsin ne haber” açar dizesiyle “sen” öznesine kaydırılması, şiirin sorunsallaştırdığı bilgi nesnesine ait kopmanın bir belirtisi olarak, söz konusu zihinsel sürgünlüğün bir çözüm önerisiyle çıkıp gelmekten çok şizo özne ve Dionysos esrikliği bakımından sıklıkla ifade edilen öğelere yönelmesi tesadüf değildir.

Bilakis poetik özellik bakımından mevzu edilebilecek somutluk yitimi, yaşamsal bağlamların içkinleştirilmesiyle beliren dış dünyaya ve onun olgularına karşı kapalılığı, bu anlamda sanat aşırılıklarında aramayı bir ilke olarak ortaya çıkarmaktadır. Bu içkinleştirme süreci entelektüel bunalımı, ontolojik bir çerçeveye dönüştürüp, çözüm erkeli olmaktan uzaklaştırır. Şair özne üretimindeki kendileştirme süreci, mesela kültürü, toplumu veya kadını algılamakta ontolojik anlamda meydana getirdiği krizi parçalar üzerinden ele almayı tercih edip, bütüne ilişkin geleneksel anlamda bir eklemlenme endişesi duymaz.

Yine İkinci Yeni ekseninde ele alınan sürgünlük ve kaçış, genel kabul çizgisinde seyreden olguların temel varlık alanlarını terk eden, sürgün olan bir kaçış şeklidir. Teolojik içerikler, moral değerler, metafizik ve iktidar, İkinci Yeni şairi için sürgünlük hissini tetiklediği alanlardır. Mehmet H. Doğan’ın keskin eleştirisiyle söylemek gerekirse; “*İkinci Yeni, bir sapıklık hareketidir şiirimizde; şiirimizi duraklatan, geriye götüren bir hıyanet hareketidir. İkinci Yeni, toplumdaki, toplumsal gerçeklerden kaçışın ve anlamsızlığın, saçmalığın gizli köşelerinde sığınışın şiiridir; şiiri sözcüğe, sözcüklerle oyalanmaya indirgeyen, bunun içinde insana hiçbir şey vermeyen bir akımdır.*”⁵¹⁴ Dolayısıyla entelektüelin işlev açısından Sartre’ın işaret ettiği, kendi içinde ve toplumdaki pratik gerçeğin ayrıştırılmasıyla egemen ideolojisi arasındaki karşıtlığın bilincine varan insan tipi

⁵¹³ Cemal Süreya, **Sevda Sözleri**, YKY., 59. Bs., İst., 2015, s. 19.

⁵¹⁴ Mehmet H. Doğan, **Şiirin Yalnızlığı**, Broy Yay., İst., 1986, ss. 68,69.

tanımlaması,⁵¹⁵ ideolojiden, iktidardan ve yaşamsal yozlaşmadan sıkıntı duyma noktasında entelektüel çerçeveye sığabilmekte; fakat onarıcı, ıslah edici ve ontolojik anlamda alternatif bir yapıcılığın inşası açısından topluma geri dönüşü olmayan bir tarzın sonuçlarını vermektedir. Aksine Sartre, kısır bir döngüye gönderme yaparak, aydının kendisini üreten sınıfın çalışan bir organik insan yapısı olduğunu ve evrenseli de, kendini evrensel sınıf zanneden burjuva evrenselliği inisiyatifinde oluşturduğunu vurgular.⁵¹⁶ Söz konusu vurgu 20. Yüzyılın bir entelektüel sorunsalı olarak İkinci Yeni'nin de Türk insanını anlatıp anlatmadığı noktasında bir takım çelişkiler akla getirmektedir. Diğer yandan oryantalizmin Batı entelektüelince Doğu problemine çekirdeğini daha XIX. Yüzyıldan alarak Matthew Arnold, Ernest Renan, Fyodor Dostoyevski'yle ve yine XX. Yüzyılda Ricoldo da Monte Croce, Postel, Pococke ve Muir'e uzanan algı çizgisiyle⁵¹⁷ dini de merkeze alan üst konumlayıcı bakış açısı, kaynakstal gidimlilik açısından İkinci Yeni şiir metinlerini, tek taraflı öykünme modeline göre Türk toplumundan uzaklaştırır. Örneğin Tanzimat'tan beri şiir ve düz yazıda söz konusu edilen oryantalizmin baskı alanına karşı direnebilen apolojik metinler söz konusu edilebilirken; kaynakstal gidimliliğin İkinci Yeni'yi bir entelektüel krizin içine atan tek taraflı yönü, sürgünlüğün zihinsel bir diğer boyutudur.

Cemal Süreya'nın "*Namık Kemal'in Paris'e kaçtığı yıl Baudelaire'in ölüm yılıdır.(1867)*"⁵¹⁸ ifadesi bu bağlamda kaynakstal gidimliliğin Doğu adına talihsiz bir batılaşma serüveni olarak algılanmasıdır. Halbuki böyle bir düşünsel ıskalamayı kaynakstal gidimlilik açısından değerlendirmek gerekli ise Baudelaire'in doğmasından (1821) 4 yıl sonra yani 1825, Şeyh Galib'in *Hüsn ü Aşk*'nın Ebüzziya Tevfik tarafından ilk baskısının yapıldığı yıldır.⁵¹⁹ Yine İlhan Berk, Cemal Süreya gibi tek boyutlu bir gidimlilik örneği olarak 'şair- ilham' düzlemi için şiir matrisini fragmanter bir yapıya indirgeyen ilk dize savını şu ifadelerde belirtir: "*Böyle dizeler şiiri hemen ele verir. Yalnız ele vermekle de kalmaz, nerdeyse şiirin gövdesini ortaya koyar (...) Valéry ilk dizeye Tanrı vergisi diyor. Ne zaman düşünsem Eugen Gomringer'in 'Snow is English' şiirini anımsarım (...)*

Snow is english

Snow is international

⁵¹⁵ Aydınlar Üzerine, s. 37.

⁵¹⁶ Age., s. 44.

⁵¹⁷ Robert Irwin, *Oryantalistler ve Düşmanları*, (Çev., Bahar Tırnakçı), YKY., İst., 2008, ss. 295, 296.

⁵¹⁸ Cemal Süreya, *Toplu Yazılar I/ Şapkam Dolu Çiçekle*, YKY., 4. Bs., İst., 2012, s. 31.

⁵¹⁹ Hüsn ü Aşk, Eser-i Galib Dede, İstanbul 1304, Kitaphane-i Ebüzziya, 266 s. Nk. Şeyh Galip, *Hüsn ü Aşk*, (Haz. Orhan Okay-Hüseyin Ayan), Dergâh Yay., 4. Bs., İst., 2006, Sunuş: s. 5.

Snow is secret

Snow is small

*Snow is literary*⁵²⁰

(...)

Dikkat edilecek olursa; kaynaksal bir gidimliliğin entelektüel boyutu açısından İlhan Berk'in ilk dize bilgisini, Valéry kalkışımı Tanrı vergisi saptamasıyla Eugen Gomringer'e bağlaması, oryantalist bir alılmamanın da ötesinde bu kez Batı'dan Batı'ya giden çağdaş Türk şiirinin fragmanter ilk mısra alılmamasını, ontolojik bir 'hayır'lamaya çevrilişi; böylelikle de Mevlâna-Hafız-Galib⁵²¹ düzlemlî geleneksel ekseninden mutlak bir başkılığa dönüşümü ve doğulu mistisizmin yerine batılı entüsyonist estetiği yerleştirme çabası olarak okunabilir.

Dolayısıyla İkinci Yeni şairinin bu örneklerle ifade edilmeye çalışılan zihniyet çevreni, tıpkı Batı şiirine yaklaşımında olduğu gibi tek taraflı estetik bir gidimlilik açısından değerlendirilebilir. Bu bakımdan toplumsal konulardan siyasi ve kültürel meselelere kadar İkinci Yeni şiirinin zihniyet problemine kaynaksal açıdan yaklaşım biçimi, tespitin ötesine geçmeyen bir şiir anlayışını verir. Evrensel anlamda işaret edilen ülküsel eğerin varolan yapı içindeki sorgulanmasının; sağaltmak, değiştirmek, iyileştirmek anlamında şiir dilinde üstlendiği bir pratik söz konusu değildir. Sağduyu sadece bir izlenim olarak ifade edilmekten öteye taşınmaz. Kimi kalkışılan zaman pratik uygulamaların ise Batı estetiğine ve sanatına mahsus bir temelden hareket ettiği dikkatten kaçmaz.

3.3. Nihilist Kaygının Korkuya (Ç)evrilmesi

İkinci Yeni poetik söylemi, fenomenolojik açıdan dile, düşünceye, anlama, topluma, iktidara ve geleneğe karşı geliştirmiş olduğu yıkıcı biçimin bir dünyalaşma sorununa

⁵²⁰ İlhan Berk, **Poetika**, YKY., 5.Bs., İst., 2014, ss. 33, 34. 35.

⁵²¹ Doğu düşüncesi ve sanatı adına Mevlana-Hafız-Galib düzleminin örnek alınmasının nedeni, metafizik kaynaklı ifade biçiminde vehbi bilgi biçiminin geleneksel metinlerde de, fragmanter bir dize araştırıcılığına uygun örneklerinin varolduğunu göstermek içindir. Bu bağlamda Mevlâna Celâleddin Rûmî'nin "*Önümde ardımda sevgilinin ışığı olmadıkça, önü sonu aklım nasıl alır benim?/Aşk bu sözün dışı vurulmasını ister, ayna gammaz olmaz da ne olur?*" Bk. Mevlâna Celâleddin Rumî, **Mesnevi**, (çev. Derya Örs, Hicabi Kırılancık), Konya Büyükşehir Belediyesi Kültür Yay., 3. Bs., Konya, 2013, s. 19. Hafız-ı Şirazî'nin "*Sofî, şarabın parlıtıyla gizli surları bildi./Herkesin içyüzünü bu lal ile bilebilirsin. (...) Ey akıl defterinden aşk ayetini öğrenmeye çalışan! Korkarım bu ince meselenin künhüne eremeyeceksin.*" Bk. Hafız Şirazî, **Hafız Dîvanî**, (Çev. Abdülbâki Gölpınarlı), Türkiye İş Bankası Kültür Yay., 2. Bs., İst., 2013, s. 36. Şeyh Galib'in "*Bîhad eğer eylersek tahayyül/Zencîr-i sühan bulur teselsül/Mevc urmağile muhît-i fikret/Cûş eyledi hayret içre hayret.*" (Çok tahayyül edersek, söz zinciri uzayıp gider. Dalganın vurmasıyla düşünce denizi hayretler içinde çoştı.) Bk. **Hüsn ü Aşk**, s. 53. örneklerinde görüleceği üzere ilk dize fragmanter okumasına uygun estetik ve didaktik manzumeler mevcuttur. Fakat İlhan Berk'in ilk dize yaklaşımına kaynaklık eden gidimlilik Batı'ya dönüktür.

dönüştüğü bir şiirdir. Dilsel açıdan hazır gramere ve hazır dile yerleşmekte güçlük çeken bu şiir anlayışı olguları tecrübe etme potansiyeliyle de, ciddi fenomenolojik sorunlar yaşar. Maddesel ve soyut alana ilişkin olumsuzlama veya nihilizm, felsefi içerik olarak İkinci Yeni'yi doğrudan tanımlama noktasında çok tutarlı olmaz. Fakat incelemenin başından beri Apollon-Dionysos karşılaşmasının Dionysos adına işaret ettiği en önemli karşı eleştiri, Apollon kültürünün epistemolojik açıdan tek ve mantıklı bir aydınlanmacı açıklama endişesi duymasındır.

İşte tekçil, biçimsel ve parçalanma kabul etmeyen ontik kuralcılık karşısında, yerinden edici, parçalara ayırıcı, normalitenin mantıkçı yanına çılgınlığı, deliliği, şizofreniyi ve arzu ontolojisini yerleştiren Dionysostik bilginin, durağanlığa yaptığı itiraz, varlık alanının şiirsel anlamdaki rehabilite edici yanına bir vurgu niteliğinde olmakla beraber olguların bu radikalleşme karşısında tutarlılıklarını yitirmeleri sonucunu da gözler önüne serer. İkinci Yeni şiir dilindeki anlamsal aykırılık, olgunun epistemolojik açıdan altının boşaltılmasını beraberinde getirir. Bu durumda dünyalaşma veya dünyalaştırma sorununu şiir dilinde yaşayan İkinci Yeni şairi için ontolojik kesinti, boşluk, yersizyurtsuzlaşma ve olgu alanına ilişkin kırılma kaçınılmazdır.

Dikkat edilecek olursa İkinci Yeni sanatsal mükemmellik peşinde olan bir şiir değildir. Onu şiir dili açısından farklı yapan, olgulara olan tutumudur. Dolayısıyla olgularla sorun yaşayan İkinci Yeni'nin nihilizm sarmalında bir korku geliştirmesi, altını boşalttığı anlam uzantılarının neticesinde yaşadığı dünyalaşma güçlüğünü de göz önüne serer. Çünkü söz konusu dünyalaşma probleminin normal fenomen değerleriyle kurulamayan temellendirme ihtiyacı, arzu ontolojisine, şizofren dile, seksüaliteye, sadizme ve solipsizme dönüşür. Bir başkalık görüngüsü olarak sıralanan tavrı olgunlaştırır. Bu dönüşümün sonucu da, nihilizmin korkuya çevrilmesi, varlık alanına ilişkin tahrip ettiği alana yerleşemeyişini doğurur. Bu çevrilme/evrimle, derece derece tahrip edilmiş fenomen alanının somutluk yitimine uğratılmış varlık çerçevesiyle gelişecek olumsuzlamayı ve dağılmayı tetikleyecektir. Asıl korku merkezine beliren sorunsal ise ontolojik krizin zarar verdiği sonuçlar üzerinde, varlıksal anlamda yerine koyulabilecek bir devam mantalitesinin yoksun oluşudur.

“-Neden anımsar ki insan?

Bir boşluk kendini duyurmuş olmalı.

Böyle bir şey olmalı.

(...)

Sesler

(...)

Sesler

(...)

Sözcüklere baktım. Ölüm, diye geçiyor!

Kapıyı çarpıp çıktım sonra, sokaklara vudum.

(...)

Gitmedi bu ölüm duygusu içimden.

Kalktım sonra işte buraya geldim.

Sesler

-Bir ses!

-Evet, bir ses. Bir musluk açık olmalı.”⁵²²

İlhan Berk’e ait yukarıdaki şiir metni bu bağlamda incelendiğinde; “Ses” ve “Ölüm” açar ibareleriyle sezdirilmeye çalışılan korkunun, nihilist bir korkuyu işaret ettiği görülür. Baudelaire ve Necip Fazıl arasındaki ses-ölüm kilitlenişinde olduğu gibi ses, metafizik bir sorunsallaştırmanın tetikleyici ürpertisi, korkunun harekete geçiricisidir. “Sözcüklere baktım. Ölüm, diye geçiyor!” açar dizesinde “sözlük” ifadesiyle bir ontolojik karşılık bulma çabasına gönderme yapması; “Bir boşluk kendini duyurmuş olmalı.” dizesindeki boşluğun ontolojik anlamdaki hiçlik duygusuna işaret eder.

Öncelikli olarak temellendirilmesi gereken şey, İkinci Yeni’nin nihilist kıyılarına yaklaşırken nasıl bir mekanizmanın çarkından geçtiğinin aydınlatılmasıdır. Birincisi İkinci Yeni yargılayıcı bir şiir değildir. Pathostik bir yaklaşımın müdahale edici, tespit edici ve kurucu nitelikte araçsal ilişkiler yumağına dönüşen yargı perspektifi, yaşanan zamanda bir bağlılığı veya tanıklığı da kombine hale getirir. Yargılamak ontolojik bir kabul ediş şekli olarak düşünülürse; İkinci Yeni bu mekanizmayı ve tanıklığı kabul etmez. İkinci Yeni şiir söylemi olgulara sadece kavranılabilir şekilde olumsuzlama ve tahribat için bir algı geliştirmek noktasında nüfuz eder. Hiçliğin oluşum şartlarında kavramak sadece fenomenolojik çerçeveyi bulgulamak işlem basamağındadır. Olumsuzlamanın ve tahribatın hiçlikle ilişkisi için Sartre söyle söyler: “Yargılayıcı olmayan çok sayıdaki davranış, varlık-olmayanın varlık fonu üzerinde yer alan o doğrudan yakalanışını kökensel saflığı içinde sunmaktadır. (...) Başkalığı ortaya koymak için, geçmişi herhangi bir şekilde aklında

⁵²² İlhan Berk, *Akşama Doğru/Toplu Şiirler-III (1984-1996)*, YKY., İst., 1999, ss. 17, 19.

*tutabilecek ve onu 'artık-değil' formu içinde şimdi ile kıyaslayabilecek bir tanık gerekir. (...) Tahribatın olması için önce insandan varlığa giden bir münasebet, yani bir aşkınlık gerekir; ve münasebetin sınırları içinde, insanın bir varlığı tahrip-edebilir olarak kavraması gerekir.”*⁵²³ Denilebilir ki, öncü koşul açısından yargıdan uzak duran bir kavrama yetisinin başlangıcı, varlıkla rahatlıkla oynayabilme, zarar verebilme ve onu yeniden geri alma anlamında bir özerklik edinme çabasının ürünü olarak görülür. İkinci Yeni'deki ele alış biçimi bu yargısızlıkla başlar.

*“Aşkın şiirin ölümün en kolayına gitmek
Caddeleri sevmediğim kadınlarda yitirdiğim
Biliyorum sebebini bir bir biliyorum
Öyle kolay kendisi kurtulması söylemesi öyle kolay
Kolaylığından sıkılıyorum
Kurtulmak elimden gelmiyor”*⁵²⁴

(...)

*“Kaçmıyoruz. Bu yüzden su içmeler yetiyor da ondan galiba
Erince vaktimiz yok uçaklar hemen kalkıp hemen varıyor
Elimizde bir ufak bavulla şurdayız buradayız”*⁵²⁵

Turgut Uyar'dan alıntılanan iki ayrı şiir metni dikkate alındığında, yargısızlık izleği “Biliyorum”, “kolaylığınsan sıkılıyorum”, “elimden gelmiyor”, “kaçmıyoruz” ve “şuradayız buradayız” gibi açar ibarelerde kendini gösterir. Şair özne ısrarla yargıda bulunmaz ve mutlak bir kudretle olguya nüfuz etmek istemez. Yargısızlık yargı belirtmenin aynı zamanda bir bağ/bağlam oluşturması bakımından İkinci Yeni şairini dış dünyaya ilişkin merkezleme/odaklama durumuna getireceğinden, ontolojik olumsuzlamayı açığa çıkaracak tek eğilimin bağısızlaşma ve dolayımındaki yargısızlaşma sürecidir. Hiçliğin önünü açan bu yargısızlık için Deleuze, bilgi yargısı kavramını kullanır ve bu yargılama ve yargılanmadan farklı olarak iktidar dışı bir fenomen alanına gönderme yapan, zamanın düzenine göre sonsuzlukla bağlantılandığı ahlaksal, teolojik çerçeveli ‘Tanrı’ya bir borcu olan olarak varolan’⁵²⁶ yargı değerlendirmesinde bulunur Dolayısıyla bağlamın içeriğinden ve nüfuz

⁵²³ Jean-Paul Sartre, **Varlık ve Hiçlik/Fenomenolojik Ontoloji Denemesi**, (Çev. Turhan Ilgaz-Gaye Çankaya Esken), İtaki Yay., 3. Bs., İst., 2009, s. 55.

⁵²⁴ Turgut Uyar, **Büyük Saat**, YKY., 20. Bs., İst., 2013, s. 134.

⁵²⁵ **Age.**, s. 143.

⁵²⁶ Gilles Deleuze, **Kritik ve Klinik**, (Çev., İnci Uysal) Norgunk Yay., 2. Bs., İst., 2013, s. 157.

ediciliğinden kurtulma adına İkinci Yeni'nin yargısızlığı, varolan olguları öteleme şeklinde nihilizmin doğuşu için ön koşuldur. Deleuze'un ifadesiyle “*Aslında uyumadığımız bu düşsüz uyku, yine de düşü kendi gittiği yere kadar götüren bu uykusuzluk, Dionysosçu sarhoşluk hali, uyumayanın yargıdan kurtulma yolu*”⁵²⁷dur. İşte İkinci Yeni'deki Dionysos kalkışımı da, yargının didaktik Apolloncu belagat biçimine bir estetik tepki; devamında ise nihilizme saplanma şekli olarak görülebilir. Nietzsche'nin *Dionysos-Dithyramben*'deki olgusal yapının sökülme denemsi karşısında yine Üst-İnsan metaforuyla nihilizme alternatif getirme endişesi; söz konusu felsefi sorunsallaştırma noktasında İkinci Yeni için birer olumsuzlama argümanı olarak Dionysosçu ‘kadın’, ‘içki’, ‘haz’ gibi yaşamsal argümanları dahi hiçlik kıskacından kurtarmaya yetmez. İşte bu koparılanın ve alternatifsizliğin İkinci Yeni'deki karşılığı korkudur. Çünkü ontolojik anlamda meydana gelen krizin temellenebileceği ikinci dereceden sağaltıcı bir bilgi var değildir.

“Şiirin hayatı diptedir.

Çölde.

*Kendisiyle özdeşlik peşinde de değildir.”*⁵²⁸

(...)

“Şiir ‘hiç’le yüzleşendir.

Ya da ölümlle.

*Her şiir bunu teper.”*⁵²⁹

(...)

“Ben dilin parçalanışını, körlüğünü hep yaşadım.

Yokluğunu da elbet: Hiçle olmak (çölden öte bir şey)

*Sevincim oldu bu.”*⁵³⁰

Yukarıdaki metinde de görüleceği gibi İlhan Berk'in “dip”, “çöl”, “körlük”, “yokluk” ve “hiç” açar sözcüklerinin yargısızlıktan kaçarken şiir dilini nihilizme indirmesi; başka bir açıdan geleneksel anlamdaki ‘çöl’ kavramını bile yoklukla özdeş olmaktan çıkarışı; parçalanma, yaşamı erdem yitimine uğratma, tekçil özdeşlikten kaçma ve bunu yaşam sevincine dönüştürme bakımından dikkat çekici bir Dionysostik göndermedir. Fakat söz edilen

⁵²⁷ Age., s. 161.

⁵²⁸ İlhan Berk, *Logos*, YKY., 3. Bs., İst., 2009, s. 23.

⁵²⁹ Age., s. 40.

⁵³⁰ Age., s. 45.

sorgulamanın hiçlikle yan yana gelişi, Deleuze'ün belirttiği bilgi yargısından kaçışı, işte tam bu noktada Apolloncu epistemolojinin kaynaklarından uzaklaşmak, uzakta temellenmek bakımından İkinci Yeni şiirinin izlek alanına yerleştirir.

Bu bağlamda İkinci Yeni'de nihilizmin korkuya çevrilmesi, varolan fenomen alanına yönelik ötelemenin sonucunda gelişen bir durumdur. İkinci Yeni şairi, ontolojik kökenlerle giriştiği kavgada, yapıyı boşaltma, yerinden etme ve sökme yoluyla kriz oluşturduğu olgusal içeriğe geri dönüş yapamaz ve korku oluşur. Korku, İkinci Yeni'de içsel bir unsurdur. Nihilizmin olgu tanımaz yıkıcılığının sonucudur. Böyle bir hiçliğin sadece varlığın kontrollü bir dışı vurumu olduğu göz önüne alınırsa; Sartre'ın *“yalnızca varlık kendini hiçleyebilir, çünkü her ne biçimde olursa olsun kendini hiçlemek için (var) olmak gerekir. Oysa hiçlik yoktur. (...) Hiçlik var değildir; hiçlik ‘oldurulur’; hiçlik kendini hiçleyemez, hiçlik hiçleştirilir.”*⁵³¹ çıkarımı, zorunlu bir üretici özneye işaret eder ki, bu da, İkinci Yeni şairinin söz konusu üretimin sonucunda olgusal boyutun tahrip edilmesini takip eden yalnızlaşmanın ve korkunun habercisidir. Başka bir deyişle İkinci Yeni şairi, içsel bağlamı yıkım alanı içinde dayanakları tek tek hiçleştirirken aslında kendi korkusunu yaratmıştır. Problem durumunda kültüre, dine, töreye, topluma, sanata veya kadına geri dönüş yollarındaki yerleşme alanları boşaltıldığı için yalnızlaşma ve korku kaçınılmazdır. Dionysosçu yaşam istencinin akli kırdığı, bulanıklaştırdığı, deliliğe mahkûm ettiği ve uyuşturduğu anlık hipnagogik düş, yerini korkuya çevrilmiş bir gerçeğe bırakır.

Dolayısıyla İkinci Yeni şairi ve şiir dili için ontolojik varlığın tutarlılığı ve devamlılığı tehdit altındadır. Olumsuzlamayı ve yargıdan kaçmayı deneyen şair için dönüp dolaşıp yeniden kavranmayı bekleyen olgular, dış dünyaya ait merkezi fenomen alanlarını kaybetmişlerdir. Korkunun büyütülmesi, olguyu kendileştiren ve içsel bağlamlarla kesintiye uğratan İkinci Yeni şairi bakımından sınırsız bir bilinmezlik arayışı ve flu bir cisimleştirmenin başlangıcıdır. Sonuçta bu şiir, bir karşılık bulamayışın korkusunu büyüten bir şiirdir.

3.4. Yurtsuzluk İtkisi ve Boşluk Psikozu

Modern insanın Aydınlanmayla beraber, entelektüel planda en önemli sorgulama gerçeği, evresel töz arayışına akılcı cevaplar bulabilme endişesi olmuştur. Bu evrenselliğin nihai noktasını belirleyen ölçüt akılcılıkla şekillenmiştir. Artık talep edilen şey, sanatta edebiyatta evrenselliştir. İkinci Yeni şiir anlayışının bu bağlamda sanatsal bir yolculuğun

⁵³¹ Varlık ve Hiçlik/Fenomenolojik Ontoloji Denemesi, s. 72.

sonuçlanacağı ve yerleşeceği yerde evrensellik talebidir. Fakat bu talep, sanatsal yerleşimlerde, İkinci Yeni şairi rahatlıkla bir kaynağa veya dünyalaşma biçimine estetik eklentiler yapabilirken; aidiyet ve mahalli yaşam biçimlerine ilişkin gerek topoğrafik gerekse zihinsel bir yurtlaştırma yapamaz.

Tersi bir durum olarak yurtlaşma, yerleşme “*bir bakıma insanın ontolojik anlamdaki kendilik sınırlarını keşfetme ve ‘dünyadaki yeri’ni belirleme etkinliğidir.*”⁵³² Bu varoluşsal açılmaya düşünsel ve politik açıdan bakıldığında varlığın mekansal, fikirsel ve uyruksal bağlanması ekseninde, bir aidiyet hissi geliştirmesi, tarihsel varlık olan insanın en büyük toplumsallık göstergesidir. Edebiyat ve şiir dili de bu bağlamda, zihinsel bir taşıyıcılığı toplum adına üstlenen sanatsal dönüştürme argümanları olarak dilde bir düşünsel ve uyruksal bağlanmanın temin edilebilmesi için olanaklar sağlar. Dil dolayımındaki söz konusu taşıyıcılık bir yurt/yurtlaşma sürecinin de bilgisini ifade eder. Diğer yandan Fichte’nin *Alman Ulusuna Söylevleri*’nde dikkat çekici bir vurguyla yer alan “*dil sadece bir anlaşma aracı değil, ulusal, bir hakikat yuvasıdır.*”⁵³³ ifadesi, ulusun bilgisini içeren bir uyruklaşmanın da, temel yapı taşı görünümündedir.

Bu bakımdan mensubiyetin hissedildiği, ortak düşünce zemini, aynı zamanda evrensel gerçeklikle gerilime girmeye başlanan bir takım tavırların da altını çizmektedir. İkinci Yeni şairinin yaşadığı paradoks işte burada başlar. Bir yandan evrensel değer muhafazasına çalışırken diğer yandan toplumsal temelden kopma, İkinci Yeni’nin yaşadığı çelişki için yurtsuzlaşma itkisini ve boşluk psikozunu oluşturur. Daha da trajik bir boyutta Ramazan Korkmaz’ın değişimiyle “*dünyada kendine yer edinemeyen he fenomen bir çığlığa dönüşebilir. Böyle bir çığlığın, yükselen frekanslarında topyekûn bir dünyayı reddedebileceğini söyleyebiliriz.*”⁵³⁴ Organik metinsel kaynağa dönüş yolunda sorun yaşayan İkinci Yeni şairi için evrenselliğe kapı aralayan varlık serüveninde, geri dönüşte yaşadığı yitimlerden bir de böyle bir açıdan bakıldığında yurtsuzluktur.

İkinci Yeni şairin entelektüel yola çıkışı, tarihsel öznenin Aydınlanmayla beraber devrildiği akılcılığın evrensel hakikate kilitlenmesiyle yakından ilişkilidir. Modernitenin Tanrı-Özne fikrinin yerine İnsan-Özne fikrinin yerleşmesiyle tarih, gelenek, otorite karşısındaki özerklik talebi, akıl ve irade doğrultusunda kendi koyduğu ilkelerle kendini

⁵³² Ramazan Korkmaz, **Yazınsal Okumalar**, Kesit Yay., İst., 2015, s. 176.

⁵³³ Johann Gottlieb Fichte, **Alman İdealizmi I**, (Haz., Eyüp Ali Kılıçaslan-Güçlü Ateşoğlu) Doğu Batı Yay., Ank., 2006, s. 417.

⁵³⁴ **Yazınsal Okumalar**, s. 177.

düzeltilme çabasında olan Aydınlanmacı tin ve akılcı ilkelerin köktenci bir tutumla kurulmak istemesi,⁵³⁵ aynı zamanda İkinci Yeni şairinin evrenselliği talep ediş biçimiyle de yakından ilgili düşünülebilir. Söz konusu aklın yükselişi entelektüel bir tavır olarak Voltaire ve Rousseau’da varolan düzenin bütünüyle reddedilişi olarak modern bir Prometheus’un tüm belirgin özelliklerini ortaya çıkarmaktaydı.⁵³⁶ Ne var ki böyle bir evrensellik talebinin akılcı ve töretanılmaz yıkım alanı, bir yurtsuzlaşma sürecinin de başlangıcıdır. Çünkü İkinci Yeni’nin öncelikle kaçtığı şey iktidar ve bu iktidarın kendine tabi kıldığı yurtlaştırma sürecidir.

*“Lekedir. Eski Frikya üzümünden inansız menekşeden
Taştır. Bizansın yıkılışını kibirle sürdürmektedir.
Çocuktur. Babasınıninkine benzer annesinin yüzü
Çünkü mutlu İstanbul kadını alır erkeğinin yüzünü
Çünkü daha dün dört tarafından çekiştirilmiş utancınla
Şiirime güvenli bir barınak aramıştın.”⁵³⁷*

Cemal Süreya’nın *Bir Kentin Dışardan Görnüü* şiiri, İstanbul’a olan yaklaşımını “leke”, “taş”, “Bizansın yıkılışını kibirle sürdürmek” ve “dört tarafından çekiştirilen utanç” açar ibareleriyle Türk toplumuna ait tarih fikrinin uzağında bir mekansal bağlanma tarzı olarak sergiler. Şair için söz konusu yurt-toprak-kent imajı, şehrengiz şairlerinin anlatı yurt bilgisinden ve mekansal bağlıktan öte bir üst bireysellik ve kedileştirme içerir. Dolayısıyla yurtlaştırma sürecinin dışında kala şair için mensubiyet bağı sadece entelektüel kavramların süreğinde işlev kazanmış, kendini tarihin, toplumun ve kültürün dışında bırakan anlayışa kapı açmıştır. Ve mutlak surette birer karşılığın bulunamayışı, İkinci Yeni şairini hem yurt bilgisinden hem de iktidardan uzaklaştırır. Bireysel temellendirme arzusunun sevk ettiği duygu ise tam bu noktada yurtsuzluk itkisinin tetiklediği boşluk ve kaçıştır.

Eğer böyle bir kaçışın yersizyurtsuzlaştırma sürecinde, Deleuze’un ifadesiyle ‘oluş’lar olarak nitelenen mensubiyet kökenleri yani mekan tipleri, çok özel insanların, teknolojilerin ve duygusal öğelerin (silahlar ve mücevherler) gibi ikincil devlet aygıtlarının birer belirlenimi⁵³⁸ ve ayrıca bizzat birincil devlet aygıtları olan mesela iktidar, uyruk, toprak, kamu

⁵³⁵ Doğan Özlem, *Kayı ve Tarihsellik*, **Doğu Batı**, S: 6, Şubat, Mart, Nisan 1999, ss. 13-40.

⁵³⁶ Paul Johnson, **Entelektüeller**, (Çev., Ayşe Polat), Paradigma Yay., İst., 2008, s. 3.

⁵³⁷ Cemal Süreya, **Sevda Sözleri**, YKY., 59. Bs., İst., 2015, s. 75.

⁵³⁸ Gilles Deleuze, **Müzakereler**, (Çev. İnci Uysal), Norgunk Yay., 2. Bs., İst., 2013, s. 37.

düzeni gibi direkt etkiye sahip tarihsel sekanslar oluşturuyorsa; İkinci Yeni şairinin yurtsuzluk itkisine itilmesi veya yersizyurtsuzlaşma sürecine tabi tutulması, hem birincil hem de ikincil devlet aygıtlarının meydana getirdiği bir irritasyon şekli olarak görülebilir. Deleuze, ‘yayla’ metaforuyla hayvan göçlerinin bir toprak parçası olarak dış merkezle olan ilişkilerini kozmik yersizyurtsuzlaşma olarak niteleyerek,⁵³⁹ ‘yayla’ metaforunu, bir yerde olmaklık veya tarihsel oluş içinde olmayı, toprak ve üzerinde birimsel yapıya ayrılmış aidiyet dalgalanmalarını vurgular. Bu anlamda, entelektüelin Deleuze’ün ‘hayvan göçü’ benzetmesinden hareketle yersiz hale gelişi, şahsi kanaatimiz, doğa-tarihsellik bakımından tarih dışılığa bir meyil; başka bir açıdan gerek doğaya gerekse politikaya ilişkin merkezden çıkma, topraktan ayrılma, uyruktan kopma ve yurtsuz hale gelme çabası olarak değerlendirilebilir.

İşte İkinci Yeni şairinin tutsaklığa, iktidara, topluma ve insana uzaklığı, böyle bir açıdan bakıldığında yurtsuzluğun Aydınlanmacı bir aşırı özneleşmenin veya üst-bireyselleşmenin bir sonucu olarak, yerleşmeye, uyruğa ve mensubiyete direnen tavrı ortaya çıkarır. Dolayısıyla Deleuze’ün işaret ettiği hayvan göçünün kozmik bir yersizyurtsuzlaşma oluşu, kaynağının doğa-tarih içleminde spekülatif pek çok olguya olanak tanınması, İkinci Yeni’deki yersizyurtsuzlaşma sürecini toplumsal ve siyasal anlamda daha kontrollü hale getirir.

*“Bir buluşma yeridir şimdi hüznlerimiz
Biz o renksiz, o yalnız, o sürgün medüzalar
Aşar söylediklerimizi çeker gideriz
Ülkemiz, toprağımız, her şeyimiz
Kıtısında camların bozbulanık rakılar.”⁵⁴⁰*

Edip Cansever’in *Medüza* böyle bir açıdan değerlendirildiğinde, yurtsuzluk ve boşluk psikoza için önemli bir örnek durumundadır. Aidiyet ve yurt bilgisine dair kopmanın “renksiz”, “yalnız” ve “sürgün” nitelmesiyle “medüza” ya bağlanması, mitolojide geçen Medusa⁵⁴¹ kavramını üç ayaklı bir metamorfoz kurbanı olarak ele alma olanağı doğurur. Birincisi mitolojideki Medusa’nın Athena’nın tapınağında Poseidon tarafından tecavüze uğraması

⁵³⁹ Age., s. 37.

⁵⁴⁰ Edip Cansever, **Sonrası Kalır I**, YKY, 12.Bs., İst., 2014. s. 228.

⁵⁴¹ Mitolojide Meduza, Gorgolar olarak adlandırılan Stheno, Euryale ve Medusa üç Gorgo’dan ölümlü olandır. Başlangıçta tanrıça Athena’nın rakibi olduğu söylenen Medusa saçlarının güzelliğinden gururlandığı için Athena tarafından cezalandırılır ve ne kadar saçı varsa yılanı dönüşür. Farklı bir rivayette ise Poseidon bu genç kıza Athena’ya adanmış bir tapınakta tecavüz ettiği için Athena’nın öfkesini üzerine almıştır. Medusa bir canavardır ve bakışlarıyla etten olan her şeyi taşa çevirir. Bk.Pierre Grimal, **Mitoloji Sözlüğü Yunan ve Roma**, (Çev. Sevgi Tamgüç) Kabalcı Yay., İst., 2012, ss. 213, 214.

sonucu yaşadığı metamorfozdur. Bu durum Athena ve Poseidon tarafından eş güdümlü olarak cezalandırılan Medusa'nın güç karşısındaki başarısızlığı olarak uğradığı dönüşümde yorumlanabilir. İkincisi Kafka'nın *Dönüşüm* anlatısında Gregor Samsa'yı varoluşun düşmüş bir haline mahkum edişi olarak onu bir böceğe çevirmesi ve çocuk-hayvan bileşimiyle ailenin onu dışlayıp göbek bağı onuyla kesmesi,⁵⁴² genetik bağı koparılması, noktasında güç karşısındaki başarısızlık olarak bir metamorfoz oluş. Üçüncüsü ise Edip Cansever'in "hüzünlerin buluşma yeri", ülkesi, toprağı her şeyi sürgün" medüza olarak nitelendirdiği metamorfoz oluş şeklidir. Her üç dönüşümde dönüşen öznenin Poseidon-Athena, Aile ve toplum merkezinde kümeleşmiş değiştirici gücü, Edip Cansever'in şiir metninden hareketle güç karşısında meydana gelen yersizyurtsuzlaşmanın ortak trajediğini verir. Bu bağlamda İkinci Yeni yurtsuzluğunun dış dünyadan gelen güç odağıyla harekete geçtiği düşünüldüğünde, İkinci Yeni şairi için varolan dünyanın kalıplarına mekansal ve zihinsel bir bağlanmanın da şartları zorlaşmaktadır.

Şairin hüznün ya da melankoli gibi görünen yurtsuzlaşma süreci, tetiklenmenin sonucunda olumsuzluktan kurmayı denediği yurtsuzluk ve yersizlik hissinin karşı karşıya kaldığı bağlanma sorunudur. Çünkü mensubiyet veya uyruk, bir yerde tarihsel öznenin hangi devirde olursa olsun temel arayıcı ve toplumla uyum sağlayıcı bir ontolojik güvenlik meselesini işaret eder. Bu yönüyle İkinci Yeni şairinin sürgünlüğü, zihinsel anlamda bir amaca dönükte değildir. Sadece ortada yürünen yol bellidir bu anlamda. Hiper gerçekliği arama, doğayı, düzeni ve insanı sanatın diliyle yeniden yaratmak anlamında dili de kullanarak bir dönüştürme pratiği araması,⁵⁴³ yalnızca sanatsal kalkışımın hedef adımlarını belirgileştirir. Boşluk işte hedef alanına yönelik bir karşılık sorunu olarak belirir.

Sonuç olarak İkinci Yeni şairinin yurtsuzluk itkisiyle, entelektüel bir tavrın şekillendirdiği bağlanma biçimlerine yönelik reddedişleri, içinde yaşadığı toplumun değer yargılarıyla çelişik hale gelmenin de önün açar. İktidar ve onun devlet aygıtlarıyla yurtsuzlaşma sorunu yaşama, devamında, toplumun tarihiyle, politikasıyla, moral değer sahasıyla ve yasal uyruksal kökenle uyum kuramayışı beraberinde getirir.

⁵⁴² Saul Friedlander, **Kafka: Utanç ve Suçluluğun Şairi**, (Çev. Tuğçe Aysu), İtaki Yay., İst., 2015, ss. 11, 26.

⁵⁴³ Ramazan Korkmaz-Tarık Özcan, *İkinci Yeni Hareketi*, **Türk Edebiyatı Tarihi 4**, Kültür ve Turizm Bakanlığı, Editörler: Talat Sait Halman...(v.b.), 2.Bs., Ank., 2007, s. 65.

3.5. Değersizleşmenin Değerleşmesi

İkinci Yeni Şiiri, değer dizgesine ilişkin düşüncelerini belirlerken şiirin bilgi nesnesine kendileştirdiği bir sürecin içinden bakar. Etik, toplumsal, ulusal ve inanç sistemleri bakımından İkinci Yeni şairinin içselleştirme etkinliği, sıklıkla atfı yapılan Dionysos kültürünün esrikleşme hali ve Kartezyen egosantrizmle birlikte düşünülebilir. Şairin dil-dünya ilişkisini moral değer dizgesini dikkate almadan kurması, şiirin lirizm akışı içinde ifade ettiği olguların herhangi bir değerler ölçütüne tabi tutulmadan ele alınmasını doğurmuştur.

Bu bağlamda verili dilde anlam ilişkisini temellendirebilmiş moral dizelerin, kuralcı, didaktik ve teolojik kuralcılığı, İkinci Yeni şairince terk edilir. Dionysos istencinin esrikleştirici bilişsel mekanizması, moral dizgeyi yerinden oynatarak, bir karşılık bulma problemine çevirir. Toplumsal kabul ve yüzyıllar ötesi moral çıkarımlar bir yana itilir ve şiir dilinde ötelenir. Bu öteleme, Foucault'ya bakılırsa bir yerine-koymaların maddesel töz özdeşliklerinin ve bu özdeşliğin dönüşümleri olarak sözcüklerin nesnelere yerini alması⁵⁴⁴, ele geçirmesi, dille iç içe geçmişliğine müdahaleyle başlar. İkinci Yeni şairi tözsel değişim için değer problemini değersizleşmenin alanına çekerek göğüslemek ister. Bu durum İkinci Yeni'yi yakından ilgilendire varoluşçu felsefenin yaşadığı anlam bunalımı adına, zaman dışı duyarlılığı, kendi kendine yeten ama bununla birlikte güçsüzlüğümü de bilen, bu güçsüzlüğü ortaya vurmaya kararlı bir kafanın dramına dönüştürür.⁵⁴⁵ Dolayısıyla anlamın ve bu anlama yüklenen değerlerin töz özdeşliklerine yapılan müdahale, İkinci Yeni şiirinin değersizleşmeyi değerlendirme noktasında sunmasını beraberinde getirir. Böyle bir açıdan düşünüldüğünde; *“kültürel yabancılaşma, insanın en derin, en boyutlu trajik bahtsızlığıdır. Modernleşen ve aklileşen dünyada, maddi ve manevi kirlenme, insanın kendine ve dünyasına yabancılaşmasını sağlayan temel unsurdur.”*⁵⁴⁶

“O benim sevdiğim bellediğim güneş diye bellediğim

güneş değildi odadaki

(...)

Ben bu evlerde döner kebap yiyemem ölürüm

Tıraş olurum en güzel giyimlerimi giyerim oturur beklerim

⁵⁴⁴ Michel Foucault, **Bu Bir Pipo Değildir**, (Çev. Selahattin Hilav), YKY., 10. Bs., İst., 2013, s. 38.

⁵⁴⁵ Walter Kaufmann, **Dostoyevski'den Sartre'a Varoluşçuluk**, (Çev., Akşit Göktürk), YKY., İst., 1997, ss. 8, 9.

⁵⁴⁶ Ramazan Korkmaz, *“Kara Kitaptaki Simgesel Değerlerin Postmodernist Açından Yorumu”* IV. Milletlerarası Türkoloji Kongresi (24-26 Eylül 1998) İstanbul, **Türk Yurdu (Roman Özel Sayısı)**, Mayıs-Haziran 2000, S. 153-154, C. 20, s. 311-317.

*Yıkarı temizlerim adam ederim o soluk güneşleri ya da*⁵⁴⁷

Turgut Uyar'ın yukarıda alıntılanan şiir metninde yer alan “sevdiğim bellediğim güneş güneş değil” ve “yıkarı temizlerim soluk güneşleri” açar ibarelerinde ifade edilmiş anlam yerleşmesinin “güneş” açar sözcüğüne ilişkin değer problemi yaşamaması; şiirin devamında “bu evlerde kebab yiyemem”, “tırış olur üzel giyimlerimi giyerim” ve “temizlerim o solgun güneşleri” ifadelerinde bir değer inşaetmeye dönük maddesel töz özdeşliklerini değiştirmeye çalışması, söz konusu değersizleşme probleminin ne denli bir yer değiştirme olduğunu gözler önüne serer. Bir yerden sonra İkinci Yeni şiiri değerler dizgesini kültürel ve toplumsal yerleşmişliklerin çok altından kurmaya başlar.

*“Su
seni soruyor,
senin
ayağına geldi
(...)
Ben
suyumuşum eskiden
Thales
söylüyor”*⁵⁴⁸

İlhan Berk'in şiir metninde yer alan “su ayağına geldi” açar ibaresi, “su” kavramına yüklenen ontolojik değerın bir basamak alttan kurulması noktasında Fuzûlî'nin;

*“Hâk-i pâyine yetem der ömrlerdir muttasıl
Başını daşdan daşa urup gezer âvâre su”*⁵⁴⁹

Su Kasîdesi'nde yine suyun Hz. Peygamber'in ayağıının toprağına ulaşabilmek için başını taştan taşa vurması olarak anlatılan alegorinin aksine değer dizgesi adına tözsel özdeşliği, daha seküler bir noktaya kaydırması, söz konusu basamak indirmenin mistizmi ve metafiziğı yanına bir gönderme olarak kabul edilebilir. Şairin antropomorfik varlığını “suyumuşum eskiden Thales söylüyor” ifadesiyle değer üretimi bağlamında, Antik Yunan felsefesindeki arke anlayışına ve Thales'e bağlaması, böyle bir bakıldığında İkinci Yeni şiirindeki karşılık

⁵⁴⁷Turgut Uyar, **Büyük Saat**, YKY., 20. Bs., İst., 2013, s. 132.

⁵⁴⁸ İlhan Berk, **Akşama Doğru/Toplu Şiirler-III (1984-1996)**, YKY., İst., 1999, s. 265.

⁵⁴⁹ (Su, ömürler boyunca Peygamber'in ayağıının toprağına(mezarına) erişeyim diye başını taştan taşa vurarak ömrü boyu başıboş gezer, dolaşır. Bk. Halûk İpekten, Fuzûlî, **Hayatı Sanatı Eserleri**, Akçağ Yay., Ank., 1996, s. 98.

bulma, yerine ikame etme adına yapılan ontolojik yer değiştirmeyi açıklar niteliktedir. Fakat bu yer değiştirme, değiştirilen değerin veya ahlaki dizgenin yerine anlamından ve pratik uzantılarından koparılmış, toplumsal kabul kriterlerini kaybetmiş ikinci bir yapının varlığıyla belirir.

Yine değersizleştirmenin bir diğer önemli ayağını Dionysos istenciyle şekillenmiş dünyalaştırma algısının tötetanımaz yapısı oluşturur. Esrikliğin ve retorik temelde gelişen akıl dışılığın şair özneyi sürüklediği nokta, varolan dünyanın moral değer dizgesine ilişkin tötetanımaz eğilimlerdir.

“Kapanık bir gök önünde açık caddelere karşı soyunanların

Aşkları bende saklıdır

Herkese ait bütün aşklar yataklarda yaşanır

Ben dünyanın bütün yataklarına giriyorum”⁵⁵⁰

İlhan Berk’in *Dünyada En Güzel şehirler Uyanır* şiiri, tötetanımazlık bağlamında düşünöldüğünde, “caddelere karşı soyunmak” ve “dünyanın bütün yataklarına girmek” açar ibareleri, sözü edilen moral dizgenin kuralcılığına bir başkaldırı şekli olarak görölebilir. şairin “soyunmak” ve “aşkların yatakta yaşanması” gönderimi, Dionysos kültüne göre içgüdüünün sürümüne terk edilmiş olguların ahlaki değer yargılarıyla uzlaşmak veya boyunduruk altına girmek gibi bir kaygı taşımadığının göstergesidir.

İkinci Yeni şairinin dil-dünya algısı geliştirmesi noktasında değerler değişimi problemi, Stoacıların felsefeyi her şeyden önce bir yaşama yolu olarak görmelerinden⁵⁵¹ hareketle bir temellendirme ihtiyacının sonucudur. Tözsel özdeşlik yıkılırken kavramsal anlamda bir anarşizmin ortaya çıkması, İkinci Yeni şairinin kendileştirdiği değer dizgesiyle ilgili olup, ne suretle olursa olsun uzlaşı kabul etmemesiyle de yakından ilişkilidir.

Sonuç olarak denilebilir ki, İkinci Yeni şiiri, didaktik ileti endişesinden sıyrılmış bir şiirdir. Böyle olması, anlam ve anlama yüklenen değer dizgesinin moral, toplumsal ve kültürel bağlamda bir pratik ihtiyaç taşıyıp taşımadığıyla tartışılabilir. Söz konusu tözsel özdeşliğin yıkılmasındaki ısrarlı şiir edimi, değer üretimindeki iyileştirme, düzeltme ve olumlama tavrına karşı sürdürölebilir bir ortak dil-dünya ilişkisine kapalıdır. İşte ortak hissedilmiş biçimindeki tözsel özdeşlikler, aynı zamanda İkinci Yeni şairinin bir türlü yaklaşmak istemediği monolitik Apollon bilgisinin Dionysos dişilliği tarafından devre dışı bırakılmasıdır.

⁵⁵⁰ İlhan Berk, **Bir Yeryüzü Tanığı**, YKY., 6. Bs., İst., 2015, s. 13.

⁵⁵¹ **Dostoyevski’den Sartre’a Varoluşçuluk**, s. 9.



SONSÖZ

Çağdaş Türk şiirinin tarihsel devamlılığı ve yenileşmesi, Aydınlanmanın dalga dalga olgusal boyutuyla yüzleşen Türk şairi için Tanzimat'tan beri batılı bir epistemolojik çerçeveye ifade bulmuştur. Bu bağlamda İkinci Yeni şiiri, söz edilen Aydınlanma/gezici modernite fikirleri, en uç ve en çağcıl örneklerini şiir dilinde domine etmeyi bilmiş bir şiir akımıdır. Temsilini verdiği poetik izlekler, varolan çağın entelektüel problem ağından bağımsız değildir.

Özellikle Türk şiirinin mutlak ethos bağlamında güdümlenme noktaları olan kültür, din paradigması ve politika, İkinci Yeni şiirinin başka bir özerkleşme alanıdır. Mutlak ethos çevreninden bağımsızlaşan ve seküler temelleri estetik boyutla inşa etmeye çalışan İkinci Yeni, sınırlayıcı bilgi biçimlerinden, Aydınlanma akılcılığından ve moral değer sahasının dinsel pratiklerinden uzakta kurduğu şiir dilini, tek bir hamleyle hazır-yapılardan çıkarır. Bu hazır yapılar, dil, gramer gibi filolojik itirazlara kapı aralarken; diğer yandan ontolojik problem oluşturucu aykırılıklara da bir neden durumundadır. Akılcılığın reddi, Saussure-Freud çizgisindeki yapısal temeli yerinden oynatırken, aynı zamanda iktidar, din, toplum ve kültüre ilişkin itirazların ontolojik problem oluşturucularını içerir.

Bu bağlamda İkinci Yeni şiirinin mutlak ethosun merkezi çekiminden uzaklaşması bir Dionysos-Apollon sorunsalına işaret eder. Mutlak bilginin dönemsel baskısı, yöntemi ve sanatsal icra biçimi, Türk şiirinde Apollon kültürünün yüzyıllar ötesi didaktik boyutu olarak düşünüldüğünde, İkinci Yeni'yle beraber Apolloncu merkezi çekimden kopmak, oluşturulan ontolojik krizin yaşamsal bir istenci öncelmesini doğurur. Böyle bir istenç, Dionysosçu biçemin İkinci Yeni adına kültürü genişletmesi ve sorunsallaştırmasıdır. Söz konusu sorunsallaştırma, arzu ontolojisi, haz ve cinsel presesyon açısından İkinci Yeni şiirinde görüntü düzeyine çıkan birer insansal özellikte seyretmekle beraber ontolojik problem oluşumunun temel öğeleridir. Estetik birer sanatsal uygulama alanı olarak İkinci Yeni'yle Klasik şiir ve Cumhuriyet dönemi yeni şiir anlayışlarının karşılaştırılması, Dionysos temelli estetik bulgulamanın yayılım derecesi için İkinci Yeni şiir anlayışını tam anlamıyla odağa çeker.

Elbette ortaya çıkan problem durumunun belirlenmesi ve sonuçları, İkinci Yeni şiirini değerlendirmede, temellendirilmesi gereken bir önceliktir. Hazır yapı reddi olarak sıralanan

filolojik ve olgusal aykırılıklar, genel itibarla şiir dilinde “anlamsızlık”, “sapma” ve “alışılmadık anlam bağdaştırmaları” şeklinde tanımlanmıştır. Fakat asıl üzerinde durulması gereken şey, söz konusu hazır yapı reddine İkinci Yeni şairini sevk eden nedenlerin analiz edilmesidir. Bahsi geçen Dionysos estetiğinin şiir diliyle ilişki kurulabilecek üst anlamından hareketle Deleuze’ün şizo-analiz, şizofren dil, arzu makineleri ve kapitalizm, Anti-Oedipus ve organsız bedenleşme olarak nitelediği sözlük; söz konusu şiirsel aykırılığın İkinci Yeni’de anlam açısından kodlanma-kod çözme karşıtlığını açığa çıkarmış ve ontolojik kriz oluşumunun şair özne merkezli analiz verilerini ele almayı zorunlu hale getirmiştir. Bu analiz verileri, İkinci Yeni şiirinin çok güncel felsefi bağlamlar taşıdığını işaret etmekle beraber şiir dilinde ifade edilmiş anlam probleminin çağcıl kriz eğilimine sahip olduğunu da göstermektedir.

İkinci Yeni şiirinin kriz eğilimleri, dünya algısındaki varolan yapıyla ortaya çıkmakla beraber modern zamanın anlam temellerini yerinden oynatmayı dener. Bütün bir yıkım ve kural tanımazlık alanı olarak dil, anlam ve olgular, geometrik detaylarına kadar ontolojik bir parçalanmaya tabi tutulurlar. İşte İkinci Yeni’nin hazır yapıya sığamayışı, böyle bir açıdan bakıldığında kümülatif süregelen anlam odağını deneysel yenilemeye tabi kılar. Şiir dilinde açığa çıkan böyle bir durumun Deleuze ve şizo-analiz açısından değerlendirilmesi ise, İkinci Yeni’nin yaşadığı çağcıl anlam ve dil bunalımının altında yatan nedenlerin birer veriye dönüşmesini kolaylaştıracaktır. Modern dünyanın hakim bir mekanizma açısından kapitalizm tarafından kodlanması, yorulmuş her türlü Aydınlanma düşüncesinde olduğu gibi Batı retoriğine kuvvetle nüfuz etmiş İkinci Yeni’nin de, şizo-özne, şizofren dil, organsız bedenleşme, Anti-Oedipus gibi argümanlarla kodu çözmesine dayanak durumundadır. Söz konusu kuşak şairinin kodu çözmesi/kırması; aynı zamanda dili, grameri, imgeyi, bedeni ve mutlak ethosu çözmesi anlamında, yıkım oluşturucu bir olgusal saldırının parçalanmış sonuçlarına bırakır.

İkinci Yeni bağlamında şair öznenin kapitalist kodlanmaya karşı çıkışı, yine kendine mahsus oluşturduğu görüngü düzeyine karşı dili minör hale getirişinde, sosyolojik ve kültürel majör dil yapısının içinde her biri birer metamorfoza uğramış olgular kurmayı dener. Bir yeniden başlatışın eylemi olan İkinci Yeni şiirinde, Kartezyen benmerkezci ontik karakter, olguları yeniden kurarken şiir ve bilgi nesnesi, şair özne tarafından bulgulanır ve sonlandırılır. İkinci Yeni şiir anlayışının toplumdan ve kültürden uzak oluşu noktasındaki poetik eleştirilerin odak noktası burada düğümlenir. Anlamsız ve toplumdan uzak oluşun epistemolojik analizi yapıldığında, rastlantısallık, süreksizlik ve spekülatif anlam

varyasyonlarının şair öznece üretilmesi, deneysel oluşu, bağlam tanımayışı ve konvansiyonel iletişim öznesini kaybetmesi bakımından şizo öznenin ontolojik açıklama çabaları olup, İkinci Yeni şiirinin anlam yüzeyinden kopmasını açıklar niteliktedir.

Siyasal, sosyal ve kültürel algıya yerleşmiş monolitik kodun çözülmesi adına İkinci Yeni şiirinin ‘uzlaşmazlık’ eğilimi, döneminin iktidar olgusundan bağımsız düşünülemez. Doğrudan bir ideolojik formasyona sahip olmayan İkinci Yeni şiiri, iktidarın yasal alanında köşeye sıkışmış bir şiirdir. Fakat örtük yoldan ideolojik gönderim yapan İkinci Yeni’nin iktidar olgusuyla teması, yasallığın sınırlarını ihlal etme biçimi olarak toplum ve kültür öğelerine karşı geliştirdiği ötekileştirici dil ve dolaylı şiddet tetikleyiciliğiyle belirir. Varlıkla, eşyayla ve antropomorfik olgularla doğrudan ilişki kurulamaması, ontolojik kriz üretimini doğurur. Bu noktada geniş bir töz çarpışma alanı İkinci Yeni için açılmış olur. İktidar, bu çatışma alanında bir vasi ve baskı unsuru kabul etmez. Hazır yapı içinde sunulan despotik gösterge rejimine veya Oedipus yapısına karşı çıkış, aynı zamanda iktidarın bireysel mensubiyetlerinden devlet aygıtlarına kadar uzanan egemenlik etkisinden de bir kaçıştır. Dolayısıyla varlıksal bir metamorfoz durumunun İkinci Yeni’de yinelenmesinin bir diğer nedeni de, İkinci Yeni şairinin vasi arayışı içinde olmaması ve dış dünyaya ilişkin geliştirdiği algının karşılaştığı kriz aşamalarında iktidarı ısrarla dışarıda bırakmak isteysidir.

İkinci Yeni şiirinin bilgi nesnesini ele alma süreçleri bakımından yine dikkat çekici özelliklerinden birisi epistemolojik kaynak probleminde batılı estetik bulgulara yönelip dışsallığa aşırı açıkken; özne merkezli ontolojik problem durumlarında ise dışsallığa kapalı oluşudur. İçsel değer dizgesindeki kendileştirme, Dionysostik bilgi yönelimiyle dışıl üretimden hız alıp, arzunun, beden, egonun çoğulluğunu ifade etmek adına geleneğin sabit yerleşiklerine karşı açık bir tavra dönüşür. İkinci Yeni’de gelenek devralınan, kenetlenilen bir taşınmış bilgi değil; içeriği ontolojik tartışma konusu yapılmış, işlev açısından plastikleşmiş bir öge durumuna indirgenir. Ortaya çıkan ürün bağlamında, İkinci Yeni’de dil bir sınıra itilir. Bu sınır, belgisizin oluşumundaki varlık temelleriyle bağlamsızlık üzerinden ilişki kurmayı dener. Varlığın şiir dilindeki aşkın-içkin çerçeveli bu denli şiddetli bir estetik bölünme yaşaması, yazınsal sona dair beklentinin korkuya, umutsuzluğa, zihinsel sürgünlüğe ve Kafkaesk bunalıma yol alışı, İkinci Yeni şiir dilini adeta kör dövüşün içine çeker. Yol, yöntem, ilke ve yargı noktasında geçerliliklerin yitirilmesi, söz konusu yazınsal sona dair beklentiye yokluk düşüncesine ve korkuya dönüştürür.

Sonuç olarak İkinci Yeni şiiri, taşıdığı çağcıl estetik kaygıları şiir dilinde domine etmeyi başarabilmiş bir şiirdir. Fakat dil-dünya ilişkisinde karşılaşılan problemlerin çözüm

noktasında sifira indirilmesi, söz konusu şiir anlayışını özgün olduğu kadar söylemini açıklamaya muhtaç hale getirmektedir.



KAYNAKÇA

1. Kitaplar

- Adorno, Theodor. *Edebiyat Yazıları*, 2. Baskı, İstanbul: Metis Yayınları, 2008.
- _____ *Sahicilik Jargonu, Alman İdeojisi Üzerine 1962-1964*, (Çev. Şeyda Öztürk), İstanbul: Metis Yayınları, 2012.
- Akdeniz, Halil. *Cumhuriyet Dönemi Çağdaş Türk Sanatı*, Ankara: Türkiye Cumhuriyeti Merkez Bankası Koleksiyonu, 2008.
- Akkanat, Cevat. *Gelenek ve İkinci Yeni Şiiri*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 2002.
- Aktaş, Şerif. *Yenileşme Dönemi Türk Şiiri ve Antolojisi I*, Ankara: Akçağ Yayınları, 1996.
- _____ *Yenileşme Dönemi Türk Şiiri ve Antolojisi II*, Ankara: Akçağ Yayınları, 2002.
- _____ "Millî Romantik Duyuş Tarzı ve Cengiz Aytmatov'un Gün Olur Asra Bedel Romanı(Yapı-Kültür-Anlatma Tarzı)", *Doğumunun 70. Yıl Dönümünde Cengiz Aytmatov Bilgi Şöleni Bildirileri*, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, Ankara: 1999.
- Alpyağıl, Recep. *Derrida'dan Caputo'ya Dekonstrüksiyon ve Din*, İstanbul: İz Yayınları, 2010.
- Ancet, Pierre. *Ucube Bedenler Fenomenolojisi*, (Çev. Ersel Topraktepe), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2010.
- Aragon, Louis. *Mutlu Aşk Yoktur*, 8. Baskı, (Çev. Gertrude Durusoy-Ahmet Necdet), Adam *Ardâvîrâfnâme*, (Çev. Nimet Yıldırım), İstanbul: Pinhan Yayınları, 2011.
- Aristoteles. *Poetika/Şiir Sanatı Üzerine*, 4. Baskı, (Çev. Semih Firat), İstanbul: Can Yayınları, 2010.
- Arslan, Hüsamettin. *Epistemik Cemaat/Bir Bilim Sosyolojisi Denemesi*, 2. Baskı, İstanbul: Paradigma Yayınları, 2007.
- Ayhan, Ece. *Bütün Yort Savul'lar! 1954-1997*, 4. Baskı, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2003.
- _____ *Şiirin Bir Altın Çağı*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1993.
- _____ *Bir Şiirin Bakır Çağı*, 3. Baskı, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2013.
- _____ *Sivil Denemeler Kara*, 4. Baskı, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2014.

- Aytaç, Gürsel. *Yeni Çağ Alman Edebiyatı*, 6. Baskı, Ankara: Doğu Batı Yayınları, 2012.
- Ayvazoğlu, Beşir. *Geleneğin Direnişi*, İstanbul: Ötüken Yayınları, 1997.
- Bachelard, Gaston. *Düşlemenin Poetikası*, (Çev. Alp Tümertekin), İstanbul: İtaki Yayınları, 2012.
- _____ *Uzamanın Poetikası*, (Çev. Alp Tümertekin), İstanbul: İtaki Yayınları, 2008.
- Batur, Enis. *Gövde'm*, 2. Baskı, İstanbul: Sel Yayınları, 2009.
- _____ *E/Babil Yazıları*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2003.
- Baudrillard, Jean. *Kötülüğün Şeffaflığı /Aşırı Fenomenler Üzerine Bir Deneme*, 5. Baskı, (Çev. Işık Ergüden), İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2012.
- _____ *Simülakrlar ve Simülasyon*, 6. Baskı, (Çev. Oğuz Adanır), Ankara: Doğu Batı Yayınları, 2011.
- Baudelaire, Charles. *Kötülük Çiçekleri*, 9. Baskı, (Çev. Erdoğan Alkan), İstanbul: Varlık Yayınları, 2011.
- Bauman, Zygmunt. *Postmodernizm ve Hoşnutsuzlukları*, 2. Baskı, (Çev. İsmail Türkmen), İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2013.
- Behramoğlu, Ataol. *Yaşayan Bir Şiir*, İstanbul: Adam Yayınları, 1993.
- Belge, Murat. *Marksist Estetik/Christopher Caudwell Üzerine Bir İnceleme*, İstanbul: Birikim Yayınları, 1997.
- Benda, Julien. *Aydınların İhaneti*, 2. Baskı, (Çev. Cem Soydemir), Ankara: Doğu Batı Yayınları, 2011.
- Benjamin, Walter. *Kafka Üzerine*, (Çev. Deniz Kurt), İstanbul: Altıkkırkbeş Yayınları, 2015.
- Berger, John. *Görme Biçimleri*, (Çev. Yurdanur Salman), 17. Baskı, İstanbul: Metis Yayınları, 2011.
- Bergson, Henri. *Ahlâkın ve Dinin İki Kaynağı*, (Çev. Mukadder Yakupoğlu), Ankara: Doğu Batı Yayınları, 2000.
- _____ *Metafizğe Giriş*, (Çev. Atakan Altınörs), İstanbul: Paradigma Yayınları, 2011.
- Berk, İlhan. *Akşama Doğru 1984-2005*, 3. Baskı, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2007.
- _____ *Deniz Eskişi*, 2. Baskı, İstanbul: Adam Yayınları, 1993.
- _____ *Enis Batur'a Mektuplar 1975-2005*, İstanbul: Noktürn Yayınları, 2014.
- _____ *Güzel İrmak*, 2. Baskı, İstanbul: Adam Yayınları, 1992.
- _____ *Logos*, 3. Baskı, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2009.
- _____ *Pera*, 3. Baskı, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2013.
- _____ *Poetika*, 5. Baskı, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2014.

- Bezirci, Asım. *İkinci Yeni Olayı*, 2. Baskı, İstanbul: Evrensel Basım Yayın, 2005.
- Brennan, Timothy. “Bir Karşı Gelenek Oluşturmak”, *Edward W. Said Anısına/Barbarları Beklerken*, (Haz. Müge Gürsoy Sökmen-Başak Ertür), (Çev. Doğan Şahiner, Sona Ertekin), İstanbul: Metis Yayınları, 2010.
- Buber, Martin. *Tanrı Tutulması*, (Çev. Abdüllatif Tüzer), Ankara: Lotus Yayınları, 2000.
- Canberk, Eray. *Şiir Yazıları*, İstanbul: Toroslu Kitaplığı, 2005.
- Cansever, Edip. *Gelmiş Bulundum*, 11. Baskı, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2015.
- _____ *Şiiri Şiirle Ölçmek/Şiir Üzerine Yazılar, Söyleşiler, Soruşturmalar*, 2. Baskı, _____ *Sonrası Kalır I*, 12. Baskı, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2014.
- _____ *Sonrası Kalır II*, 12. Baskı, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2014.
- Carroll, Lewis. *Aynanın İçinden Alice Harikalar Ülkesinde*, 2. Baskı, (Çev. Tomris Uyar), Can Yayınları, 2008.
- Cengiz, Metin. *Cemal Süreya/İkinci Yeni Bilincinin Kurucu Gücü*, 2. Baskı, İstanbul: Şiirden Yayınları, 2012.
- Cevizci, Ahmet. *Paradigma Felsefe Sözlüğü*, İstanbul: Paradigma Yayınları, 2013.
- Çolak, Veysel. *Dikkat! Şiir...*, Ankara: Hayal Yayınları, 2009.
- Deleuze, Gilles - Guattari, Félix. *Kafka: Minör Bir Edebiyat İçin*, (Çev. Işık Ergüden), İstanbul: Dedalus Kitap, 2015.
- _____ *Kafka Toward a Minor Literature*, Seventh printing, (Translation by Dana Polan, Fereword, Réda Bensmaïa), London: University of Minnesota Press Minneapolis, 2003.
- Deleuze, Gilles. *Anlamın Mantığı*, (Çev. Hakan Yücefer), İstanbul: Norgunk Yayınları, 2015.
- _____ *İki Delilik Rejimi*, (Çev. Mahir Ender Keskin), İstanbul: Bağlam Yayınları, 2009.
- _____ *Kritik ve Klinik*, 2. Baskı, (Çev. İnci Uysal) İstanbul: Norgunk Yayınları, 2013.
- _____ *Müzakereler*, 2. Baskı, (Çev. İnci Uysal), İstanbul: Norgunk Yayınları, 2013.
- _____ *Spinoza ve İfade Problemi*, (Çev. Alber Nahum), İstanbul: Norgunk Yayınları, 2013.
- Doğan, Mehmet H. *Şiirin Yalnızlığı*, İstanbul: Broy Yayınları, 1986.
- Durmuş, Mitat. *Melih Cevdet Anday'ın Şiir (Ç)evreni*, Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 2011.

- Eagleton, Terry. *Estetiğin İdeolojisi*, (Çev. Bülent Gözkân...vb), İstanbul: Doruk Yayınları, 2010.
- Ebenstein, William. *Siyasi Felsefenin Büyük Düşünürleri*, (Çev. İsmet Özel), İstanbul: Şule Yayınları, 1996.
- Eco, Umberto. *Yorum ve Aşırı Yorum*, 7. Baskı, (Çev. Kemal Atakay), İstanbul: Can Yayınları, 2013.
- Elin Üstünde Gezsin/ İlhan Berk'ten Memet Fuat'a Mektuplar*, (haz. Sevgül Sönmez), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2012.
- Eliot, T. S. *Edebiyat Üzerine Düşünceler*, (Çev. Sevim Kantarcıoğlu), İstanbul: Paradigma Yayınları, 2007.
- _____ *Kültür Üzerine Düşünceler*, (Çev. Sevim Kantarcıoğlu) Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1981.
- Ellul, Jacques. *Sözün Düşüşü*, (Çev. Hüsametin Arslan), 3. Baskı, İstanbul: Paradigma Yayınları, 2012.
- Er, Sadık Erol. *Gilles Deleuze'ün Fark Felsefesi (Bergson, Nietzsche ve Spinoza Okuması)*, Konya: Çizgi Kitabevi, 2012.
- Erdost, Muzaffer İlhan. *Şiirin U Dönüşü*, Ankara: Onur Yayınları, 2009.
- _____ *Üç Şair Nazım Hikmet Cemal Süreyya Ahmet Arif*, 2. Baskı, Ankara: Onur Yayınları, 2004.
- Ergüven, Abdullah Rıza. *Fransız Şiiri*, Ankara: Yaba Yayınları, 1985.
- Erkman-Akerson, Fatma. *Göstergebilime Giriş*, İstanbul: Multilingual Yayınları, 2005.
- Eroğlu, Ebubekir. *Modern Şiirin Doğası*, 3. Baskı, Yapı Kredi Yayınları, 2011.
- Fahredden, Razi. *Kelama Giriş El-Muhassal*, (Çev. Hüseyin Atay), Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 2002.
- Fahri, Macit. *İslam Felsefe Tarihi*, 5. Baskı, (Çev. Kasım Turhan), İstanbul: Birleşik Yayınları, 2000.
- Falzon, Christopher. *Foucault ve Sosyal Diyalog/Parçalanmanın Ötesi*, (Çev. Hüsamettin Arslan), İstanbul: Paradigma Yayınları, 2001.
- Farago, France. *Sanat*, 2. Baskı, (Çev. Özcan Doğan), Ankara: Doğu Batı Yayınları, 2011.
- Fichte, Johann G. *Alman İdealizmi I*, (Çev. Eyüp Ali Kılıçaslan-Güçlü Ateşoğlu), Ankara: Doğu-Batı Yayınları, 2006.
- Foucault, Michel. *Büyük Kapatılma*, 3. Baskı, (Çev. Işık Ergüden-Ferda Keskin), İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2011.

- _____ *Bilginin Arkeolojisi*, (Çev. Veli Urhan), İstanbul: Birey Yayınları, 1999.
- _____ *Bu Bir Pipo Değildir*, 10. Baskı, (Çev. Selahattin Hilâv), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2013.
- _____ *Cinselliğin Tarihi*, 2. Baskı, (Çev., Hülya Uğur Tanrıöver), İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2007.
- _____ *Özne ve İktidar*, 3. Baskı, (Çev. Işık Ergüden-Osman Akınhay), İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2011.
- _____ *Toplumun Savunmak Gerekir*, 6. Baskı, (Çev. Şehsuvar Aktaş), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2011.
- Frankl, Victor E. *Duyulmayan Anlam Çılgılığı/Psikoterapi ve Hümanizm*, 2. Baskı, (Çev. Selçuk Budak), Ankara: Öteki Yayınları, 1996.
- Friedlander, Saul. *Kafka: Utanç ve Suçluluğun Şairi*, (Çev. Tuğçe Aysu), İstanbul: İtaki Yayınları, 2015.
- Fuat, Memet. *Çağdaş Türk Şiiri Antolojisi I*, 14. Baskı, İstanbul: Adam Yayınları, 2011.
- _____ *Çağdaş Türk Şiiri Antolojisi II*, 14. Baskı, İstanbul: Adam Yayınları, 2011.
- Gadamer, Hans-Georg. "Metin ve Yorum", *Hermeneutik ve Hümaniter Disiplinler*, (Çev. Hüsamettin Arslan), İstanbul: Paradigma Yayınları, 2002.
- _____ "Sanat Yapıtının Doğruluğu", (Çev. Metin Bal), *Heidegger*, (Editör Özgür Aktok, Metin Bal), Ankara: Doğu-Batı Yayınları, 2010.
- _____ *Hakikat ve Yöntem*, C:2, (Çev. Hüsamettin Arslan (ing.) ve İsmail Yavuzcan (alm.)), İstanbul: Paradigma Yayınları, 2009.
- Gasset, José Ortega. *İnsan ve Herkes*, 4. Baskı, (Çev. Neyire Gül Işık), İstanbul: Metis Yayınları, 2011.
- Goethe, Johann Wolfgang. *Faust*, (Çev. İclal Cankorel), Ankara: Doğu Batı Yayınları, 2011.
- _____ *Doğu-Batı Divanı*, (Çev. Senail Özkan), 4. Baskı, İstanbul: Ötüken Yayınları, 2015.
- Grimal, Pierre. *Mitoloji Sözlüğü Yunan ve Roma*, (Çev. Sevgi Tamgüç) İstanbul: Kabalcı Yayınları, 2012.
- Güngör, Erol. *Kültür, Kültür Değişmeleri ve Milliyetçilik*, İstanbul: Ötüken Yayınları, 2010.
- Habermas, Jürgen. "Öteki" Olmak, "Öteki"yle Yaşamak, 8. Baskı, (Çev. İlknur Ada), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2015
- Hadot, Pierre. *Witgenstein ve Dilin Sınırları*, 2. Baskı, (Çev. Murat Erşen), Ankara: Doğu Batı Yayınları, 2009.

- Hafız Şirazî, *Hafız Dîvanî*, 2. Baskı, (Çev. Abdülbâki Gölpınarlı), İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2013.
- Hançerlioğlu, Orhan. *Felsefe Sözlüğü*, 7. Baskı, İstanbul: Remzi Yayınları, 1993.
- Heidegger, Martin. “Varlık ve Görünüş”, (Editör ve Çev. Metin Bal), *Heidegger*, Ankara: Doğu-Batı Yayınları, 2010.
- _____ *Varlık ve Zaman*, (Çev. Kaan H. Ötken), 2. Baskı, İstanbul: Agora Kitaplığı, 2011.
- Hekman, Susan. *Bilgi Sosyolojisi ve Hermeneutik*, (Çev. Hüsametdin Arslan-Bekir Balkızı), İstanbul: Paradigma Yayınları, 1999.
- Heyd, Uriel. *Ziya Gökalp Türk Milliyetçiliğinin Temelleri*, (Çev. Cemil Meriç), İstanbul: Sebil Yayınları, 1980.
- Hollinger, Robert. *Postmodernizm ve Sosyal Bilimler/Tematik Bir Yaklaşım*, (Çev. Ahmet Cevizci) İstanbul: Paradigma Yayınları, 2005.
- Hopkins, David. *Dada ve Gerçeküstücülük*, (Çev. Suat Kemal Angı), Ankara: Dost Kitabevi, 2006.
- Huch, Ricarda. *Alman Romantizmi*, (Çev. Gürsel Aytaç), Ankara: Doğu Batı Yayınları, 2005.
- Husserl, Edmund. *Kesin Bir Bilim Olarak Felsefe*, (Çev. Tomris Mengüsoğlu), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1995.
- Hyppolite, Jean. *Marx Ve Hegel Üzerine Çalışmalar*, 2. Baskı, (Çev. Doğan Barış Kılıncı), Ankara: Doğu Batı Yayınları, 2010.
- Irwin, Robert. *Oryantalistler ve Düşmanları*, (Çev. Bahar Tırnakçı), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2008.
- İlhan, Atillâ. *Hangi Edebiyat*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2002.
- _____ *İkinci Yeni Savaşı*, İstanbul: Bilgi Yayınları, 1996.
- İnalçık, Halil. “Klasik Edebiyat Menşei: İranî Gelenek, Saray İşret Meclisleri ve Musâhib Şairler”, *Türk Edebiyatı Tarihi I*, (Editörler: Talat Sait Halman vd.), Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2006.
- _____ *Şâir ve Patron/Patrimonyal Devlet ve Sanat Üzerinde Sosyolojik Bir İnceleme*, Ankara: Doğu-Batı Yayınları, 2010.
- İnan, Abdülkadir. *Tarihte ve Bugün Şamanizm Materyaller ve Araştırmalar*, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 2000.
- İpekten, Haluk. *Fuzûlî Hayatı Sanatı Eserleri*, Ankara: Akçağ Yayınları, 1996.
- Johnson, Paul. *Entelektüeller*, (Çev. Ayşe Polat), İstanbul: Paradigma Yayınları, 2008.

- Kafka, Franz. *Değişim*, 7. Baskı, (Çev. Kâmuran Şipal), İstanbul: Cem Yayınları, 2003.
- Kahraman, Hasan Bülent. *Türk Şiiri, Modernizm, Şiir*, İstanbul: Büke Yayınları, 2000.
- Kaplan, Ramazan. "Sezai Karakoç'un Şiiri", *Kahramanmaraş'ta Sezai Karakoç'la Kırk Saat Sempozyum Sunumları*, Kahramanmaraş Belediyesi Kültür Armağanı, Kahramanmaraş: 2006.
- _____ *Şiirimizde İkinci Yeni Hareketi*, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü(Yüksel Lisans Tezi), Ankara, 1981.
- Kaplan, Mahmut. *Neşâti Divanı*, İzmir: Akademi Kitabevi, 1996.
- Kara, İsmail. *Din ile Modernleşme Arasında/Çağdaş Türk Düşüncesinin Meseleleri*, İstanbul: Dergâh Yayınları, 2003.
- Karabağ, İmran. *Dil ve Şiddet*, İstanbul: İkaros Yayınları, 2010.
- Karaca, Alâattin. *İkinci Yeni Poetikası*, 2. Baskı, Ankara: Hece Yayınları, 2010.
- Karakoç, Sezai. *Ayinler/Çeşmeler Şiirler V*, 6. Baskı, İstanbul: Diriliş Yayınları, 2003.
- _____ *Diriliş Neslinin Âmentüsü*, 12. Baskı, İstanbul: Diriliş Yayınları, 2010.
- _____ *Edebiyat Yazıları I/Medeniyetin Rüyası Rüyanın Medeniyeti Şiir*, 6. Baskı, İstanbul: Diriliş Yayınları, 2014.
- _____ *Edebiyat Yazıları II/Dişimizin Zarı*, 5. Baskı, İstanbul: Diriliş Yayınları, 2014.
- _____ *Gün Doğmadan*, 11. Baskı, İstanbul: Diriliş Yayınları, 2012.
- Karataş, Turan. *Doğu'nun Yedinci Oğlu Sezai Karakoç*, İstanbul: Kaknüs Yayınları, 1998.
- Kaufmann, Walter. *Dostoyevskiden Sratre'a Varoluşçuluk*, (Çev. Akşit Göktürk), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1997.
- Kerényi, Carl. *Dionysos/Yok Edilmez Yaşamın Arketip İmgesi*, (Çev. Bahar Çetiner), İstanbul: Pinhan Yayınları, 2013.
- Kınalızâde Ali Efendi, "Ahlâk-ı Alâî'den", C:4, *Büyük Türk Klasikleri*, İstanbul: Ötüken-Söğüt Yayınları, 1986.
- _____ *Ahlâk-ı Alâî (Ahlâk İlmi)*, (Editör: Hüseyin Algül), İstanbul: Tercüman Yüz Temel Eser, (t.y)
- Kierkegaard, Soren. *Kaygı Kavramı*, (Çev. Türker Armaner), 8. Baskı, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2015.
- Koçak, Orhan. *Bahisleri Yükseltmek/Turgut Uyar Şiirinde Kendini Yaratma Deneyimi*, İstanbul: Metis Yayınları, 2011.
- _____ *Kopuk Zincir/Modern Türk Şiiri Üzerine Denemeler*, İstanbul: Metis Yayınları, 2012.

- Kolcu, Ali İhsan. *Albatros'un Gölgesi/Baudelaire'in Türk Şiirine Tesiri Üzerine Bir İnceleme*, Ankara: Akçağ Yayınları, 2002.
- Konuk, Ahmed Avni. *Fusûsu'l-Hikem Tercüme ve Şerhi I*, 4. Baskı, (haz. Mustafa Tahralı-Selçuk Eraydın), İstanbul: M. Ü. İlahiyat Fakültesi Yayınları, 2005.
- Korkmaz, Ramazan - Özcan, Tarık. "İkinci Yeni Hareketi", *Türk Edebiyatı Tarihi 4*, 2. Baskı, (Editörler: Talat Sait Halman vd.), Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2007.
- Korkmaz, Ramazan. "Tanzimat Edebiyatının Arka-Plan Kültürü", *Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı*, (Editör: Ramazan Korkmaz), Ankara: Grafiker Yayınları, 2004.
- _____ *Aytmatov Anlatılarında Ötekileşme Sorunu ve Dönüş İzlekleri*, 2. Baskı, Ankara: Grafiker Yayınları, 2008.
- _____ *İkaros'un Yeni Yüzü/Cahit Sıtkı Tarancı*, 2. Baskı, Ankara: Akçağ Yayınları, 2014.
- _____ *Yazınsal Okumalar*, İstanbul: Kesit Yayınları, 2015.
- Köprülü, M. Fuad. *Türk Edebiyatı Tarihi*, 5. Baskı, Ankara: Akçağ Yayınları, 2003.
- Kristeva, Julia. *Ruhun Yeni Hastalıkları*, (Çev. Nilgün Tural), İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2007.
- Kula, Nedim. *XIX. Yüzyıl Fransız Şiiri Üzerine İncelemeler*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 2002.
- Küçükalp, Kasım. *Batı Metafiziğinin Dekonstrüksiyonu: Heidegger ve Derrida*, Bursa: Sentez Yayınları, 2008.
- Latour, Bruno. *Biz Hiç Modern Olmadık*, (Çev. İnci Uysal), İstanbul: Norgunk Yayınları, 2008.
- Lenend, Ağâh Sırrı. *Türk Edebiyatı Tarihi I*, 5. Baskı, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 2008.
- Levinas, Emmanuel. *Tanrı, Ölüm ve Zaman*, (Çev. Işık Ergüden), Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 2011.
- Lorca, Federico Garcia. *Cante Jondo Şiiri*, (Çev. Sabri Altınel), İstanbul: Adam Yayınları, 1996.
- Macit, Muhsin. *Nedim Divanı*, Ankara: Akçağ Yayınları, 1977.
- MacIntyre, Alasdair. *Ethik'in Kısa Tarihi/Homerik Çağdan Yirminci Yüzyıla*, (Çev. Hakkı Hünler, Solmaz Zelyüt Hünler), İstanbul: Paradigma Yayınları, 2001.
- Mardin, Şerif. *Türk Modernleşmesi*, 24. Baskı, İstanbul: İletişim Yayınları, 2015.

- Martinet, André. *İşlevsel Genel Dilbilim*, (Çev. Berke Vardar), İstanbul: Multilingual Yayınları, 1998.
- Meriçelli, Anıl. *Modern İngiliz-Amerikan Şiiri Antolojisi*, İstanbul: İnsancıl Yayınları, 1999.
- Mevlâna Celâleddin Rumî, *Mesnevi*, (Çev. Derya Örs, Hicabi Kırlangıç), 3. Baskı, Konya: Konya Büyük Şehir Belediyesi Kültür Yayınları, 2013.
- Muhammed, Esad. *Kur'an Mesajı/Meal-Tefsir 1, 3*, (Çev. Cahit Koytak, Ahmet Ertürk), İstanbul: İşaret Yayınları, 1999.
- Murphy, John W. *Postmodern Sosyal Analiz ve Postmodern Eleştiri*, (Çev., Hüsamettin Arslan) İstanbul: Paradigma Yayınları, 2000.
- Nasr, Seyyid Hüseyin. *Bilgi ve Kutsal*, 5. Baskı, (Çev. Yusuf Yazar), İstanbul: İz Yayınları, 2013.
- Necdet, Ahmet. *Baudelaire'den Günümüze Fransız Şiir Antolojisi*, İstanbul: Adam Yayınları, 1997.
- Néret, Gilles. *Dali*, (Çev. Ahu Antmen), İstanbul: Abc Kitabevi, 1997.
- Nietzsche, Friedrich. *İşte Böyle Dedi Zerdüşt*, (Çev., Ahmet Cemal), İstanbul: Pinhan Yayınları, 2011.
- _____ *Tragedyanın Doğuşu*, 6. Baskı, (Çev. İsmet Zeki Eyuboğlu) Ankara: Say Yayınları, 2003.
- Oktay, Ahmet. *Toplumcu Gerçekçiliğin Kaynakları*, 3. Baskı, İstanbul: Everest Yayınları, 2003.
- Özmkas, Utku. *Şiir İçin Paralaks / İkinci Yeni'den Günümüze Alternatif Bir Şiir Tarihi*, İstanbul: 160. Kilometre Yayınları, 2013.
- Pakdil, Nuri. *Biat I*, 3. Baskı, Ankara: Edebiyat Dergisi Yayınları, 2014.
- Pareto, Vilfredo. *Seçkinlerin Yükselişi ve Düşüşü/ Kuramsal Bir Sosyoloji Uygulaması*, 2. Baskı, (Çev. Merve Zeynep Doğan), Ankara: Doğu Batı Yayınları, 2010.
- Parla, Taha. *Ziya Gökalp, Kemalizm ve Türkiye'de Korparatizm*, 6. Baskı, İstanbul: Deniz Yayınları, 2009.
- Paz, Octavia. *Yay ve Lir/Şiir Nedir?*, (Çev. Ömer Sauhanlıoğlu), İstanbul: Era Yayınları, 1995.
- Popper, Karl. *Açık Toplum ve Düşmanları I-II*, (Çev. Mete Tunçay), İstanbul: Remzi Yayınları, 1989.

- “R. Özdenören’den S. Karakoç’a Mektup”, *Medeniyetin Burçları Sezai Karakoç Kitabı*,
(Editör: Ali Dursun), Medeniyetin Burçları
Derneği, Kayseri: 2015.
- Rıfat, Mehmet. *Göstergebilimin ABC’si*, 3. Baskı, İstanbul: Say Yayınları, 2009.
- Ricoeur, Paul. *Başkası Olarak Kendisi*, (Çev. Hakkı Hünler), Ankara: Doğu Batı Yayınları,
2010.
- Said, Edward. *Entelektüel*, 5. Baskı, (Çev. Tuncay Birkan), İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2013.
- Sartre, Jean-Paul. *Aydınlar Üzerine*, 6. Baskı, (Çev. Aysel Bora), İstanbul: Can Yayınları,
2014.
- _____ *Baudelaire*, 2. Baskı, (Çev. Bertan Onaran), İstanbul: Payel Yayınları,
1997.
- _____ *Edebyat Nedir?*, 6. Baskı, (Çev. Bertan Onaran), İstanbul: Can Yayınları,
2014.
- _____ *Varlık ve Hiçlik/Fenomenolojik Ontoloji Denemesi*, 3. Baskı, (Çev. Turhan
İlgaz-Gaye Çankaya Esken), İstanbul: İtaki Yayınları, 2009.
- Saussure, Ferdinand de. *Genel Dilbilim Dersleri*, (Çev. Berke Vardar), İstanbul: Multilingual
Yayınları, 2001.
- Sazyek, Hakan. *Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde Garip Hareketi*, 3. Baskı, Ankara: Akçağ
Yayınları, 2006.
- Schröder, Erich Christian. “Öznellik ve Felsefenin Sınırlarındaki Olgusalcılık”, (Editör.
Margot Fleischer), *20. Yüzyıl Filozofları*, (Çev. Akın Kanat), 2.
Baskı, İzmir: İlya Yayınları, 2003.
- Spitzer, Manfred - A. Maher, Brendan. *Felsefe ve Piskopatoloji*, (Çev. Özgür Karaçam),
İstanbul, Gendaş Yayınları, 1998.
- Süreya, Cemal, *Sevda Sözleri*, 59. Baskı, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2015.
- _____ *Üvercinka*, 5. Baskı, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2015.
- _____ *Günübirlik”ler/ Toplu Yazılar II*, 2. Baskı, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları,
2013.
- _____ *Toplu Yazılar I/ Şapka Dolu Çiçekle*, 4. Baskı, İstanbul: Yapı Kredi
Yayınları, 2012.
- _____ *Üstü Kalsın*, 17. Baskı, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2014.
- Şeyh Galip, *Hüsn ü Aşk*, 4. Baskı, (Haz. Orhan Okay-Hüseyin Ayan), İstanbul: Dergâh
Yayınları, 2006.

- Tamer, Ülkü. *Çağdaş Latin Amerika Şiir Antolojisi*, İstanbul: Kaynak Yayınları, 2014.
- _____ *Güneş Topla Benim İçin*, İstanbul: Isık Yayınları, 2014.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi. *Edebiyat Üzerine Makaleler*, 6. Baskı, İstanbul: Dergâh Yayınları, 2000.
- _____ *Yahya Kemal*, 4. Baskı, İstanbul: Dergâh Yayınları, 2001.
- _____ *Tanpınar'ın Mektupları*, 3. Baskı, (Editör: Zeynep Kerman), İstanbul: Dergâh Yayınları, 2001.
- Therborn, Göran. *Frankfurt Okulu*, 3. Baskı, (Editör. H. Emre Bağce), Ankara: Doğu Batı Yayınları, 2010.
- Thomson, Iain D. *Heidegger Ontoteoloji*, (Çev. Hüsamettin Arslan), İstanbul: Paradigma Yayınları, 2012.
- Torrey, E. Fuller. *Psikiyatrinin Ölümü*, 2. Baskı, (Çev. Reha Pınar), Ankara: Öteki Yayınları, 2010.
- Tunalı, İsmail. *Marksist Estetik*, İstanbul: Kaynak Yayınları, 1993.
- Tunçay, Mete. *Türkiye'de Sol Akımlar, 1908, 1925*, Cilt:I, İstanbul: İletişim Yayınları, 2009.
- _____ *Türkiye'de Tek Parti Yönetimi'nin Kurulması 1923-1931*, 4. Baskı, İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, 2005.
- Utku, Ali. *Ludwig Wittgenstein/Erken Döneminde Dilin Sınırları ve Felsefe*, Ankara: Doğu Batı Yayınları, 2009.
- Uyar, Turgut. *Büyük Saat*, 20. Baskı, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2013.
- _____ *Korkulu Uсталık/ Şiir Üzerine Yazılar, Söyleşiler, Soruşturmalar, Bir Şiirden*, 2. Baskı, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2012.
- Ülken, Hilmi Ziya. *İslâm Felsefesi*, 5. Baskı, İstanbul: Ülken Yayınları, 1998.
- Veli, Orhan. *Bütün Şiirleri*, 23. Baskı, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2008.
- Vico, Giambattista. *Yeni Bilim*, (Çev. Sema Önal), Ankara: Doğu Batı Yayınları, 2007.
- Walther, Ingo F. *Picasso*, (Çev. Ahu Antmen), İstanbul: Abc Kitabevi, 1997.
- Wellek, Réne - Varren, Austin. *Edebiyat Teorisi*, (Çev. Ömer Faruk Huyugüzel), İzmir: Akademi Kitabevi, 1993.
- Wetter, Gusstav A. *Bugünkü Sovyet İdeolojisi I*, (Çev. Cemil Ziya Şanbey), Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1976.
- Wilde, Oscar. *Hikâyeler I*, (Çev. Nurettin Sevin), Ankara: Milli Eğitim Basımevi, 1945.
- Yavuz, Hilmi. *Okuma Biçimleri /Varlığın ve Sanatın Dili*, İstanbul: Timaş Yayınları, 2010.
- _____ *Yazın, Dil ve Sanat*, 2. Baskı, İstanbul: Boyut Kitapları, 1999.

Yeniay, Müesser. *Öteki Bilinç/Gerçeküstücülük ve İkinci Yeni*, İstanbul: Şiirten Yayınları, 2013.

Yirmisekiz Çelebi Mehmed Efendi'nin Fransa Sefâretnâmesi, (Editör: Beynun Akyavaş), Ankara: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları, 1993.



2. Süreli Yayınlar

- Anday, Melih Cevdet. “Kolları Bağlı Odysseus”, *Yeni Ufuklar*, S: 128, 1963.
- Aşkın, Zehragül. “Heidegger ve Adorno’da Postmodern Yapıbozum: Teknik Tahakküm”,
Ethos: Felsefe ve Toplumsal Bilimlerde Diyaloglar, S: 3, Temmuz 2010.
- Behramoğlu, Ataol. “Yaşayan Bir Şiir”, *Devrim*, S. 31, 19 Mayıs 1970.
- Berk, İlhan. “Berk Sözlüğü I”, *Yeni Dergi*, S: 114, Mart 1974.
- _____ “Salt Şiir/İkinci Yeni’nin İlkeleri”, *Yeni Ufuklar*, S: 3,4, Mayıs-Haziran 1960.
- _____ “Yeni Şiirin İlkeleri”, *Pazar Postası*, S: 6, Aralık 1957.
- Beyazıt, Erdem. “Kelimenin Dirilişi”, *Edebiyat*, S: 2, Mart 1969.
- Bülten Yazısı, “Gelecek Zaman”, *Diriliş*, S: 63, Aralık 1979.
- Bülten Yazısı, “İmgenin Kökeni”, *Papirüs*, S: 32, Şubat 1969.
- Caudwell, Christopher. “Şiirin Düş Görevi”, (Çev. Mehmet Doğan), *Yeni Dergi*, S: 123, 1974.
- Cevdet Anday, Melih. “Şiirin Anlamı”, *Yeni Ufuklar*, S: 13, 1963.
- Cummings, E. E. “XXIV Sonnet”, *Yeni Dergi*, S: 40, Ocak 1968.
- Çalıcı, Serkan, “Deleuze ve Guattari’de Dilin Yersizyurtsuzlaşması: Emir Sözcüklerden Tercih Mantiğine”, *Posseible Düşünme Dergisi*, C:1, No. 2, 2012.
- Çuçen, A. Kadir. “Martin Heidegger’de İnsan Problemi”, *Felsefe Dünyası*, S: 31, 2001.
- Davidson, Arnold I, “Arkeoloji, Genealoji, Etik”, (Çev. Veli Urgan), *Doğu Batı*, S: 4, Ağustos, Eylül, Ekim 1998.
- Doğan, Mehmet. “Şiirde Biçim Üzerine”, *Papirüs*, S: 34, 1969.
- Garver, Newton. “Gramer Olarak Felsefe”, (Çev. Fatma Canpolat), *Wittgenstein: Sessizliğin Grameri/Cogito*, S: 33, Güz 2002.
- Haşlakoğlu, Oğuz. “Picasso ve Sanatsal Eylem: Kübizmin Doğuşu”, *Mavi Atlas*, S: 4, 2015.
- Kahraman, Hasan Bülent. “Leviathan Liberalizmin Sularında Görüldü: Liberalizm-Hobbescu Devlet Gizli İlişkilerine Ussallık Bağlamında Foucaultgil Bir Yorum”, *Doğu Batı*, S:28, Ağustos, Eylül, Ekim, 2004.
- Karakoç, Sezai. “Gerçekleşme Şartı”, *Diriliş*, S: 18, Şubat 1976.
- _____ “Pergünt Üçgeni”, *Pazar Postası*, 20 Ekim 1957.
- Korkmaz, Ramazan. “Kara Kitap’taki Simgesel Değerlerin Postmodernist Açından Yorumu”,
Türk Yurdu Roman Özel Sayısı, S:153-154, Mayıs-Haziran 2000.

- Kutub, Seyyid. “Kanuna Güven”, (Çev. Necmettin Oruç), *Diriliş*, S: 10-11-12, Ocak, Şubat, Mart 1967.
- Melikov, Tevfik. “Genç Türk Şiirinde İlerici Yöneliş”, *Militan*, S. 17, Mayıs 1976.
- Necatigil, Behçet. “Çatı”, *Yeni Dergi*, S: 123, Aralık 1974.
- Öneş, Mustafa. “Edip Cansever: Şair, Yaşadığı Zaman Diliminin Dışına Çıkabilir”, *Gösteri Sanat-Edebiyat*, S: 2, Ocak 1981.
- Özdenören, Rasim. “Yeni Dönemle”, *Edebiyat*, S:1, Şubat 1969.
- Özel, İsmet. “Tanrı Mezarını Isıtsın”, *Halkın Dostları*, S. 87, Mart 1970.
- Özlem, Doğan. “Kaygı ve Tarihsellik”, *Doğu Batı*, S: 6, Şubat, Mart, Nisan 1999.
- Rıfat, Oktay. “Otomatik Yazı”, *Düşün*, S:16, Temmuz 1985.
- Shils, Edwards. “Gelenek”, (Çev. Hüsamettin Arslan), *Doğu Batı*, S: 25, 2003-2004.
- Soykan, Ömer Naci. “Wittgenstein Felsefesi: Temel Kavramlar ve Sorular”, *Wittgenstein: Sessizliğin Grameri/Cogito*, S: 33, Güz 2002.
- Süreya, Cemal. “Bun”, *Pazar Postası*, 13 Ekim 1957.
- Sürmeli, Kader. “Dada Hareketinden Kavramsal Sanata”, *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, S: 6, (t.y) (Sürelî Yayın)
- Utku, Ali - Sarı, Ahmet. “Yazgımızın En Yüksek Melankolisi: Martin Buber”, *Ayraç*, S: 18, Nisan 2011.
- Uyar, Turgut. “Her Çağda Yenilenen”, *Pazar Postası*, S: 40, 13 Ekim 1957.
- Wittgenstein, Ludwig. “Kesinlik Üzerine”, (Çev. Dürrin Tunç), *Cogito*, S: 33, 2002.
- Yakupoglu, Mukadder. “Özne ve Söylem”, *Doğu Batı*, S: 9, Kasım, Aralık, Ocak 1999.
- Yavuz, Hilmi. “Şiir ve Logos”, *Gösteri Sanat-Edebiyat*, S: 2, Ocak 1981.
- Yazısı, Bülten. “Doğurgan Tümevarım”, *Papirüs*, S: 34, Nisan 1969.
- Yılmaz, Zeliha Burcu. “Marx ve “İnsanî Varoluş”, *Doğu Batı*, S: 55, Kasım-Aralık-Ocak 2010-2011.

KAVRAMLARIN ANLAMSAL AÇILIMI

Anti-Oedipus: Freudyen ‘baba’ olgusunun eleştirisini içerir. Deleuze-Guattari kavramsal adlandırmasında/sözlüğünde Oedipus gösterge rejimine açık bir tenkit olarak göze çarpar.

Antropomorfik: İnsani boyut, düşüncenin insansal kesite indirilmesi ve indirgenmesi.

Apollon: Antik Yunan’ın akıl-mantık-belagat kültü.

Apriori: Deney dışı bilgi epistemolojisi

Dekonstrüksiyona: Yapıbozum/yapısöküm.

Dionysos: Antik Yunan’la kavramsallaşmaya başlayan insani indirgemeci coşku, delilik ve akıl denetim mekanizmalarının reddedilişi.

Diyaletik: Zıt düşünce estetiği, antagonizma.

Eidola: Platon felsefesinde görüntü, yapı arkası görünüş.

Entite: Varoluş, varlığa taşınabilmiş oluş, kılınış, kip halinde ontolojik veya filolojik açıdan görünüm kazanabilme.

Epistemoloji: Bilgi felsefesi.

Epokhe: Yargısızlık.

Ethos: Dönemsel veya zamansal kesitte baskın söylem, egemen düşünce uzantısı.

Fenomen: Görüngü, olgusal varlık

Fragmenter: Anlam yapısının parçalanarak dizgesel okunması, algılanması.

Hedonizm: Hazcılık

Hipnogojik: Sürrealist sanatla ilişkilendirilebilir bir kavram. Uyanık bilinç hali ve rüya arasındaki sayıklama, ötesine taşınamayan anlık izlenim.

Kartezyen: Descartesçi felsefe bağlamında koordinatların varlık temelini özneyi işaret etmesi.

Konvansiyonel : İletişimsel anlaşma özler arası bağ/bağlantı.

Logos: Akılla açıklanan mantıksal temel, pathos ve açıklayıcılık.

Metamorfoz: Dönüşüm varlıksal yeni başlangıç.

Minör: Deleuze-Guattari kavramsal adlandırmasında/sözlüğünde sınırlı ve lokal

bir edebiyat dili için kullanılan ifade.

Kafka’nın Batı kültürünün içinde Yahudi bir etnik kökene dili indirmesi ve bunalıma sokması.

Majör: Ulusal ve zamansal kesitte baskın edebiyat dili ve gösterge rejimi.

Nihilizm: Hiççilik.

Nosyon: Üzerinde inşa edildiği bilgi, açıklayıcı retorik imaj.

Ontolojik: Varlık bilim.

Organız bedenleşme: Deleuze-Guattari kavramsal adlandırmasında/sözlüğünde Artaud’dan hareketle geliştirilen bir kavram. Akıla bir başkaldırı, bedenli varoluşta organ yitimi, bedensiz yeniden varoluş.

Paradigma: Değerler dizisi, kuram ve önermeler çerçevesi.

Patrimanyal: Klasik şiirdeki iktidar olgusunu tanımlamak için Max Weber ve Orta Çağ monarşileri için ortaya atılmış bir egemen devlet ve sanat algısı.

Plüralist: Çoğul bilgi, çokçul bilgi biçimi.

Presesyon: Devinim, yayılım.

Profan: Din dışı.

Retorik: Estetik.

Seküler: Dünyevi düşünce, bilginin teolojik sistemin dışına çıkması.

Semiyotik: Göstergebilim.

Sinoptik: Kendi içinde tutarlı doğrulanabilir önermeler dizisi.

Şizo özne: Deleuze-Guattari kavramsal adlandırmasında/sözlüğünde Kapitalizm kodlamasından bağımsızlaşan özne.

Şizofren dil: Deleuze-Guattari kavramsal adlandırmasında/sözlüğünde Kapitalizm kodlamasından bağımsızlaşan dil.

Töz: Kendinden varolan ilk nedensel destek

Tranzendental: Metafizik

Yersizyurtsuzlaştırma: Deleuze-Guattari kavramsal adlandırmasında/sözlüğünde bağlamın terk edilişi, göçebe hale geliş, bağımsızlık.

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Adı Soyadı: Adem Polat

Doğum Yeri ve Tarihi: Erzurum / 15. 09. 1981

Eğitim Durumu

Lisans: Atatürk Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, 2006

Yüksek Lisans (Tezsiz): Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Orta Öğretim Alan Öğretmenliği, 2008

Yüksek Lisans: Kafkas Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı 2012

YAYINLAR

ULUSLARARASI HAKEMLİ DERGİLERDE YAYIMLANAN MAKALELER

Polat, Adem, - *Ziya Gökalp ve Felsefe Dersleri*, **Türkoloji Kültürü**, 2008 Kış Dönemi

Polat, Adem, - *Estetik Refleks Bağlamında İkinci Yeni Şiirinde Paradigma Kayması/Sapması*, **Kafkas Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, Sayı: 6, Sonbahar 2010

Polat, Adem, *Ramazan Korkmaz Üzerine Bir Heidegger Okuması: "Dasein'in İçinden Seslenmek"*, **Turkish Studies**, Volume 6/3 Summer 2011, Ramazan Korkmaz Armağanı

Polat, Adem, *Madde-Ruh Çatışmasından Simeranya'ya Kaçış: Yalnızız*, **Turkish Studies**, Volume 7/3 Summer 2012, Sabahattin Küçük Armağanı

Polat, Adem (Azer Yavuz), *Melih Cevdet Anday's Universe of Poetry*, **Turkish Studies**, Volume 7/3 Summer 2012, Sabahattin Küçük Armağanı

Polat Adem, Mehmet Âkif İnsan ve Medeniyet, **Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları 8**, Temmuz-Aralık 2012

Polat, Adem, *Gelenek Bağlamında Hilmi Yavuz Şiirinin Kaynaklara Yönelme Biçimi: Kendinde Ait Olanda Kalmak*, **Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları 9**, Ocak-Haziran 2013

Polat, Adem, *Melih Cevder Anday'ın Şiir (Ç)Evren*, **Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları 10**, Temmuz-Aralık 2013

Polat, Adem, *Toplumcu Şiirde İkinci Yeni Düşmanlığı: Tanrı Mezarını Isıtsın*, **Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları 14**, Temmuz-Aralık 2014

YAZILAN ULUSLARARASI KİTAPLAR VEYA ULUSAL KİTAPLARDA BÖLÜMLER

Polat, Adem, *Rasim Özdenören Anlatısında İnsan ve Mekan Algısı, Medeniyetin Burçları Rasim Özdenören Kitabı*, (Ed: Ali Dursun - Turan Karataş), Kayseri- 2011

Polat, Adem, *Çağı Yerinden Sarsmak: Diriliş Dergisi, Medeniyetin Burçları Sezai Karakoç Kitabı*, (Ed: Ali Dursun), Kayseri-2015

Polat, Adem (Adem Balkaya), *Fizyolojik Öteleme Yolu İle İletişim: Sözlü Yaratmalarda Anorexia, Dört Kitada Folklorun İzinde: Özkul Çobanoğlu Armağanı*, Hakim Yayınları Ankara-2015

ULUSAL BİLİMSEL TOPLANTILARDA SUNULAN VE BİLDİRİ KİTABINDA BASILAN BİLDİRİLER

Polat, Adem, *Gelenekteki Varoluş, Sezai Karakoç'la Kırk Saat Sempozyumu*, 1-2 Nisan 2006, Kahramanmaraş

Polat, Adem, *Totaliter Komünist Devlet Modelinin Başarısızlığı Olarak Ölüm Hükmü Romanında Siyasal Nesneleştirme ve Üretim Anarşizmi, Doğumunun 108. Yılında Muhammet Hüseyin Şehriyar Uluslararası Lisansüstü Öğrencileri Sempozyumu*, Tebriz-2014

DİĞER YAYINLAR

Polat, Adem, - *Bir Kültürün İzini Sürerken*, **Korkut Ata Dergisi**, S:5, 2007

Polat, Adem, - *Erken Dönem Osmanlı Felsefe Çalışmaları, Yeniçağ Kitap Eki*, Temmuz 2007

Polat, Adem, - *Türk Düşüncesinde Erken Dönem Sosyal Bilimler Yapılanması Öncesi Bir İzlek Olarak Rıza Tevfik'te Bergson'u Okumak*, **Yedi İklim**, Ağustos 2008

Polat, Adem, - *Diyalektik Bir Gerilimin Ürünü Olarak Necip Fazıl Şiirinde Metafizik Endişe*, **Yedi İklim**, Ekim 2008

Polat, Adem, - *Doğu Batı Problematikliğinde Yahya Kemal'de Medeniyat Algısı*, **Yedi İklim Yahya Kemal Özel Sayısı**, Aralık 2008

Polat, Adem, - *Vincent Van Gogh Resimlerinde Melankolinin Dışavurumu Üzerine Bir Deneme*, **Yelkovan**, Mayıs 2008

Polat, Adem, - *Türk Şiirinde Radikal Bir Kopma: Orhan Veli'de Dil ve İroninin Temelleri*, **Yedi İklim**, Haziran 2009

Polat, Adem, - *Zamanın Sızdığı Bir Şehirde Bir kez Daha Tanınar*, **Yedi İklim**, Ekim 2009

Polat, Adem, - *Değişmenin Metafizikliği Olarak Sezai Karakoç Şiirinde Geleniğin Geri Dönme Savaşı*, **Yedi İklim**, Kasım 2009

Polat, Adem, - *Direnç Halindeki Medeniyet Probleminin Süreğinde Gelenekçi Bir Aydın: Ali Haydar Haksal*, **Yedi İklim Ali Haydar Haksal Özel Sayısı**, Ocak 2011

Polat, Adem, - *Lâle Müldür Şiirinin Postmodern Kaynakları*, **Ayraç Kitap Tahlili ve Eleştiri Dergisi**, Sayı: 17, Nisan 2011

Polat, Adem, - *Tarihin Derin Çağrısı: Niyazi Yıldırım Gençosmanoğlu*, **Yedi İklim**, Sayı: 253, Nisan 2011

Polat, Adem, - *Akıl Delinmesi Olarak Ahmet Sarı'nın "Allah Ağrısı"*, **Yedi İklim**, Sayı: 270, Eylül 2012

Polat, Adem, - *Tanzimat'ın Pozitivizm ve Maddeci Sorunsal Açısından Kaynaklarına İnmek: Beşir Fuâd ve Ahmet Şuayb*, **Ur**, Bahar 2012

Polat, Adem, *Bahtiyar Aslan'ın Sessiz Hikâyeleri*, **Türk Edebiyatı**, Sayı: 467, Eylül 2012

Polat, Adem, (müstear adla) *Elif Şafak'ın Aşk Romanı Üzerine: İslâm Düşüncesine Batı Kaynaklı Entelektüel Vicdanla Bakılabilir Mi?* **Mesel**, Sayı: 2, Ocak 2013

Polat, Adem, *Batı Dışı Düşünce Tarihi Yazıcılığımıza Anti-Oryantalist Bir Katkı: Ahmet Midhat Efendi ve Nizâ-ı İlm ü Dîn*, **Türk Edebiyatı**, Sayı: 471, Ocak 2013

Polat, Adem, *Necip Fâzıl'ın Zindandan Mehmed'e Şiiri Üzerine Foucaultgil Bir Temellendirme Denemesi*, **Türk Edebiyatı**, Sayı: 475, Mayıs 2013

Polat, Adem,- *Tanpınar'ın Beş Şehir/Erzurum Üzerine Bir Okuma Denemesi*,
Beyaz Doğu, Sayı: 19, 2014

ÖDÜLLER

- Kahramanmaraş Belediyesi Necip Fazıl Vakfı Sezai Karakoç Makale
Yarışması 3üncülüğü (2005)



EKLER**Resim:1**

Max Ernst, Pieta/Revolution by Night, tuval üzerine yağılıboya, 1923, Tate Gallery, London

Peter Paul Rubens, Adam and Evil im Paradisa, 1616

Resim: 4



Salvador Dalí, Antuvan'ın Baştan Çıkarılması/ Latentaion de Saint Antoine, 1946, Tuval üzerine yağlı boya; 89,7 x 119,5 cm Kraliyet Güzel Sanatlar Müzesi, Brüksel

Resim: 5

Pablo Picasso, Guernica, 1937, Tuval üzerine yağlı boya; 349,3 x 776,6 cm Prado Müzesi, Madrid