

T.C.

FATİH SULTAN MEHMET VAKIF ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

İKİNCİ YENİ ŞİİRİNDE AŞK, YALNIZLIK VE
ÖLÜM KAVRAMLARININ GÖRÜNÜMLERİ

İSA KARAARSLAN

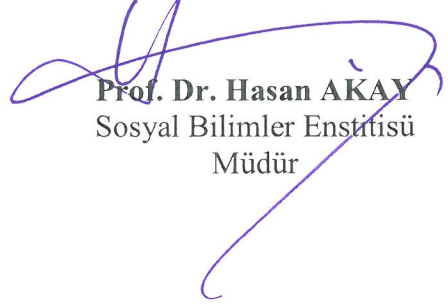
110101003

TEZ DANIŞMANI

PROF. DR. HASAN AKAY

İSTANBUL 2015

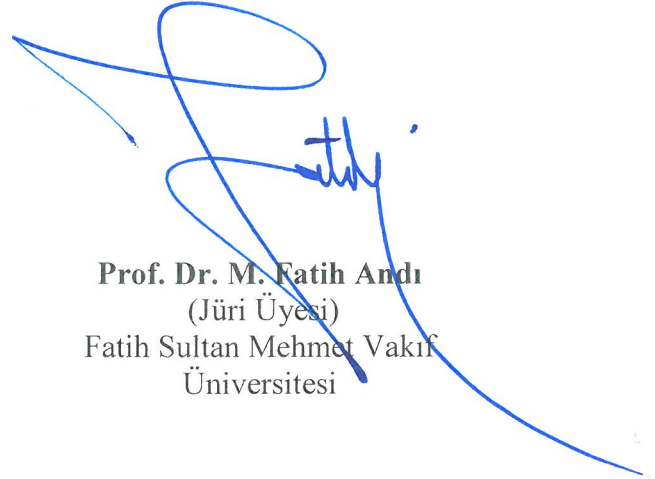
FSMVÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Tezli yüksek lisans programı 110101003 numaralı öğrencisi İsa KARAARSLAN'ın ilgili yönetmeliklerin belirlediği tüm şartları yerine getirdikten sonra hazırladığı “**İkinci Yeni Şiirinde Aşk, Yalnızlık ve Ölüm Kavramlarının Görünümleri**” başlıklı tezi aşağıda imzaları olan jüri tarafından 30.12.2015 tarihinde oybirliğiyle kabul edilmiştir.



Prof. Dr. Hasan AKAY
Sosyal Bilimler Enstitüsü
Müdür



Prof. Dr. Hasan AKAY
(Jüri Başkanı-Danışman)
Fatih Sultan Mehmet Vakıf
Üniversitesi



Prof. Dr. M. Fatih Andı
(Jüri Üyesi)
Fatih Sultan Mehmet Vakıf
Üniversitesi



Prof. Dr. Yılmaz Daşcıoğlu
(Jüri Üyesi)
Sakarya Üniversitesi

BEYAN

Bu tezin yazılmasında bilimsel ahlâk kurallarına uyulduğunu, başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunulduğunu, kullanılan verilerde herhangi bir tahrifat yapılmadığını, tezin herhangi bir kısmının bu üniversite veya başka bir üniversitedeki başka bir tez çalışması olarak sunulmadığını beyan ederim.

İSA KARAARSLAN

ÖZ

İkinci Yeni şiiri Cumhuriyet'ten sonraki Türk şiir çizgisinde kendine önemli bir yer edinmiş, etkisini günümüzde de devam ettiren bir harekettir. İkinci Yeni şiirine kavramsal bağlamda bir yaklaşımın, bu hareketi anlamlandırmak bakımından faydalı olacağı kanaatindeyiz. Çalışmanın ilk bölümünde Cumhuriyet sonrası Türk şiirinin gelişim çizgisi irdelendi, ikinci bölümde, İkinci Yeni hareketinin ayırt edici özellikleri, şairlerin karakteristikleri üzerinde durularak dile yaklaşım biçimleri ele alındı, ayrıca dil konusunda Servet-i Fünûn şiiriyle benzer yönleri tespit edilmeye çalışıldı. Üçüncü bölümde ise Aşk, ölüm ve yalnızlık kavramlarının İkinci Yeni şiirindeki görünüşleri ele alındı. Bu kavramlar incelenirken, şairlerin metinleri ve poetik görüşleri esas alındı.

Anahtar Kelimeler: İkinci Yeni, İlhan Berk, Turgut Uyar, Edip Cansever, Cemal Süreya, Ece Ayhan, Sezai Karakoç, Aşk, Ölüm, Yalnızlık.

ABSTRACT

The Second New vein has a substantial position in the post-republican era that still has an effect upon the Turkish poetry. We believe that a conceptual approach to the Second New will help to a better understanding of this movement. In the first part of the study, the evolution of the post-republican Turkish poetry is scrutinized. In the second part, the distinctive attributes of the Second New movement and characteristics of the poets as well as their approach to the language are examined. In addition, similarities in the usage of the language with Servet-i Fünûn (Wealth of Knowledge) poetry are identified. In the third part, the projections of the concepts "love, death and solitude" on the Second New poetry are studied. The studies base on the works of the related poets and their poetical views.

Key Words: Secon New, İlhan Berk, Turgut Uyar, Edip Cansever, Cemal Süreya, Ece Ayhan, Sezai Karakoç, Love, Death, Solitude.

ÖNSÖZ

Bu çalışma İkinci Yeni şiirinde aşk, yalnızlık ve ölüm kavramlarının görünümlerini ele almak amacıyla yapılmıştır. Bu kavramlar ele alınırken İkinci Yeni şairlerinin poetik görüşleri ve metinleri esas alınmıştır.

İncelediğimiz şairler dışında o dönem içerisinde İkinci Yeni şiirinden etkilenmiş başka isimler de bulunmaktadır ancak yukarıda ismini zikrettiğimiz isimler dışında kalanlar vaktimizin imkânı ölçüsünde çalışmanın kapsamını sınırlamamız gerektiğinden bu çalışmaya dâhil edilmemiştir.

Çalışma; giriş, üç ana bölüm ve sonuç kısmından oluşmaktadır. Çalışmanın ilk bölümünde Cumhuriyet sonrası Türk şiirinin gelişim çizgisi ele alınarak Türk şiirine kavramlar bağlamında genel bir bakış yapılmış ve İkinci Yeni şiirinde merkez kavramlar üzerine genel bir değerlendirmede bulunulmuştur. Çalışmanın ikinci bölümünde İkinci Yeni şiirinin doğuşu ve genel özelliklerine değinildikten sonra şairlerin şiirde sözcük seçimlerinin ve dil tavırlarının Servet-i Fünûn şairleriyle irtibatı kurulmaya çalışılmış, tek tek her şairin kavram, imge ve anlamın kullanımı konusundaki tavırları ele alınmıştır. Çalışmanın üçüncü bölümünde ise aşk, yalnızlık ve ölüm kavramlarının İkinci Yeni şairlerindeki görünümleri üzerinde durulmuştur.

Şairler ve kavramlar incelenirken sıralamada doğum tarihleri esas alınmıştır. Daha da geliştirilebilecek bu çalışma dönem şiirinin anlaşılması ve anlamlandırılmasında katkı sağlayacak bir çalışma olmuştur umarız.

Çalışma boyunca engin bilgi birikimi ve ufuk açıcı yaklaşımlarıyla bana yol gösteren değerli hocam Prof. Dr. Hasan Akay'a teşekkürü bir borç bilirim.

İÇİNDEKİLER

ÖZ.....	iii
ABSTRACT.....	iv
ÖNSÖZ.....	v
İÇİNDEKİLER.....	vi
KISALTMALAR.....	viii
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM

CUMHURİYET SONRASI TÜRK ŞİİRİNİN GELİŞİM ÇİZGİSİ.....	3
1.1.TÜRK ŞİİRİNE KAVRAMLAR BAĞLAMINDA GENEL BİR BAKIŞ.....	7
1.2.İKİNCİ YENİDE MERKEZ KAVRAMLAR ÜZERİNE GENEL BİR DEĞERLENDİRME.....	14

İKİNCİ BÖLÜM

İKİNCİ YENİ ŞİİRİNE ÖZEL BİR BAKIŞ.....	17
2.1. İKİNCİ YENİNİN DOĞUŞU VE ÖZELLİKLERİ.....	17
2.2.ŞİİRDE SÖZCÜK SEÇİMİ VE DİLİN KULLANIMI KONUSUNDAKİ TAVIRLARI.....	28

2.3. KAVRAM, İMGE VE ANLAMIN KULLANIMI KONUSUNDAKİ TAVIRLARI.....	43
--	----

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

İKİNCİ YENİ ŞİİRİNDE AŞK, YALNIZLIK VE ÖLÜM KAVRAMLARININ GÖRÜNÜMLERİ.....	67
3.1. İLHAN BERK'İN ŞİİRLERİNDE AŞK, YALNIZLIK VE ÖLÜM KAVRAMLARININ GÖRÜNÜMLERİ.....	67
3.2. TURGUT UYAR'IN ŞİİRLERİNDE AŞK, YALNIZLIK VE ÖLÜM KAVRAMLARININ GÖRÜNÜMLERİ.....	82
3.3. EDİP CANSEVER'İN ŞİİRLERİNDE AŞK, YALNIZLIK VE ÖLÜM KAVRAMLARININ GÖRÜNÜMLERİ.....	119
3.4. CEMAL SÜREYA'NIN ŞİİRLERİNDE AŞK, YALNIZLIK VE ÖLÜM KAVRAMLARININ GÖRÜNÜMLERİ.....	146
3.5. ECE AYHAN'IN ŞİİRLERİNDE AŞK, YALNIZLIK VE ÖLÜM KAVRAMLARININ GÖRÜNÜMLERİ.....	161
3.6. SEZAI KARAKOÇ'UN ŞİİRLERİNDE AŞK, YALNIZLIK VE ÖLÜM KAVRAMLARININ GÖRÜNÜMLERİ.....	173
SONUÇ.....	201
KAYNAKÇA.....	204

KISALTMALAR

a.g.e.	adı geçen eser
a.g.m.	adı geçen makale
a.g.s.	adı geçen sözlük
a.g.t.	adı geçen tez
bkz.	bakınız
c.	cilt
Çev.	çeviren
s.	sayfa

GİRİŞ

Harold Bloom, bir şiirin anlamının yalnızca başka bir şiir olabileceğini söyler; ona göre şiir, şairin önce gelemekten duyduğu melankolidir.¹ Dolayısıyla bazı bakımlardan da olsa İkinci Yeni şiirini Servet-i Fünun şiiri ya da Birinci Yeni şiiriyle karşılaştırmak uygun bir yaklaşım olacaktır. Bu yüzden çalışmanın ikinci bölümünde İkinci Yeni şairlerinin dile yaklaşımları bakımından Servet-i Fünun şairleriyle benzerlikleri ve farklılıkları üzerinde durduk.

İkinci Yeni hareketini diğer şiir hareketlerinden ayıran özelliği; bu hareketin şairlerinin dile olan radikal yaklaşımlarıdır. İkinci Yeni şiirinin öncülerinden Ece Ayhan bu radikal yaklaşımı “Şiirdeki çarpım cetvelinden, ‘Suriye Geometrisi’nden filan bıkmıştır, yeni bir istif, aşağıdan yukarıya da bir sözdizimi ve işleyen bir dilbilgisi istiyorduk”² sözleriyle dile getirir. Ona göre gündelik konuşma dili sıkıcı bir dildir ve şiirde yeni bir sözlük inşasına, yeni bir lügate ihtiyaç vardır: “Gündelik konuşma dili çok dar bir sözlüğe dayanıyor. Bolluklu sınıflar bile sınırlı sayıda sözcük kullanır. Bunun dışında herhangi bir açılış, açılma yok. Ben bu genel geçer olgunun sıkıntısını taşıyorum.”³

Kâinatı ve hayatı algılama biçimini değiştiren şairler, bireye ve eşyaya olan bakışta yaşanan farklılığı yeni imgeler ve imajlarla yansıtmışlardır; bu yolla varoluş sorgulaması içerisine girmişlerdir. Varoluşçulardan da dolaylı olarak etkilenmişlerdir. “algılamaklar, imgelemeler değişsin istedik. Dil nerede kalır? Bu yüzden Atonal bir devrim olarak nitelendiriyorum ben olup bitenleri”⁴ “algılamaklar” ve “imgelemeler” değişince doğal olarak şiir de değişmiş kendine özgü yeni yatağında yol almıştır.

İkinci Yeni şairlerinin, dile, kelimelere ve imgelere yaklaşımlarındaki farklılıklarıyla oluşturdukları imgelem dünyaları onların şiirlerinde bazı anlamsal boşluklar oluşturmuştur. Bu durum, metnin içerisine nüfuz edebilmeyi zorlaştırırsa da

¹ Harold Bloom, **Etkilenme Endişesi**, Metis Yayınları, 2008, s.125

² Ece Ayhan, **Şiirin Bir Altın Çağı**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları., s.63.

³ Ece Ayhan, **Dip Yazıları**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları., 1.b., s.77.

⁴ Ece Ayhan, **a.g.e.**, s.84.

okur açısından merakları cezbeden ve estetik zevk veren bir yaklaşımdır. Şiirde, metnin ve Şairin niyetlerinin birbirinden farklı olabileceğini de göz önünde bulundurursak yapmış olduğumuz çalışmanın zorlukları anlaşılacaktır.

Bu çalışmada, öncekilerde eksik olan taraflara değindik, çalışma ilerledikçe anlaşıldı ki verilen hükümlerin veya kanaatlerin çoğu metinlere dayanmamaktadır. Biz, bilhassa metinleri dikkate alan ve buradan hareket eden bir incelemeyi benimsedik.



BİRİNCİ BÖLÜM

CUMHURİYET SONRASI TÜRK ŞİİRİNİN GELİŞİM ÇİZGİSİ

Cumhuriyet sonrası Türk şiirinin gelişim çizgisi hakkında fikir edinebilmek için Tanzimat Dönemindeki Türk şiirini iyi anlamak gerekir. Tanzimat Döneminde Divan şiiri formel bakımdan aşılammış olsa da şiirde, muhteva bakımından önemli kırılmalar yaşanmıştı. Tanzimat'la birlikte kırılmaya başlanan Divan şiiri etkisi Servet-i Fünûn edebiyatı ve Fecr-i Âti topluluklarıyla birlikte daha modern bir yapıya kavuşmuştur. Cumhuriyet'ten sonraki Türk şiir çizgisinde ise Yahya Kemal, Ahmet Haşim gibi isimlerle, şiirimiz gittikçe daha modern bir yapıya doğru evrilmiştir. Alaattin Karaca, Cumhuriyet'ten sonra şiirimizdeki bu değişimi şu tespitleriyle aktarmaktadır:

“Cumhuriyetin ilk döneminde, Yahya Kemal ve Ahmet Haşim, ‘saf şiir’ anlayışında ve ‘şâirânelik’ noktasında birleşirken, Nazım Hikmet çeşitli yazılarında, bu bireyci anlayışı eleştiren ‘Toplumcu Gerçekçi’ şiir poetikasını ortaya koyar. Poetikasında ‘şâirâne yaradılış’a yer vermez, duygudan çok düşünceyi öne çıkarır, soyuttan değil somuttan, bireysel duyarlıktan değil toplumsal sorunların dile getirilmesinden ve ‘toplumsal mesaj’dan yanadır. Nazım Hikmet, şiirde biçim ve âhenk anlayışını da bu çerçeve içinde belirler. Kendi deyişyle “Köylü ve çoban iktisadiyatının muttarit sesleri yerine, şehrin muzzam senfonisi”ni şiire yerleştirmeye çalışır. Bu düşünceleriyle, dönemin diğer etkin şairleri olan Ahmet Haşim, Yahya Kemal ve Necip Fazıl Kısakürek’ten ayrılır ve Marksist estetik doğrultusunda kurduğu ‘Toplumcu Gerçekçi poetika’ ile Cumhuriyet dönemi Türk şiirinde özellikle 1940 kuşağı diye bilinen şairler üzerinde etkili olur.”⁵

Yukarıya alıntıladığımız metinde görüldüğü gibi, Karaca, Cumhuriyet'ten sonraki Türk şiir çizgisinin iki ana ekseninde gelişim gösterdiğine dikkat çeker. Bunlardan ilki Yahya Kemal ve Ahmet Haşim'in benimsemiş olduğu ‘saf şiir’ çizgisi, diğer anlayış ise, Nazım Hikmet'in öncülüğünde gelişen ‘Toplumcu Gerçekçi’ şiir anlayışıdır. Yahya Kemal ve Ahmet Haşim'in benimsemiş oldukları ‘saf şiir’ anlayışı, gelenekle irtibatlarını bazı bakımdan sürdürseler de Nazım Hikmet'in benimsemiş olduğu şiir anlayışında geleneğin izlerine pek rastlanmaz.

⁵ Alaattin Karaca, **İkinci Yeni Poetikası, Hece Yayınları**, Ankara, Ağustos 2010, s.54.

Yahya Kemal'de Divan şiiri geleneği bazı Fransız şairlerinin de etkisiyle sentezlenerek modern bir forma bürünür. Ahmet Haşim ise Divan şiirinin formel yapısını alarak Fransız şiirinin etkisinde modern şiire ulaşmaya çalışır.

Karaca, Nazım Hikmet ve Necip Fazıl Kısakürek şiirinin iki zıt kutbu temsil ettiğine de değinir, Cumhuriyet sonrası Türk şiirinin gelişim çizgisinde Karaca'nın da dikkat çektiği gibi Necip Fazıl Kısakürek ve Nazım Hikmet iki önemli aktördür. Türk şiiri Cumhuriyet'ten sonra bu iki önemli ismin temsil ettiği şiir anlayışından son derece etkilenmiştir.

Cumhuriyet'ten sonraki Türk şiirinin gelişim çizgisinde Orhan Veli Kanık'ın yadsınamaz bir etkisi vardır. Orhan Veli, gerçekleştirmiş olduğu yeniliklerle Türk şiirinde daha evvel denenmemiş formları uygulamıştır. Daha evvel Tanzimat döneminde, Recaizade Mahmut Ekrem ile genişleyen şiirin muhtevası, Orhan Veli ve arkadaşlarının Garip hareketiyle daha da genişlemiştir. Orhan Veli ve arkadaşlarının başlatmış oldukları yenilik hakkında Karaca şu tespitleri yapar:

“Orhan Veli Kanık ve arkadaşları , Cumhuriyet döneminde oluşturdukları ve Garip Hareketi ya da Birinci Yeni diye anılan şiir hareketiyle yeni bir çıkış yaparlar. Orhan Veli tarafından kaleme alınan ve önce bir dizi hâlinde Varlık dergisinde yayımlanan daha sonra da 1941'de basılan Garip'in ön sözünde yer alan yazı, bu hareketin poetikasıdır. Şiirin içerik, biçim ve diline ilişkin düşünceleriyle gerek o dönemdeki, gerekse daha önceki poetikalara karşı çıkış niteliği taşıyan Garip poetikası , Cumhuriyet dönemi Türk şiir poetikasında 1940-50 arasında etkili olur. Orhan Veli ve arkadaşları, şairaneliğe, ayrı bir şiir diline, geleneksel biçim öğelerine, şiirin doğallığını engelleyen söz ve anlam sanatlarına karşı çıkarak, Ahmet Haşim, Yahya Kemal, Ahmet Hamdi Tanpınar, Necip Fazıl Kısakürek ve Asaf Hâlet Çelebi'nin poetik çizgisinden ayrılırlar. Poetikalarının bir işlevi olması gerektiğini savunurlar. Bu bakımdan ‘Toplumcu Gerçekçi’ anlayışa yakındırlar.”⁶

Görüldüğü gibi Karaca, Orhan Veli ve arkadaşlarının ortaya koydukları Garip poetikasının 1940-50 arasında etkili olduğunu savunur. Ona göre Orhan Veli, şairaneliğe karşı çıkışıyla Ahmet Haşim, Yahya Kemal, Necip Fazıl Kısakürek ve

⁶ Alaattin Karaca, a.g.e., s.54-55.

Asaf Hâlet Çelebi'den ayrılır. Karaca, bu bakımdan Garip hareketini 'Toplumcu Gerçekçi' anlayışa daha yakın bulur.

Necip Fazıl Kısakürek, "Poetika" başlıklı poetikasıyla Cumhuriyet dönemi poetikasında kendine özgün bir yer edinir:

"Necip Fazıl Kısakürek, "Poetika" başlıklı müstakil bir poetikaya sahip bir şair olarak ve şiir anlayışını "mutlak hakikati arama" sözüyle 'dinsel temel' üzerine kurarak Cumhuriyet dönemi poetikasında kendine apayrı bir yer açar. Hatta bu bakımdan Tanzimat'tan beri süregelen ve genelde 'din dışı' bir gerçeklik aynlayışına bağlı kalan poetikalara da – Cumhuriyet döneminde- bir ilk tepki niteliğindedir. Necip Fazıl'ın "Poetika"sı, önce 1946'da Büyük Doğu dergisinde yayımlanır, sonra da ilk kez 1955'te Sonsuzluk Kervanı'nda bütünleşir. Bu poetikada şair, sırasıyla "Şair, Şiir ve Hayat, Şiir ve Din, Müsbet İlimler, Şiir ve Devlet" konularına değinir. Bu konuların hepsini ele alışı "mistik karakter" sürekli öne çıkmaktadır. Bununla beraber, şiirselliğe, biçime, dile verdiği önemle de Yahya Kemal, Ahmet Hamdi Tanpınar ve Asaf Hâlet Çelebi'nin poetika çizgisindedir."⁷

Yukarıya alıntıladığımız metinde görüldüğü gibi Cumhuriyet dönemine etki eden önemli şairlerden Necip Fazıl Kısakürek, poetikasında "Şair, Şiir ve Hayat, Şiir ve Din" gibi konulara değinir, bununla birlikte şiirde formel yapı üzerinde de ciddiyetle durur.

Cumhuriyet sonrası Türk şiirinin gelişim çizgisinde, özgün şiir anlayışıyla kendine yer edinmiş bir diğer önemli şair Asaf Hâlet Çelebi'dir. Çelebi'nin Cumhuriyet sonrasındaki şiirimizde yeri ile ilgili Karaca, şu tespitleri yapmaktadır:

"Müstakil bir poetikası olmamakla beraber, Asaf Hâlet Çelebi, "Benim Gözümle Şiir Davası" başlıklı, 1954 yılında İstanbul dergisinde yayımlanan yazılarıyla Cumhuriyet dönemi poetikasında kendine ayrı bir yer edinmiştir. Her ne denli şiirlerine yönelik eleştirilere yanıt vermek amacıyla yazılmış olsa da, bu poetika genel anlamda 'saf şiir' anlayışı çerçevesinde değerlendirilmelidir. Çelebi, şiirin tanımı, kaynağı, anlam ve açıklık, biçim, âhenk, dil gibi konularda çoğu kez Ahmet Haşim'e yaklaşır. Yazılarından anlaşıldığı kadarıyla dönemindeki 'Toplumcu Gerçekçi' ve 'Garip' şairlerinin poetik anlayışından

⁷ Alaattin Karaca, a.g.e., s.55.

oldukça uzak görünmektedir. O da esas itibariyle dış gerçeklikten çok ‘iç gerçeklik’e, soyuta önem verir, şiiri araç olarak kabul eden poetik anlayışlara karşıdır.’⁸

Saf şiir anlayışına yakınlığı ile bilinen Asaf Hâlet Çelebi, özgün bir şair olması bakımından Cumhuriyet dönemi şiir çizgimizin gelişiminde önem arz eder.

Denilebilir ki Cumhuriyet sonrası Türk şiiri, Karaca’nın yukarıya alıntıladığımız tespitlerinden de anlaşılacağı üzere üç ana kulvardan gelişimini sürdürmüştür. Birinci kulvarda, Necip Fazıl Kısıkürek, Yahya Kemal Beyatlı, Asaf Hâlet Çelebi gibi şairlerin önemli rol oynadığı ‘Saf Şiir’ anlayışını sürdüren isimler, ikinci kulvar, Nazım Hikmet’in öncülüğünde gelişimini sürdüren ‘Toplumcu Gerçekçi’ şairler, üçüncü kulvarda ise Orhan Veli ve arkadaşlarının etkisini taşıyan Garip hareketinin açmış olduğu yolda varlığını sürdüren şairler bulunmaktadır.

İkinci Yeni hareketi, bu üç ana hareketin hiçbiriyle doğrudan bağlantılı değildir. Denilebilir ki, İkinci Yeni şairleri yukarıda bahsettiğimiz üç ana hareketten de etkilenmiştir. Bu hareketin özgün bir sentezini, her İkinci Yeni şairi, kendi poetik anlayışı doğrultusunda gerçekleştirmiştir. Böylelikle, modern Türk şiiri var olabilmıştır.

⁸ Alaattin Karaca, **a.g.e.**, s.56.

1.1. TÜRK ŞİİRİNE KAVRAMLAR BAĞLAMINDA GENEL BİR BAKIŞ

Türk şiiri hakkında kavramlar bağlamında söz söyleyebilmek için Klasik edebiyatımıza kadar gitmek gerekir ki bu durum başlı başına ayrı bir tez konusudur. Türk şiirine kavramlar bağlamında bakmamızın sebebi İkinci Yeni şiiriyle Türk şiir geleneği arasında bir irtibat kurabilmektir.

Arap ve Fars edebiyatlarının etkisinde gelişimini sürdüren Divan şiiri Tanzimat'la birlikte ciddi eleştirilere maruz kaldı, bunun sonucunda da çeşitli dönüşümlere uğratıldı fakat denilebilir ki Divan şiiri geleneği hiçbir zaman tam anlamıyla yıkılamamıştır. Sözgelimi, Cumhuriyet sonrası Türk şiirinde Yahya Kemal, Sezai Karakoç ve Hilmi Yavuz gibi isimler Klasik edebiyat geleneğini dönüştürerek kendilerine özgü bir şiir anlayışı geliştirebilmiş isimlerin başında gelirler. İkinci Yeni şairlerinden özellikle Sezai Karakoç'ta geleneğin izlerine rastlamak mümkündür, Turgut Uyar ise 'Divan' isimli kitabında geleneğe yakınmış gibi dursa da aslında 'Divan'da geleneğe karşı bilinçli bir tavır alış söz konusudur. Divan şiirinde yer alan mazmunlar, Turgut Uyar'ın kelime ve kavram dünyasında bambaşka şeylere karşılık gelmektedir. Divan şiirinin temsil ettiği kavramsal alan metafizikle ilgilidir, Turgut Uyar'ın temsil ettiği kavramsal alan ise bu dünya ile ilgilidir.

Alaattin Karaca, Tanzimat sanatçılarının Divan şiiri poetikası hakkında getirmiş oldukları eleştiriler hakkında şu tespitleri yapar:

“Namık Kemal ve Ziya Paşa gibi Tanzimat dönemi şairlerinin, Divan şiiri poetikasını eleştirirken hedef aldıkları en önemli konu, Divan şairlerinin gerçeklik anlayışıdır. Daha önce de değinildiği gibi, Divan şairleri, şiirlerinde akılla ve duyu organlarıyla kavranabilen ‘nesnel gerçeklik’i yansıtmayı amaçlamamışlardır. Onların dile getirmek istedikleri genelde metafizik karakter taşıyan ilahi gerçekliktir. Oysa Namık Kemal ve kuşağı, asıl gerçekliğin, duyular, bilim ve akılla kavranabilen nesnel gerçeklik olduğu düşüncesindedir ve Divan

şairlerini nesnel gerçekliği çarpıttıkları, dünyevî gerçekten koptukları için kıyasıya eleştirirler.”⁹

Karaca'nın yukarıya alıntıladığımız metninden de anlaşılacağı üzere, Tanzimat şairlerinin, Divan şairlerinin sanat anlayışlarına karşı çıkmalarının sebebi, Divan şairlerinin gerçeklik algısıdır. Dünyevi gerçeklikten kopan Divan şairleri Tanzimat kuşağının hayalini kurduğu gerçeği yansıtmaktan uzaktı. Bu yüzden Divan şiiri büyük eleştirilere maruz kalmıştı. Denilebilir ki Tanzimat dönemi, Türk şiirinin metafizik gerçeklikten nesnel-dünyevi gerçekliğe geçişinin ilk aşamasıdır.

Emre Kılıçlı, İkinci Yeni şiiri değerlendirilirken yalnızca Divan şiiri ve Halk şiiri ile yetinmeyi doğru bulmaz:

“Türk şiirinin modernleşme süreci içerisinde yer almış bu iki önemli şiir akımının birbirleriyle olan benzerlikleri incelenirken Modern Türk şiirinin geleneğine bakmak gerekmektedir. İkinci Yeni'nin değerlendirilmesinde sadece Divan ve Halk edebiyatına benzer hususlar incelenirse geleneğin bir kolu kırık bırakılmış olur. Örneğin İkinci Yeni şairlerinden Ece Ayhan, düzyazı şiirler yazmıştır. Diğer İkinci Yeni şairlerinde de bu durum örneklenebilir. Eğer ki İkinci Yeni'nin gelenek açısından incelenmesinde Divan ve Halk edebiyatıyla yetinilirse o zaman düzyazı şiir geleneğinin kökleri Türk şiirinin içerisinde bulunamaz ve Halit Ziya ile birlikte Servet-i Fünûn şiirinin toprağı havalandırılmaz.”¹⁰

Kılıçlı'nın ifadelerinden, İkinci Yeni şiiri değerlendirilirken Türk şiirinin kavramlar bağlamında genel bir bakışla irdelenmesi gerektiği anlaşılmaktadır, bu ifade bizce de doğrudur. İkinci Yeni şiirini yalnızca bir ya da iki hareketi merkeze alarak yargılamak sağlıklı bir tutum olmayacaktır.

Tanzimat şairlerinin Divan şiirini, nesnel gerçekliğe ters düştüğü için sert bir dille eleştirmişti, Tanzimat şairlerinin eleştirdiği en büyük husus Divan şairlerinin

⁹ Alaattin Karaca, **a.g.e.**, s.50.

¹⁰ Emre Kılıçlı, **Servet-i Fünûn ve İkinci Yeni Şiirinin Karşılaştırılması**, Sakarya Üniversitesi YL Tezi, Eylül 2007, s.10.

kavram dünyasıydı. Divan şiirinin kavramları hakkında Hilmi Yavuz, şu önemli tespitleri yapmaktadır:

“Benzeyenle benzetilenin bir özdeş varlıklar olmadığına anlaşılmasından sonra (şiirle büyü’nün, şiirle mit’in birbirinden ayrıldığı kopma böyle gerçekleşmiştir), eğretileninin sürmesini nasıl açıklamalı? Tanpınar, mazmûnlar sistemini Saray eğretilmesi çevresinde toplar. Güneş, gül, padişah ve sevgili arasındaki eğretilme bağıntısını Osmanlı toplumsal yaşamının saray çevresinde odaklanmasıyla açıklar. Bana öyle geliyor ki, Saray ile Doğa arasında bire-bir bir tekabül bağıntısından sözetmek mazmûnlar sisteminin yinelenme özelliğini açıklamıyor. Bu sürekli yinelenmeyi, belki de, Osmanlı toplumunun kapalı ve kendi kendine yeterli köy yaşamının, üretim tarzı içindeki belirleyici konumuna bağlamak daha doğru görünüyor. Öyle sanıyorum ki, bu yapı sadece kırsal sanatı değil, Saray sanatını da belirlemiş olmalıdır. (Geleneksel köylü sanatında stilize edilmiş motiflerin sürekli yinelenmesini anımsamalı burada.) Bu varsayım doğruysa , Divan şiirini halk sanatından ayırmanın yapay ve yüzeysel, Resmi tarih doğrultusunda yapılmış bir ayırım olduğunu söylemek; Divan şiirini de formel bağlantıları açısından, derin yapıda bir kırsal sanat saymak gerekecektir.”¹¹

Divan şiirinin kavramları yüz yıllarca kullanıla gelmiş olan mazmunlardır. Güneş, gül, padişah ve sevgili arasında bir eğretilme bağıntısı vardır. Yavuz, Halk şiiriyle Divan şiirini birbirinden tamamen farklı yapılar olarak düşünmenin doğru bir yaklaşım olmadığını vurgular.

Cenab Şahabeddin Divan şiirini tabiata yer vermediği gerekçesiyle sert bir dille eleştirir. Türk poetik çizgisinde kavramsal bağlamda yapılmış önemli bir eleştiridir:

“Edebiyatımızın otuz seneden beri hergün biraz kazandığı şey kâinât-ı muhîtenin daima değişen melâhat-ı gayr-ı mahdûdesine mir'ât-ı in'ikâs olmaktır. Nazar-ı edebiyat aheste aheste zavâhir-i eşyadan geçerek rûh-ı mevcudattaki râz-ı tabîyye temellük ediyor. Otuz sene evveline gelinceye kadar şâir için kâinat âdeta kendisinden bahs olunmaz bir şey gibi imiş; şâir kendi ruhu, kendi infîâlâtı içinde yaşar, etrafındaki şuûn-ı tabiata göz yumar, münhasıran

¹¹ Hilmi Yavuz, **Edebiyat ve Sanat Üzerine Yazılar**, Yapı Kredi Yayınları, Ekim 2005, s.145.

kendi hayatından, kendi hayat-ı mest-âne ve âşikânesinden bahseder, kendi kâinât-ı dimâğiyesindeki havâdis-i te'sriyesinden başka her şeyine karşı lâkayd kalırmış. Mevcûdât-ı hâriciyyeyi ancak iki zamanda tahattur ederlermiş: Ya tevhîdât, nuût, kasâid gibi uzunca manzumelere Bir girizgâh-ı müsâid bulmak için, yahut müsâide-i lisâniyye fevkinde bir hiss-i vicdaniyi anlatmak için"¹²

Cenab Şahabeddin'in Divan şiirine getirmiş olduğu eleştiriye Tevfik Fikret de katılmaktadır. Tevfik Fikret de Divan şairlerini tabiata önem vermemekle itham eder ve eleştirir:

"-Bahara dair,.. Evet, filhakika bugün bundan münasip bir zemîn-i muhâdara da olamaz; fakat evvelâ şurasını arz edeyim ki eslâfin parlak, âhenk-dâr, mükemmel birtakım "bahâriyye!"lerini görüyoruz; bendeniz -kendi hesabıma-bunlardan bazısının tarz-ı belâgatine hayran da oluyorum. Maamafih "şiiir"i bizim anladığımız gibi anlayan bir fikir, eşyayı bizim gördüğümüz gibi görmeye alışmış olan bir nazar için bugün o neşaidi tabiî ve güzel bulmak, yani o bahar numunelerinden bir zevk-ı rûhânî hâsıl eylemek nasıl mümkün olur, bilemem. İ'tikâd-ı hakîrânemce şu'ârâ-yı sâlîfe miyanında tasvîr-i tabâ'iyâyâ -bi'n-nisbe en çok meyil gösteren Nedîm'dir"¹³

Tevfik Fikret ayrıca Divan şairlerini, şiirin ahenk unsurlarına verdikleri aşırı önemden dolayı eleştirmektedir:

"Eski şiirlerimizin hangisini ele alacak olursanız bu kafiye tesirini bulursunuz; en güzellerinde, en samimîlerinde bile o tesirin bir eser-i gadri görülür. İşte bunun içindir ki "eskiden şairlerimiz vardı, şiirimiz yoktu!" diyenler haklıdır; ve işte bu hakka istinaden diyorum ki: Bîçare şi'r-i Osmânî yoksuldur... Edebiyatımızın bu fakrı vakıa yavaş yavaş azalıyor; Tefekkürler, Makberler, Sahrular, Zemzemelerle açılan menâbi-sâmân-ı efkâr bu gün kafiye gibi, aruz gibi sedleri, hâilleri devirip geçecek bir feyazân-ı âzâde-serâne ile feveran ve cereyan eden ve emvâc-ı huruşânî içinde altınlar, elmaslar taşıyan bir seyl-i terakkî vücuda getirdi. Şu köhne teşbihimi ikmal için diyebilir miyim ki: Seyl-i terakkimizin cereyanına mani olmak isteyen has u hâşâk muârizîn ta'arruz-ı beyhudeleriyle yine

¹²Hayrûnnisa Banu Bayık, **Cenab Şahabeddin'in Servet-i Fünûn Dergisi'nde Yayımlanmış Makaleleri**, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2000, Tez No: 94043, s.86.

¹³ İsmail Parlatur, **Servet-i Fünun Edebiyatı**, Akçağ Yayınları, Ankara 2000, s.33.

kendilerini yoracak. Nihayet hiçbir şeye zerre kadar tesirleri olmadan ezilip, çürüyüp gideceklerdir”¹⁴

Divan şairlerinin aruzu ve ahengi şiirin yegâne unsuruymuş gibi gördüklerini savunan Tevfik Fikret, yukarıdaki ifadelerinden anlaşılacağı üzere bu şiiri ‘yoksul’ olarak nitelendirir. Yine ona göre edebiyatımızın bu mevcut yoksulluk hali ancak, Makber, Sahra, Zemzeme gibi eserlerle aşılmaya başlanmıştır.

Ziya Paşa’nın Divan şiiri geleneği hakkındaki tespitleri de oldukça dikkate değer ifadelerdir. Şiirin her millette tabii olduğunu söyleyen Ziya Paşa, bu görüşleri doğrultusunda Divan şiirini sorgular:

“Çünkü mahsül ve tahsîl bizim memâlike göre yalnız şiir ve inşâ cihetindedir. Bunlardan bir nebze bahsedilmek fâideden hâlî değildir. Şiirin ta’rif-i umumîyesi kelâm-ı mevzûndur. Yani iki satır sözü her birindeki sükûn ve harekâtın müsavi olmasından ibarettir. Hattâ kafiye usûlü milel-i müte’ahhire beyninde hadis olmuştur. Eski Yunânîler yalnız vezne riâyetle kafiye iltizam etmezlerdi. Şiir her kavimde tabiidir. Rûy-i arza ne kadar milel ve akvam gelmişse cümlesinin kendilerine mahsûs şiirleri vardı. Osmanlıların şiiri acaba nedir? Necâtî ve Bakî ve Nefî dîvanlarında gördüğümüz bahr-ı remel ve hezceden mahbûn ve mühbis kasâid ve gazeliyât ve kıt’aât ve mesneviyât mıdır? Yoksa Hâce ve İtrî gibi mûsikîşinâsânın rabt-ı makamat ettikleri Nedîm ve Vâsîf şarkıları mıdır? Hayır bunların hiç birisi Osmanlı şiiri değildir. Zira görülüyor ki, bu nazımlarda Osmanlı şâirleri şuarâ-yı İrân’a ve şuarâ-yı İrân dahi Araplara taklîd ile melez bir şey yapılmıştır. Ve bu taklîd üslûb-ı nazımda değil ve belki efkâr ve ma’âniye bile sirayet edip, bizim şuarâ-yı eslâf edâ-yı nazm u ifâdede ve hayâlât ve ma’ânide Arap ve Acem’e mümkün mertebe taklide sa’y etmeyi maariften addetmişler ve acaba bizim mensûb olduğumuz milletin bir lisânı ve şiiri var mıdır ve bunu ıslâh kabil midir, aslâ burasını mülâhaza etmemişlerdir”¹⁵

Görüldüğü gibi Ziya Paşa, Divan şairlerini, Arap ve Fars şiirini taklit ettiklerinden dolayı eleştirmektedir. Ziya Paşa Divan şairlerinin gerçekleştirmiş

¹⁴ İsmail Parlatır, a.g.e., s.237.

¹⁵ Mehmet Kaplan, **Tevfik Fikret**, 8.Baskı, Dergah Yayınları İstanbul 2005., s.45.

oldukları bu taklidin yalnızca üslup ve nazımdan ibaret olmadığını, bu şiirin mânâda dahi taklit edildiğini, bu durumda özgün bir Osmanlı şiirinden söz edilemeyeceğini savunmaktadır.

“Şiir hakkındaki görüşleriyle Cumhuriyet dönemi poetikasında anılması gereken bir başka şair, Ahmet Hamdi Tanpınar’dır. “Antalyalı Genç Kıza Mektup” başta olmak üzere, Edebiyat Üzerine Makaleler(1969) ve Ahmet Hamdi Tanpınar’ın Mektupları(1975), Tanpınar’ın poetikasını belirlemede başvurulacak başlıca yazı ve yapıtlardır. Şair, poetikasını Bergson ve Freud’dan aldığı ‘zaman’ ve ‘rüya’ kavramları üzerine kurmuştur denilebilir. Şiiri, insanı zaman ve mekânın (somut gerçekliğin) dışına çıkaran bir çeşit rüya, ruh hâli olarak tanımlayan Tanpınar, bu düşüncesiyle duyularla kavranabilen gerçeklik anlayışından uzaklaşır ve ‘iç gerçeklik’i esas alan poetikaya yaklaşır. Şiirde müziği, dilde ve biçimde mükemmelliği öne çıkaran düşünceleriyle Ahmet Haşim ve Yahya Kemal’e yakın durur.”¹⁶

Cumhuriyet sonrası Türk şiirine kavramsal bağlamda yaklaştığımızda, İkinci Yeni şiirine gelene kadar karşımıza çıkan en önemli isimler, Ahmet Haşim, Yahya Kemal, Ahmet Hamdi Tanpınar, Necip Fazıl Kısakürek ve Orhan Veli Kanık’tır. Bu saydığımız isimlerin şiirlerinde hakim olan kavramlar hakkında Alaattin Karaca şunları söyler:

“Ahmet Haşim, Yahya Kemal, Ahmet Hamdi Tanpınar, Necip Fazıl Kısakürek, Asaf Halet Çelebi, poetikalarında somuttan çok ‘soyut’a, ‘iç’e, akıldan çok ‘sezgi’ye önem verirler; bu açıdan ‘soyut gerçeklik’ anlayışına bağlı bir poetika geliştirmişlerdir denilebilir. Onların poetikası genelde ‘saf şiir’ ve ‘sembolist’ poetikadan da izler taşır. Geleneği inkâr etmezler; hatta çoğu kez uygulamaları ve kuramsal düşünceleriyle kimi açlardan Divan şiiri geleneğine ulanabilirler. Ancak bunlardan Necip Fazıl Kısakürek, “Poetika”sıyla kimi farklılıklara karşın ‘sufi poetika’nın Cumhuriyet dönemindeki ilk izleyicisidir denilebilir. Çünkü Kısakürek’in poetikası da sufi şiirin poetikası gibi dinsel bir temel üzerine kurulmuştur. İç gerçekliği göz önüne alan bu şairlerin yanı sıra Nazım Hikmet ve Garip şairleri dış gerçekliği savunan poetikalarıyla Cumhuriyet dönemi şiir anlayışlarına damgasını vurmuştur.”¹⁷

¹⁶Alaattin Karaca, **İkinci Yeni Poetikası, Hece Yayınları**, Ankara, Ağustos 2010, s.54.

¹⁷ Alaattin Karaca, **a.g.e.**, s.56.

Yukarıya alıntıladığımız metinden anlaşılacağı üzere, İkinci Yeni şiirine gelene kadar Cumhuriyet sonrası Türk şiirinde kavramsal bağlamda iki temel yaklaşım olduğu görülmektedir. Bunlardan birincisi ‘iç gerçeklik’i önceleyen Yahya Kemal ve Necip Fazıl gibi isimler, ikincisi ise ‘dış gerçeklik’i önceleyen Nazım Hikmet’in açtığı yoldan giden isimlerdir.



1.2. İKİNCİ YENİ ŞİİRİNDE MERKEZ KAVRAMLAR ÜZERİNE GENEL BİR DEĞERLENDİRME

Denilebilir ki İkinci Yeni şiiri, alışlagelmiş şiir anlayışlarına bir karşı koyuş hareketidir. Şiirin malzemesi dil olduğuna göre, bu hareketin şairleri geleneğe karşı tepkilerini dile yaklaşım biçimleriyle ortaya koymuşlardır. Cemal Süreya, “Şiir dil işidir. Dilde yangınlar yaratmak sanatı.”¹⁸ diyerek, şiirin malzemesinin dil olduğunu doğrulamaktadır.

Şiirde yalnızca sözcükleri önceleyen bir dil anlayışının ‘saçma’ya dönüşmekten öteye gidemeyeceğini belirten Yaşar Nabi, bazı İkinci Yeni şairlerini şiiri düşünceden soyutlamaları nedeniyle eleştirmiştir:

“Şiirin anlam alanı ve anlamsal yapısına yönelmeden önce, özellikle kapalı şairlerin kendilerini savunmak için sık sık başvurdukları bir cümle ile kozumuzu paylaşmamız gerekiyor. "şiir düşüncelerle değil, sözcüklerle yazılır." Stephane Mallarme'nin, yozlaşmış klasik şiir anlayışı kaşısında bir eleştiri olarak ileri sürdüğü savı içeren ve zamanla kemikleşerek bir aforizmaya, bir slogana dönüşen bu cümle tam olarak böyle değil. Mallarme, "Ce n'est pas des idées que l'on fait des vers, c'est avec des mots'n der; yani, dizelerin düşüncelerle değil sözcüklerle yapıldığını (kurulduğunu) söyler. Dize (le vers) sözcüğü her ne kadar şiir kavramını içerse de bu cümlede dize ile şiir kavramları eş anlamlı kullanılmamıştır. Ama nedense, anlamı bunca açık cümle, yalnızca Türkiye'de değil birçok ülkede, "şiir düşüncelerle değil, sözcüklerle yazılır'a dönüşmüştür. Sapma (saptırma) bu düzeyde kalsa ne iyi, ama sözcükler düşünce (yi) içermezler, dolayısıyla şiirin düşünceyle ilişkisi yoktur gibi bir saçmalığa ulaşıldığı da görülür. Şiirin ne olduğunu böyle yorumlanmış bir cümleyle göre kavramaya kalkışırsak ‘saçma’ya bile varabiliriz; tıpkı dadacılar, letristler ve bazı İkinci Yeniciler gibi”¹⁹

Orhan Okay, şiirin esasının gelenek olduğunu vurgular, ona göre her şair kendinden öncekileri tanımak ve bunlardan aldığı birikimle kendi sanatını oluşturmak zorundadır:

¹⁸ Cemal Süreya, **Güvercin Curnatası**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2002, s.123.

¹⁹ Yaşar Nabi Nayır ve Salih Bolat, **Şiir Sanatı**, Varlık Yayınları, İstanbul, 2003, s.240.

“Şiirin esası zaten gelenektir...Bu geleneğin sınırları nelerdir, ona şâir karar verir. Vezin, ahenk, iç ritm, imajlar dünyası, mazmunlardan esintiler, doğu mitolojisi, bütün bir İslâmi an’ane bu geleneğin kaynaklarını oluşturabilir. Buna bağlı olarak tabii orijinalite, şahsiyet ve yenilikler gelecektir. Geleneği divan şiiriyle sınırladım zannedilmesin. Onu estetik bakımından harikulade bir mükemmeliyet gösterdiği için aldım. Yoksa halk şiiri ve kültürü, Tanzimat’tan sonra yenileşen, batılılaşan şiirimi, hecenin büyük ustaları, hatta yukarıda biraz küçümser gördüğüm Garipçiler, İkinci Yeni, her şey günümüzün ve geleceğin şiiri için gelenek basamakları olabilir. Diyeyeğim, her sanatkar kendinden öncekileri tanımak, sevmek, benimsemek, seçmek, süzmek ve kendi sanatını bulmak zorundadır”²⁰

Yukarıya alıntıladığımız ifadelerinde geleneğin, bir şairin şiir serüveninde en önemli unsur olduğunu vurgulayan Orhan Okay, şairlerin ön yargısız bir biçimde kendinden öncekileri araştırmaları gerektiğini vurgular. İkinci Yeni şairleri her ne kadar gelenekten kopuk, bağımsız, geleneğe tamamen karşı çıkar görünseler de aslında geleneğe tamamen kayıtsız kalmamışlardır. Bu doğrultuda İlhan Berk’in Divan şiiriyle alakalı görüşleri önem arz eder:

“...Beyit hemen hemen bize (Doğu) özgüdür. Divan şiiri ise, bu düzene çok bağlı kaldı. Bunun için de beyit bizim yazımızda bir gelenektir dedim. Bunu, divan şiirimizin en büyük şiir olduğunu düşünerek söylüyorum. Beyit düzeni, bilindiği gibi, Tanzimat’a değin sürdü. Batı yazını ile asıl değinmemiz bu beyit düzeninin yıkılmasıyla tanımlanmalıdır, bence. Mısra ise, bizde, daha çok yeni şiirimizin bir anlayışıdır. Ahmet Hâşim ve Yahya Kemal’le başlıyor”²¹

Yukarıdaki ifadelerinde Divan şiirinin, bizim en büyük şiirimiz olduğunu ifade eden İlhan Berk, geleneğin esasının Divan şiirindeki beyit düzeni olduğunu belirtir. Ona göre, Batı edebiyatından gelen etki ile beyit düzeni yıkılmış ve şiirimiz modern halini almıştır. Modern şiiri Ahmet Hâşim ve Yahya Kemal ile başlatan İlhan Berk’in şiirde mısraacı anlayışı önemseydiği görülmektedir. Unutulmamalıdır ki İkinci

²⁰ Orhan Okay, **Konuşmalar**, Akçağ Yayınları, Ankara, 1998, s.52-53.

²¹ İlhan Berk, **Başlangıçtan Bugüne Beyit Mısra Antolojisi**, Varlık Yayınları, İstanbul, 1960, s.3.

Yeni şiiri, geleneğe tamamen karşı çıkıyor gibi görünse de geleneğin Yahya Kemal'e bırakmış olduğu mısraacı mirasa da sahip çıkmıştır.



İKİNCİ BÖLÜM

İKİNCİ YENİ ŞİİRİNE ÖZEL BİR BAKIŞ

2.1. İKİNCİ YENİNİN DOĞUŞU VE ÖZELLİKLERİ

İkinci Yeni şiirinin söz dağarcığını, arka planını, şairlerin imgelerini ve dili kullanım biçimlerini anlamak hususunda bu dönem şiirinin genel özelliklerine ve şairlerin şiir anlayışına bakmak faydalı olacaktır.

İkinci Yeni şairleri, Türk şiir çizgisi göz önünde bulundurulduğunda şiirde anlama ve dil meselesine en fazla hassasiyet gösteren isimlerdir. Şiirde anlam konusunda Walter G. Andrews'in düşüncelerine başvurursak; ona göre anlam terimi doğrudan doğruya , gerçek dünyadaki belirli bir nesneyi ya da fenomeni göstermez, indirgenemez nitelikte geniş ve karmaşık bir fenomenler dizisini gösterir.²² İkinci Yeni şairlerinin şiirde anlam konusuna yaklaşımları Andrews'in ifadeleriyle örtüşmektedir. Bu şairlerin sözcükler karşısında takındıkları tavır, fenomenolojik tutumlarıyla doğrudan ilintilidir.

“Söylenen, mutlaka kastedilen olmak zorunda değildir.”²³ Görüşü doğrultusunda denilebilir ki İkinci Yeni şiiri, şairlerin şiir alguları, sözcüklere yaklaşımları, kendilerine mahsus imge yaklaşımları ve alışılmış sözcükleri yerinden etmeleri, bu şairleri farklı okumalara ve yorumlamalara açık hale getirmiştir.

Wellek'e göre “Şiir, sürekli olarak bir tek anlamlı işaretler (monosign) sistemiyle ifade edilen bir soyutlamalar sistemi hedeflemek yerine, kelimelerden yapılmış benzersiz ve aynen tekrarı imkânsız bir örgü kurar, bu örgüde her kelime bir işaret olduğu kadar da bir nesnedir ve şiir dışındaki başka bir sistemle açıklanamayacak bir tarzda kullanılır.”²⁴ Wellek'in ifadeleri İkinci Yeni şairlerinin kelimelere ve nesnelere yaklaşımlarını izah etmemiz hususunda önem arz etmektedir. İkinci Yeni hareketini anlamlandırmak, bu hareketin mensubu şairlerin kelimelere ve

²² Walter G. Andrews, **Şiirin Sesi, Toplumun Şarkısı**, İletişim Yayınları, çv: Tansel Güney, İst., 2009, sf.18

²³ Walter G. Andrews, **a.g.e.**, s.20

²⁴ Rene Wellek, **Edebiyat Teorisi**, Dergah Yayınları, İstanbul, 2011, s.126

nesnelere olan yaklaşımlarını kavramada bize yardımcı olacak ifadelerdir. İkinci Yeni şiirinde de her kelime bilinçli bir şekilde bir araya getirilmiş bir işaretler sistemidir.

Alâattin Karaca'ya göre İkinci Yeni şiirinin teşekkül ettiği 1950-1960 arasındaki döneme baktığımızda bu dönemde Türkiye'nin yaşamış olduğu sorun kentleşme ve kapitalleşmedir. Diğer sorunlar ise baskı ve ideolojik çatışmalar ve ekonomik bunalımdır, bütün bu durumlar, şartlar, hızla değişen toplumsal yapı genç kuşaklar ve aydınlar üzerinde bir takım olumsuzlukları da beraberinde getirmiştir.²⁵

Alaattin Karaca İkinci Yeni'nin teşekkül ettiği dönem hakkında şu önemli tespitleri yapmaktadır:

“Batı sanatından gelen etkilerle, 1950’li yıllardan sonra Türk edebiyatında varoluşçu felsefenin etkileri görülmeye başlanır. Söz konusu felsefenin öncü yazarları Sartre ve Camus’yle bu yıllarda tanışılır. Sait Faik, yarı Gerçeküstücü denebilecek öykülerini topladığı Son Kuşlar (1952) ve Alemdağda Var Bir Yılan (1954)’ı 1950’li yıllarda yayımlar. Caz müziği ve atonal müzik yaygınlaşır. 1948’de Adnan Çoker ve Lütfü Günay ilk soyut sergiyi açarlar. Türk yazar ve şairleri Lautreamin, sade, Baudlaire, Rimbaud, Mallarme, Eliot, Poundi e.e. cummings gibi şairlerin yapıtlarıyla karşılaşır. Buna karşın köyden kente, tarım toplumundan sanayi toplumuna geçişin öyküsü de romanlara yansımaya başlar. Nitekim Orhan Kemal’in Bereketli Topraklar Üzerinde(1954)’si ve Talip Apaydın’ın Sarı Traktör(1958)’ü , tarım toplumundan sanayi toplumuna geçiş sürecinde ortaya çıkan toplumsal koşulların ürünüdür. Hatta 1950’lerden sonra kırsal kesimin sorunlarını dile getiren romanların hızla çoğalması ve genellikle sisteme yönelik eleştiriler içeren ‘köy edebiyatı’ nın oluşması çevrenin (taşra), kendisini çeşitli yöntem ve baskılarla biçimlendirmeye çalışan merkeze tepkisi olarak değerlendirilebilir”²⁶.

Karaca, İkinci Yeni şairlerinin Dadaist ve Gerçeküstücü anlatımlardan etkilendiklerini vurgular:

“Bunun dışında, baskılar ve bir kısır döngü halinde süren ideolojik çatışmalar, iktidar

²⁵ Alaattin Karaca, **İkinci Yeni Poetikası**, Hece Yayınları, Ağustos 2010, s.83

²⁶ Alaattin Karaca, **a.g.e.**, s.83

muhalefet tartışmaları, kentleşme, kapitalistleşme, yazar ve şairlerin ruhunda bir bunaltı, bıkkınlık yaratmış olmalıdır. Kimi şair ve yazarların bu çatışmalara tepki olarak, ideolojik özden ve söylemden uzak kalmayı seçmeleri, hatta dil ve anlatımı bozarak bir anlamda bu baskıcı yönetime, kısır ideolojik çatışmalara ve yapay ilişkilerle dolu yaşama biçimine başkaldırmaları doğaldır. Bunun yanında toplumsal baskının olduğu her yerde görüldüğü gibi, sanatçıların bu baskılardan ürkererek sembolik, soyut ve kapalı bir dil benimsemeleri, hatta toplumsal sorunlardan uzak durmayı yeğlemeleri de doğaldır. Söz konusu toplumsal ve sanatsal ortamda, genç kuşak şairleri, hece şiirinin ve Garip'in yetersizliğini kavrarlar; hatta sanatın toplumsal amaçlara hizmet etmesi yolundaki anlayışları reddederler ve 1940'lı yılların ana izlekleri olan yaşama sevgisi, küçük adamın günlük yaşantısı giderek terk edilmeye başlanır. Buna ek olarak Dadaizmin ve Gerçeküstücülerin anlatım teknikleri genç kuşağın ilgisini çeker. Akli devreden çıkarmaya çalışan, bilinçdışını ve düşü zengin bir şiirsel alan olarak keşfeden, buna bağlı olarak alışılmış dil, biçim ve imgelemden kopan bir sanat anlayışı ortaya çıkmaya başlar. Şiirde geleneksel istiare ve teşbih anlayışına karşı yeni bir 'imge' anlayışı belirir. En önemlisi alışılmış şiir dili sarsılmaya başlar; dille beraber asıl sarsılan alışılmış gerçeklik anlayışdır.²⁷

Alaattin Karaca'ya göre İkinci Yeni böyle bir toplumsal ve sanatsal ortamda boy verir. Hiçbir edebi hareket, döneminin toplumsal ve siyasi yapısından bağımsız düşünülemediğine göre Karaca'nın dikkatini çektiği dönemin toplumsal ve siyasi yapısı, İkinci Yeni hareketini anlamlandırma açısından önemlidir.

Rauf Mutluay, İkinci Yeni şiirinin doğduğu ortam hakkında bilgi verirken, İkinci Yeni hareketinin öncesindeki edebi hareketlere de kısaca değinerek şu önemli tespitleri yapar:

“Şiirde Metin Eloğlu, Turgut Uyar, Edip Cansever,, Cemal Süreya, Ece Ayhan, Sezai Karakoç, Kemal Özer, Hilmi Yavuz, Ülkü Tamer... Adları, kendilerini kabul ettirmiş kişilikler görünümündedir. Erken başlanmış yolda, usta işi ürünler vererek sıradan ayrıldıkları için. Şimdi en yaşlısı 45, en genci 30 yaş dolaylarında bulunanlar, edebiyatımızın «Yarına Doğru» gelişimini sağlayacak yetenek sahipleridir. Onun için emekleri şimdilik edebiyat tarihinin değil, güncel eleştirinin konusu olmaktadır. Konuşma dilinin doğallığı içinde şiirsel deyişleri bulmak, günlük yaşamın sorunlarına ve insanlarına eğilmek, söylev havasından kurtulmak, süs ve söz sanatlarından fazla yardım ummamak, ölçü-uyak tutsaklığında nazım kolaylıklarına düşmemek, dünya görülerine göre yaşamak ve yazmak yolunda Garip'çilerle birlikte Ziya Osman Saba, Cahit Sıtkı Tarancı'nın şiir güzellikleri birikimine 1930 kuşağı doğal bir tepkiyle karı çıkmıştır. Konularını insan derinliğinde arayanların (Dağlarca, A. H. Çelebi, Necatigil...) , toplumsal gerçekçilik

²⁷ Alaattin Karaca, **a.g.e.**, s.84

akımını yürütmek isteyenlerin (A. İlhan, Ö. F. Toprak, R. Ilgaz...), eski şiir geleneğini yenileştirerek sürdürenlerin (Külebi, N.U. Akgün, Z. Ö. Defne) yanına yeni yorumların ürünleri eklenmektedir. 1950'ler sonrasında bu noktadan yola çıkanlar; gittikçe kapalı, soyut, imgeli, duyulup anlaşılması güç, biçimde yaratıcısının koşullarından başka ilke tanımayan şiirle gelmişlerdir. Batı şiirinin bol çevirileriyle beslenen, şiir çevirileri yaparak sanatlarına yakınlık sağlayan genç küme (İkinci Yeni); konularını tüketmiş gibi görünen açık şiirden, gerçeküstücülüğün bilinçaltlarına uzanan yöntemiyle gizli ve derin bir iç dünyaya yönelir. 1950'den sonra sanat alanına çıkanların başlıca özelliği, sürekli bir arayış ve değişim içinde şiirlerini boyuna yenilemeleridir²⁸

Görüldüğü gibi Mutluay, İkinci Yeni şairlerinin, konularını tükettiğine inanılan 'açık şiir'den sıyrılarak gerçeküstücülerin yolundan gittiklerine, açık bir söylem yerine gizli ve derin bir iç dünyaya yöneldiklerine değinir. Mutluay'ın tespitleri doğrultusunda denilebilir ki İkinci Yeni şiirini kendinden önceki hareketlerden ayrıcalıklı kılan tarafı, şiire gizli ve derin bir iç dünya oluşturarak yeni bir yorum getirmeleridir.

Asım Bezirci'ye göre ise İkinci Yeni'yi tek başına toplumsal ve siyasal ortamla belirlemek yanlış bir tutumdur:

“Bu başkaldırı, şunu gösteriyor: İkinci Yeni'yi tek başına toplumsal, hele siyasal ortamla belirlemek yeterli bir kavrayış değildir. Çünkü İkinci Yeni belli bir toplumsal (giderayak siyasal) ortamın olduğu kadar, belli bir kültürel / şiirsel ortamın da ürünüdür. Hatırlanacağı üzere, Garip hareketi eski şiiri yıkarken birtakım ilkeler ortaya koymuştur: Garipçiler geleneğin getirdiği kalıplara kazan kaldırmışlar, «teşbih, istiare, mecaz, mübalâğa» gibi edebî sanatlarla sırt çevirmişlerdi. Hayale ve tasvire boş vermişler, duyguya ve şairaneye pencereleri kapamışlar, ölçü ve uyağı kapı dışarı etmişlerdi. Şiiri «bütün hususiyeti edasında olan» ve «insanın be duygusuna değil, kafasına hitap eden yani tamamen manadan ibaret» yalın bir söz sanatı haline getirmek istemişlerdi. Gerçi geleneksel sanatın, Hece ve Fecr-i Ati (daha doğrusu, Ahmet Haşim) şiirinin yıkılmasında bu ilkelerin önceleri büyük yararlığı dokunmuştu. Ama sonradan bu ilkeler işlevlerini yitirerek şiirin ayaklarına takılan birer pranga haline gelmişti. Üstelik öncülerini izleyen bir yığın güçsüz, taklitçi, çömez şairlerin elinde iyice aşınmış, kalıplaşmış, tıkanmıştı. O kadar ki, Orhan Veli bile bu durumdan yakınmak zorunda kalmıştı: «... Ama bu şiir yavaş yavaş yayılıp birçok kimse tarafından da tutulunca iş değişti. Genç okuryazarlar, hatta bu ile uğraşanlar, sandılar ki şiir yalnız küçük olayların, yalnız alelade bir dille anlatılmasından meydana gelir. Böyle böyle bu basitlik, bu alelâdelik şiirin bir tarifi, bir artı oldu. Basitlik, alelâdelik derken belki de biraz insafılı davranıyorum. Basitlik, alelâdelik diyeceğime boşluk, hiçlik desem daha doğru olur. (...) Genç şairlerimizin çoğunda, ne yazık ki böyle bir boş lâkırdı ile yetinme hali görüyoruz. Yazımın baş tarafındaki sözlerden de anlaşılacağı gibi, şiirimizin bu hale gelmesinde de galiba bizim neslin büyük payı var.» İşte, bir yandan toplumsal durum, bir yandan da bu şiirsel durum yeni bir şiirin oluşumunu gerekli kılar. Kuşku yok ki, her yeni şiirin ilk işi kendinden önceki şiiri devirmek olacaktır. Nitekim 1950'den sonra bazı şairlerin yavaş yavaş

²⁸ Rauf Mutluay, **50 Yıllık Türk Edebiyatı**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1976, s.27-28.

bu yola girdikleri görülmektedir: Sözcüleri, Attilâ İlhan. 1954'te Mavi dergisinde Garip şiirine karşı bir sava açar. Garipçileri «estetikte formalist, felsefede idealist» olmakla suçlar. Ayrıca, «aktif realist» dediği toplumsal şiiri de eleştirir. Atatürkçülüğe yaslanan «sosyal realist» bir sanat anlayışını savunur. Ahmet Oktay, Yılmaz Gruda, Asaf Çiğiltepe, Güner Sümer, Bekir Çiftçi, Özdemir Nutku kendisini desteklerler²⁹

Mehmet H. Doğan İkinci Yeni şiirinin teşekkül ettiği dönem hakkında şunları söyler:

“1941’de çıkardıkları Garip adlı ortak kitaplarıyla, o güne kadar “müreffeh sınıfların zevkine hitap etmiş” olan şiirin karşısına “yaşama hakkını mütemadi bir didişmenin sonunda bulan kitlenin zevkine hitap edecek”, ama “bu mevzu bahis kitlenin istediklerini eski edebiyatın aletleriyle anlatmaya” da çalışmayacak olan bir şiire karşı çıkan Orhan Veli-Oktay Rifat-Melih Cevdet üçlüsü tıkanmış gibi görünen Türk şiirine yeni bir kanal açar (...) Ahmet Oktay’ın dediği gibi, “DP iktidarı, aydınları, sanat/ kültür adamlarını fazla ciddiye almadığı ve sınıfsal bakış açılarında sahip olabileceğini hesaplamadığı köylü ve işçi kitlelerinin birikmiş öfkesine çok güvendiği için bu anlamda asla iktidar olamamıştır. Siyasal erki ele geçirememiş, orada iktidar olamamıştır.” Sonuç olarak 1950-60 arası, kültür ve sanat alanlarında en büyük baskıların yaşandığı bir dönem olmuştur ama, şiirin, sanatçının devletten kopma süreci de bu dönemde tamamlanmıştır³⁰

Doğan’a göre Demokrat Parti iktidarı İkinci Yeni şiirini etkileyen bir varlık göstermiştir, iktidarın askeri müdahale ile devrilmesi ise İkinci Yeni üzerinde olumlu bir etki ortaya çıkarmıştır:

“DP’nin 27 Mayıs 1960’ta bir askeri müdahaleyle devrilmesinden sonra başlayan dönemdeyse, kültür ve sanat üzerindeki baskıların kısmen kalkmış olması sonucu, şiirde bir atılım ve gelişme süreci yaşanmıştır. 1950’lerin ikinci yarısında ortaya çıkan, daha sonra “kapalılıkla, anlamsızlıkla, bir kaçış şiiri olmakla” suçlanacak olan İkinci Yeni şairleri en

²⁹ Asım Bezirci, **İkinci Yeni Olayı**, 4. Baskı, Evrensel Yayınları, İstanbul 1996, s.56-57.

³⁰ Mehmet H. Doğan, **Şiir ve Eleştiri**, Yapı Kredi Yayınları, Şubat, 1998, s.46.

güzel şiirlerini bu dönemde yazmışlar, şairin bağımsız, demokrat kişiliği konusunda olumlu örnekler vermişlerdir.”³¹

İkinci Yeni şiirinin varlık göstermeye başladığı dönemin Türk şiir ortamı hakkında Alaattin Karaca şunları söylemektedir:

“1950’den 1960’a değin Türk şiiri, esas itibariyle Hisar Topluluğu, Mavi Grubu, ve İkinci Yeni Hareketi adlarıyla edebiyat tarihine geçmiş üç farklı oluşum çevresinde gelişmesini sürdürür. Bunlardan ilki, 16 Mart 1950’den itibaren Ankara’da yayımlanmaya başlanan Hisar dergisinde toplanan şair ve yazarlarca oluşturulmuş Hisar Topluluğu’dur. Munis Faik Ozansoy, İlhan Geçer, Mehmet Çınarlı, Yahya Benekay, Nevzat Yalçın, Gültekin Sâmanoğlu, Mustafa Arolat, Mehmet Kaplan, Cemil Meriç, Selahattin Batu, Nüzhet Erman derginin yönetiminde yer alan ya da yalnızca yazı ve şiirleriyle Hisar’da görünen başlıca şair ve yazarlardır. Özde ‘ulusçu’ düşünceye bağlı olan bu edebiyat topluluğu, 1950’ye gelindiğinde şiiri yozlaştırdığı, sıradanlaştırdığı için, dolaylı biçimde Garip Hareketi’ne ve ideolojik bir araç haline getirdiği için de Toplumcu Gerçekçi poetikaya tepki olarak doğmuştur denilebilir. (...) 1950-1960 arasında sözü edilebilecek bir başka şiir hareketi Attilâ İlhan’ın öncülüğünde ortaya çıkan Mavi Hareketi’dir. DP döneminde yeni bir poetika oluşturmaya çalışan bu grup, ilk sayısı 1 Kasım 1952’de Ankara’da çıkmaya başlayan Mavi dergisinde bir araya gelmiştir.”³²

Karaca’nın ifadelerinden anlaşılacağı üzere İkinci Yeni şiiri ortaya çıkmadan önce, şiirimizde Hisar Topluluğu ve Mavi Grubu gibi hareketler bulunmaktaydı. Hisarcıları muhafazakar bir şiir topluluğu olarak nitelendirir Karaca:

“İşte İkinci Yeni, Hisarcılar ve Mavi Grubu adlı bu iki şiirsel oluşum ile aynı dönemde doğmuştur. Bu edebiyat topluluklarından Hisarcılar, esas itibariyle şiirsel geleneği koruma işlevi gören, geleneksel şiir poetikalarından beslenen, kimi yönleriyle ulusçu poetikaya kimi yönleriyle de salt şiir poetikasına yakın duran ‘muhafazakar’ bir şiir topluluğudur. Bu topluluğun 1950’li yıllarda karşı koyduğu, polemiklere girdiği asıl şiir hareketleri, şiiri bayağılaştırdıkları gerekçesiyle Garipçiler ve ideolojikleştirdikleri için de Toplumcu

³¹ Mehmet H. Doğan, a.g.e., s.46

³² Alaattin Karaca, **İkinci Yeni Poetikası**, Hece Yayınları, Ağustos 2010, s.88.

Gerçekçilerdir. Hisarcılar, Marksist bir estetiği yaymaya çalıştığından dolayı Atilla İlhan'a ve Mavi Grubuna da benzer eleştiriler yöneltmekten geri kalmamışlardır. Mavi grubu ise, özde Nazım Hikmet'in açtığı Toplumcu Gerçekçi poetikayı sürdürür. Ancak Atilla İlhan, aktif realistler dediği bir kısım Toplumcu Gerçekçi şairi, düşünce ve öz uğruna estetiği göz ardı ettikleri için eleştirir.”³³

İkinci Yeni şiirinin Hisarcılar ve Mavi Grubu ile aynı dönemde doğmuş olduğuna dikkat çeken Karaca, İkinci Yeni şiirinin doğuşu ve “ne”liği konusunda bilinen yaklaşımların sağlıklı olmadığını söylererek şu tespitleri yapmaktadır:

“İkinci Yeni, edebiyat tarihi açısından Muzaffer Erdost'un 19 Ağustos 1956 tarihli Son Havadis'teki “İkinci Yeni” başlıklı yazısıyla başlatılabilirse de, hareketin doğuş sürecini göz ardı etmeye neden olabileceğinden böyle bir yaklaşımdan kaçınmak gerekiyor. Üstelik bizi bu yaklaşımdan kaçınmaya yönelten çok önemli bir neden var; o da İkinci Yeni'nin önceden anlaşarak, ortak bir bildirge yayımlayarak veya belli bir dergide kümelenerek başlamış bir hareket olmamasıdır. O halde doğuş sürecini ele almadan önce İkinci Yeni'nin bu niteliği üzerinde durmak gerekir. İkinci Yeni, Fecr-i Âti, Yedi Meşaleciler, Garipçiler ya da Hisarcılar gibi, ortak bir bildirgesi olan veya belli bir dergide toplanan şairlerce, önceden anlaşarak kurulmuş bir topluluk ya da hareket değildir. İlhan Berk, Edip Cansever, Cemal Süreya, Turgut Uyar, Sezai Karakoç ve Ece Ayhan gibi öncüler, birbirlerinden habersizce, 1950'li yılların ilk yarısından itibaren, Yenilik, Yeditepe, Şiir Sanatı, İstanbul, A ve Pazar Postası gibi dergilerde, dil, biçim, içerik ve söylem bakımından var olan şiirden tümüyle ‘başka’ şiirler yayımlamaya başlarlar. İkinci Yeni şairleri de bu hareketin ve yenileşmenin, başlangıçta habersizce, anlaşmadan, kendiliğinden doğduğunu belirtirler.”³⁴

Yukarıya alıntıladığımız metninden anlaşılacağı üzere Karaca, İkinci Yeni hareketinin manifestosuz, kendiliğinden; doğal bir süreçle gelişip boy gösterdiğini ifade etmektedir. Dolayısıyla denilebilir ki her şairin kendine özgü bir şiir kulvarı, bir şiir evreni oluşmuştur. Bu şairler, birbirlerinden “başlangıçta habersizce” şiirlerini ortaya koysalar da zamanla birbirlerinin sıkı takipçileri olmuşlar; kaçınılmaz bir

³³ Alaattin Karaca, **a.g.e.**, s.88.

³⁴ Alaattin Karaca, **a.g.e.**, s.90

etkileşimin içerisine girmişlerdir; metinlerarasılık bağlamında da birbirlerinden oldukça etkilenmişlerdir.

Mehmet Fuat İkinci Yeni şiirinin ortaya çıktığı edebi dönem ve İkinci Yeni isminin nasıl ortaya çıktığı konusunda şunları söylemektedir:

“C.H.P’nin solu da olsa, İkinci Yeni şiirin kuramsal savaşımını sol eğilimli bir haftalık siyasa gazetesinde, Cemil Sait Barlas’ın “Pazar Postası”nda, üstelik de bu gazetenin ileri düşünceli, genç bir eleştirmeni olan Muzaffer Erdost’un yönetimindeki “Sana-Edebiyat” ekinde vermiş olması ilginçtir.1954-1955 yıllarında, “Yeditepe”, “Yenilik”, “Şiir Sanatı”, “İstanbul”, gibi dergilerde, Cemal Süreya, İlhan Berk, Edip Cansever, Sezai Karakoç gibi şairler, İkinci Yeni’nin ilk kıpırdanışları sayılan şiirleri dağınık olarak yayımlamaya başlamışlardı. Bunlarla karşılaşınca “şiirde söz ile sözcük arasındaki alışlagelen dengeyi bozarak “sözün çağrışım gücünü, düş ve düşündürme gücünü” artırmanın olanaklı olduğunu sezen Muzaffer Erdost, gene C.H.P. solcusu Cemil Sait Barlas’ın bir gazetesinde, “Son Havadis’te, bu denge bozulmasını anlattığı yazısına “İkinci Yeni” adını vermişti.”³⁵

İkinci Yeni şiiri her yeni ve “garip” harekette olduğu gibi hemen sahip çıkılan, kolay kabul edilen bir hareket olmamıştır:

“Yazar sonradan, 1977’de, kendisiyle yapılan bir konuşmada, o yazısı üzerine İkinci Yeni diye anılmaya başlanan yeni şiiri ilk ayırmsayan kişinin Yaşar Nabi olduğunu söylemiştir. Yaşar Nabi bu anlayıştaki şiirleri kesinlikle “Varlık” dergisine sokmaz, önceleri beğenip yapıtlarını yayımladığı Turgut Uyar gibi gençlerden bile gelse, geri çevirmiş.(...)1956 yılı ortalarında ise “Pazar Postası”nın “Sanat- Edebiyat” ekinde, bir yandan İkinci Yeni şiirinin öncü şairleri yer alırlarken, bir yandan da , başta Ece Ayhan, Ülkü Tamer, Özdemir İnce olmak üzere, çok sayıda genç şair adayı yarışırmasına bu yeni anlayışın çarpıcı örneklerini üretmeye girişmişlerdi.”³⁶

³⁵ Mehmet Fuat, **İkinci Yeni Tartışması**, Adam Yayıncılık, Mart, 2000, s.98

³⁶ Mehmet Fuat, **a.g.e.**, s.98

Cemal Süreya, İkinci Yeni şiirinin bir akım olarak ortaya çıkmadığını savunarak şunları söyler:

“II. Yeni bir akım olarak doğmadı. Bir programı, ortak bir bildirisi olmadı. Şairlerin çoğu birbirini tanımıyordu bile. Yazışmıyorlardı da. Sözgelimi ben Edip Cansever’le 1956’da Turgut Uyar’la, çok daha sonra tanıştım. İlhan Berk’le çok çok daha sonra. Sanırım metinlerin tanışması oldu. Bugünden geriye alırsak, bir akım oluşmamış diyemeyiz. Ama işte öyle bir akım.”³⁷

“Ben bu şiire Yeni Gerçekçi Şiir diyorum. Orhan Veli şiiri, şiirimizin gerçekçi akımıydı; bu akım ise, yeni gerçekçi (neorealist) akım. Orhan Veli ve arkadaşlarının şiiri, yeni şiir ise, bu yeni şiir için, yeninin yenisi farkına ikinci yeni demek kadar doğru ne ola”³⁸ Diyen Sezai Karakoç, İkinci Yeni şiirini şu sözleriyle açıklar:

“İkinci yeni, dedik (birkaç dergide dedik), bir “salt yaşama” şiiri. Apriori bir tekvin teorisi ve ona dayalı bir hükümler mecellesi olmayan, postulasız bir yaşama demektir bu “salt yaşama”. Realist, pragmatik, plüralist. “Evrende insan” sözü bu şiiri özetler. Bu akım insanlar arasındaki yerle birlik, kainattaki yerini de arayan şairleri geçidi. Arayan, fakat bulmaya niyeti olmayan,. Bir pasaj, bir bulvardır bakım. Forum daha sonra gelecek, metropol daha sonra olacak. Bir imar olayı olmaktan çok, bir istimlak olayı yani bu şiir. Yer yer akıl dışına kaçır, düşlerde gezinir. Bazı bazı düşüncenin sansüründen kurtulur. Bir parça ekmek, bir parça hayal ve biraz da fantezi şiiridir bu. Dekart insanı bu şairleri pek ilgilendirmez; ondan çıkarlar ama o, artık natürmorttur. Yaşama ilk prensiptir. Yaşamayı yaşama açıklar. Yaşama kendi kendine yeter. Akıl ve düşünce onu içermez. Belki ona dahil, ona aittir.. Düşünce, tarihî bir perspektiftir. Bu yüzden, şiirin cevheri kabul etmeyen, bir şart, bir tarz sayan, onun yanına “akt”ı da ekleyen şairlerdir bunlar. Bu şiir, metafizik ve mistik dünyanın kürevî çeperine birkaç noktada dokunmuyor değil.”³⁹

³⁷ Cemal Süreya, **Güvercin Curnatası**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2002, s.99

³⁸ Sezai Karakoç, **Edebiyat Yazıları II**, Diriliş Yayınları, İstanbul, 1986, s.30

³⁹ Sezai Karakoç, **a.g.e.**, s.36

Yukarıdaki ifadelerinde İkinci Yeni şiirini yer yer akıl dışı bulan, yer yer düşüncenin sansüründen kaçtığını iade eden Karakoç, bu şiirin kendi kendine yettiğine, yaşamayı yaşamayla açıkladığına dikkat çeker.

Sezai Karakoç'a göre bu akımın önderi İlhan Berk'tir. Çünkü ona göre Berk, bu akımın en soyutçusu, en dildisi, en ülkücüsü, en toplumcusu, en gerçekçisi, en düşçüsü, en yabancı, en yerlisidir; bu şiirde “en” kelimesini kullanmak gereken her durumda aklına İlhan Berk'in geldiğini belirterek onu marjinal bir konuma oturtur.⁴⁰ Karakoç'un İlhan Berk'e yüklediği “en soyutçu”, “en ülkücü”, “en toplumcu”, “en gerçekçi”, “en düşçü”, “en yabancı”, “en yerli” gibi vasıflar aynı zamanda İkinci Yeni şiiri için anahtar kelimelerdir.

Yakup Altıyaprak, İkinci Yeni şiirini Garip hareketiyle kıyaslayarak, bizim de katıldığımız önemli tespitlerde bulunmaktadır, Garip akımının bireyi içeriden değil, dışarıdan ele aldığını; dolayısıyla sıradan insana bir burjuvanın gözüyle yukarıdan baktığını belirten Altıyaprak bu hareketi sahici bulmaz, ona göre İkinci Yeni'nin doğal bir hareket olarak ortaya çıkması onu Garip'ten ayıran en önemli özelliğidir:

“Orhan Veli, kendi içinde oldukça samimi bir duygusallıktan hareket etse de edebiyatta kendisinden bu kadar söz edilecek bir misyonu gerçekleştirememiştir. Belki Garip'in bu kadar tutulmasının ardında da bu dürüst duygusallık vardır. Çünkü Orhan Veli'nin şiiri hayatla didişerek mücadele eden insanı içeriden değil, dışarıdan anlatır. Bir burjuvanın halkçılık fantezisi gibi bir şeydir. Yoksa Orhan Veli'nin söz ettiği halk tabakası (veya sınıf) hayatla didişmekten, içmekten veya etkârlanmaktan o kadar hoşnut olmasa gerek. Çünkü Orhan Veli'nin şiirine soktuğu “küçük insan” hayatından memnun değildir. Toplumsalın kendisine dayattığı ağır yükten hiçbir zaman kurtulamadan hayatını tamamlar ve bohem takılacak lükse de sahip değildir. Mevcut güç odakları içinse bir materyalden daha fazla bir öneme sahip olmamıştır. Ve Garip, gündelik insanın küçük duygularını dile getirdiği için kısır bir şiir olarak kaldı. Hep havanın güzelliği, çayın güzelliği, dedikodular, Süleyman Efendiler... çevresinde döndü durdu. Hiçbir zaman gündelik insanı varoluşsal açıdan kavrayamadı.”⁴¹

⁴⁰ Sezai Karakoç, **a.g.e.**, s.37

⁴¹ Yakup Altıyaprak, **İkinci Yeni ve Türk Şiirinde Modernizm**, Ebabel Yayınları, 2008, s.102

Altıyaprak'a göre "İkinci Yeni ise değindiği sorunlar itibarıyla orijinal bir hareketti. Ve varlığını Garip'in anti tezi olarak da ortaya koymuyordu. Zaten hiçbir zaman varlığını ortaya koyma ve savunma çabası içine gütmedi. İddia edildiği gibi bir anti tez değildi, bir proje de değildi. Zaten gücünü de buradan almıştı."⁴²



⁴² Yakup Altıyaprak, **a.g.e.**, s.103

2.2. ŞİİRDE SÖZCÜK SEÇİMİ ve DİLİN KULLANIMI KONUSUNDAKİ TAVIRLARI

İkinci Yeni şairlerinin dil tutumları ve sözcükler karşısındaki tavrı, Servet-i Fünun şairleriyle bir yakınlık arz etmektedir. Bu bölümde, İkinci Yeni şiiri ve Servet-i Fünun şiiri arasındaki yakınlıklar ve farklılıklar üzerinde bir karşılaştırma yapmak istiyoruz.

İkinci Yeni şairleri, şiir dillerini oluştururlarken, kendilerine mahsus bir lügat inşa etmeyi tercih etmişlerdir. Servet-i Fünûn akımının mensubu şairlerin de kendilerine mahsus bir özel lügat hazırladıklarını, şiir dilini bu özel lügat çerçevesinde inşa ettiklerini söyleyebiliriz. Servet-i Fünun şairlerinin özel lügat kullandığı hususundaki en belirgin örnek Cenab Şahabeddin'dir. Mehmet Kaplan, İnci Enginün, Birol Emil, Necat Birinci ve Abdullah Uçman, hazırlamış oldukları Cenab Şahabeddin'in "Bütün Şiirleri" kitabında bu özel lügatlere gidiş sebepleri izah edilmektedir:

"Cenab Şahabeddin, bir kısmı *Tâmât*'ta, bir kısmı 1886 yılında *Sebât ve Gülşen* mecmualarında çıkan ilk gençlik şiirlerinde, başvurduğumuz hiçbir lügatta bulunmayan bir takım kelimeler kullanmıştır. Eskilerin "garâbet" adını verdikleri bu nevi ifadeleri, onun daha sonra imajlarda arayacağı orijinalitenin henüz olgunlaşmamış bir tezahürü olarak kabul etmek mümkündür. Cenab'ın müsveddeleri arasında şiirlerinde kullanmak maksadıyla topladığı kelimeleri ihtiva eden birçok defter vardır."⁴³

İkinci Yeni şairlerinin sözcükler karşısındaki tavrına bakıldığında da genel bir lügat tercihi yerine özel bir lügat kullanmayı tercih ettiklerini söyleyebiliriz. Bir anlamda, dil dili yerine, şiir diline ait bir lügat oluşturmuşlardır. Söz konusu lügat, bu şairlerin imgelerini ve anlatım biçimlerini kaçınılmaz olarak etkilemiştir. İkinci Yeni şiirinde poetik yazıları ile de öne çıkan İlhan Berk, şairlerin kendilerine mahsus bir

⁴³ Cenab Şahabeddin, **Bütün Şiirleri**, Dergâh Yayınları, Kasım 2014, s.13

sözlük oluşturmaları hususunda dikkatimizi çeken şu tespitleri yapmaktadır:

“Somutlaşmış bir yaşama biçimi olan şiirin yapısı, her şeyden önce, dilde belirir. Bu anlamda şiir, dilin bir yaratış biçimidir. Bir dil bulma, kurma, yaratma işidir. Bu da bir özgünlük, kişisellik sorunudur. Bir imge adamı olan ozanın özgünlüğü, getirdiği yenilikler, doğrular, erdemler, güzelliklerden önce, şiirin en küçük birimi olan dizede, dilde yansır; giderek de şiirin bütününe uzanır. Bunun için, bir şiirin yapısı, yeniliği önce dilde olur-. Bütün yaratı sanatları içinde şiir, dilin gücünün en çok doruklaştığı, en uç alanlara uzandığı dili, kendi sözlüğünün bir parçası yapmakla başlar işine. Dili bir çeşit dışlaştırmadır bu; kendi alanına çekme, kendi alanının bir üyesi yapmaktır. Böylece sözcüğün bilinen anlamlarını yeniden kurcalayarak, yeniden anlamlar vererek, yeni boyutlara doğru götürmeye zorlar kendini. Dile kendince sahip çıkacak, kendinin yapacaktır. Dilin içinden çıkmış, ona bir nesne gözüyle bakmaya başlamıştır. Daha önce bir başlarına, kendi içlerinde yaşayan, kendi egemenliklerini sürdüren sözcükler ordusu, yavaş yavaş ozanın buyruğuna girmeye başlayacaktır. Onun sözcükleri olacaktır. Onun yaşamasının, onun kurulu evreninin karşılıkları olacak, onun tarih alanına girecektir. Ozanın sözcükleri seçmesi, aslında onu yansıtmaktan başka bir şey değildir. Bir kişi olarak, herkesten, kendisinden öncekilerden ayrılması demektir bu. Bunu ilk evrede sözcükleri seçmekle yapar işte. İşi sözcüklerledir çünkü.”⁴⁴

Servet-i Fünûn şiiriyle İkinci Yeni şiiri arasındaki farka geldiğimizde, Servet-i Fünun şairleri Fransız şiirinden; Arapça ve Farsça lügatten yararlanarak özel bir dil (lügavî dil) oluşturmuşlar, İkinci Yeni şairleri ise, bilhassa Türkçe kelimeler üzerinde, yeniden formatlamak veya işlev ve format değiştirmek suretiyle yeni bir dil oluşturmuşlardır. Her iki dönemde de dilin leksikolojik yönü şiire yapıcı bir unsur olarak dâhil edilmiştir. Ece Ayhan başta olmak üzere hemen tüm İkinci Yeni şairlerinde bu tavrın söz konusu olduğunu söyleyebiliriz.

Kenan Akyüz Servet-i Fünûn edebiyatının kurulup geliştiği dönem hakkında şu bilgileri vermektedir:

⁴⁴ İlhan Berk, **Şairin Toprağı**, Milliyet Sanat, 1975, s.16-18

“Servet-i Fünûn Edebiyatı'nın kurulup geliştiği dönem, II. Abdülhamid istibdadının en yoğun dönemidir. Çağdaşlaşmanın harareti taraftarları ve Tanzimat devri yazarlarının hürriyetçi düşünceleri ile beslenmiş olan bu gençler, elbette, devrin bu ağır havasında bunılıyorlardı. Her türlü yayın büyük bir kontrol, basın sıkı bir sansür altında idi. Kendilerinin yapabilecekleri hiçbir şey yoktu. İstibdad iyice yerleşmiş, her köşe bucak tutulmuştu. O zamanlar "jurnalcilik" diye anılan ihbar mekanizması, Demokles'in kılıcı gibi, hürriyetçi bütün aydınların tepelerinde bekliyor ve çıkar karşılığı yapıldığından, çok yaygınlaşmış ve birçok ahlâksızlar için de bir geçim vasıtası haline gelmiş bulunuyordu”⁴⁵

Yukarıdaki ifadelerde Servet-i Fünûn şairlerinin şiir dilinin oluşması, içinde bulunduğu toplumsal ve siyasal ortamla ilişkilendirilmiştir. İkinci Yeni şiiri için de siyasi ortamın etkisinin yadsınamaz bir gerçektir.

Asım Bezirci, İkinci Yeni şairlerinin dile yaklaşımları konusunda şu tespitleri yapmaktadır:

“İmgeyi içeriğin üstüne çıkarmak ya da dışına kaydırmak. Bunun için imge anlamın önüne ya da yerine geçirilir, gerçeklikle imgenin bağlantısı gevşetilir ya da koparılır, karşıt ya da uzak çağrışımlı imgeler kurulur... İkinci Yeniler soyutlamayı daha çok imgeyle birlikte düşünür, onun yardımıyla gerçekleştirirler. İmge onlar için anlamdan önce gelir, şiirin en önemli öğelerinden sayılır. Anlamdan uzaklaşan şiirden beklenen coşkuyu, özellikle de etkiyi, izlenimi imgenin sağlaması istenir... Genellikle sanat, imgelerle düşünme diye tanımlanır. Gelgelelim sanatın anlam ve düşünceden soyutlanması, onu içi boş bir imge oyununa dönüştürür”⁴⁶

Bezirci'ye göre İkinci Yeni şairleri, imge üzerinde yoğunlaşarak anlam ve düşünceden soyutlanmışlardır. Fakat şairlerin metinlerindeki kelime dağarcıklarına, kullanmış oldukları imgelere, dile yaklaşımlarına yakından bakıldığında, İkinci Yeni şiirinin anlamdan büsbütün soyutlanmış olduğu fikri ispatlanmaya muhtaç

⁴⁵ Kenan Akyüz, (1995), **Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri**, İnkılâp Yay. İst.

⁴⁶ Asım Bezirci, **İkinci Yeni Olayı**, 4.Baskı, Evrensel Yayınları, 1996, s.26-27.

gözükmektedir. İkinci Yeni şiirinin anlamdan yoksun olduğu iddiasının aksine, bu hareketin şairleri, modernizmin, kapitalist düzenin ve burjuva sisteminin anlamsızlaştırdığı insani boyutu, bireyin çekmiş olduğu sıkıntıları, sistem eleştirisi şeklinde sunmakta, şiirlerinde merkez noktası olarak bireyi konumlandırmaktadırlar; dolayısıyla böyle bir durumda anlamın öncelenmediği algısına kapılmak yanıltıcı olacaktır. Her şairin –anlaşılacak için yazmadığını söyleyenler de dâhil- seslenmek istediği bir okur kitlesi mutlaka vardır. Denebilir ki İkinci Yeni hareketinin ilk ortaya çıkışında “garip”senmesi; değişen dünyada her İkinci Yeni şairinin tek tek kendilerini yeniden icat etme yoluna gitmesi sebebiyledir.⁴⁷

Servet-i Fünun şairleri de İkinci Yeni şairleri gibi kendilerini, modernleşme süreciyle birlikte “yeniden icat” yoluna gitmişlerdir. Bu şairlerin, dil konusundaki tutumlarına bakıldığında, “yeniden icat” çabaları içerisine girdikleri anlaşılacaktır.

Ramazan Korkmaz Servet-i Fünun şiirinin dil tutumları ve kelime seçimleri konusunda şu önemli tespitleri yapmaktadır:

“Servet-i Fünûn açısından “1-Mai ve Siyah”taki Ahmet Cemil gibi kendilerine mahsus bir şiir dili yaratmak isteyen Servet-i Fünûn kuşağı, bunun için, önceki kuşakların topluma yönelik sade dili yerine; daha ağır, ağdalı ve örtük bir dili tercih ettiler. Kendi estetik anlayışlarına uygun ve müzikalite yönünden ahenkli gördükleri; tiraje, egaf, ibtika, takkattur,

⁴⁷ “yeniden icat” Orhan Koçak’a ait bir ifadedir. Asım Bezirci’nin ifadelerine eleştirel yaklaşım gösteren isimlerden Orhan Koçak, İkinci Yeni hareketinin anlamsızlığı yönündeki eleştirileri hakkında şu tespitleri yapmaktadır: “O dönemde “İkinci Yeni”yi anlamaya, saptamaya, adlandırmaya yönelik yazarlar (en başta, bu adı da koyan Muzaffer Erdost) hep şunlarla ilgilendiler: sözcükler çarpılıyor, yeni sözdizimleri beliriyor, anlam geziniyor, dalgalanıyor. Başka bir deyişle, bir üslup değişmesiydi bu, teknikfarklılaşmıştı, modern çağda sık sık olduğu gibi.Nasıl bir “Birinci Yeni” (“Garip”) varsa, bir ikincisi de olabilirdi. Modernliğin sürekli değişme ve yenilenme geleneğinde her zaman bir son yeniliğe, bir yeni yeniliğe de yer vardı. Sonra belki Uyar’ın da beklemediği 1960’lar geldi. Olayın adı yoktu (“İkinci” dışında) ama kendisi, eylemi vardı: Herkes kendi kendini icat etme, en azından başkalarının icatlarına uyarılma faaliyetine girişmişti. Olayın kendisi yaşanırken, kavramına ihtiyaç olabilir mi? Böylece yeniden icat tasarısı da, tartışılmaksızın, kendi oluşumuna bırakılmış oldu. Doğallaştı” Orhan Koçak, **Bahisleri Yükseltmek**, Metis Yayınları, İstanbul, 2011, s.12

lerzende, puşide gibi sözcükleri eski lügatlerden çıkarıp kullanmaları yanı sıra; Arapça ve Farsça'da bulunmayan tebebü, mükevkeb, mukmir, müemmes, nevin gibi sözcükleri de kendileri uyduruyorlardı. 2-Özellikle Fransız şiirinden esinlendikleri tarzda yeni imgelem sistemi kurmak için: ehik-i tenhayi (yalnız hıçkırık), ihtizazat-ı leyl (gece titreyişleri), zulmeti ebkem (dilsiz karanlık), saati semenfam yasemin kokulu saatler), havf-i siyah siyah korku), leyal-i girizan (kaçıcı geceler), karhai hayat (hayat yarası), teb-i ümmid ümit yarası) gibi, duyulararası geçişkenliği kolaylaştıran alışılmadık bağdaştırmalara yöneldiler”⁴⁸

Korkmaz'ın Servet-i Fünun hakkında yapmış olduğu tespitler doğrultusunda, denebilir ki Servet-i Fünun şairleri, günlük dil yerine, alışılmadık bağdaştırmalar yoluyla, gündelik olanın dışında kendilerine mahsus bir dil inşa etmişlerdir. Söz konusu durum İkinci Yeni şiirinde de benzer bir biçimde gerçekleşmiştir. Bu durum, İkinci Yeni şiirinde, mevcut dili ve mevcut kelime dağarcığını yerinden etmeler yoluyla gerçekleşmiştir.

Cevdet Kudret, Servet-i Fünun şairlerinin dile ve sözcüklere yaklaşımları hakkında şu tespitleri yapmaktadır:

“Duygu ve düşünceleri birtakım yeni tamlamalar, yeni söyleyiş biçimleriyle anlatmağa çalışan Edebiyat-ı Cedide sanatçılarının bir çok deyişleri; sözgelimi, mehtaplı geceyi anlatmak için kullanılan saat-ı semen-fâm (yasemin renkli saatler), karın savrularak yağışını anlatmak için kullanılan beyaz lerze (titreyiş), dumanlı uçuş, sis için zul-met-i beyzâ (beyaz karanlık) v.b. gibi sözler hep kapalı görülmüş, «nedir? Ne demektir?» diye, sanatçılar bir soru yağmuruna tutulmuştu. Cenap Şahabettin, bir sâât-ı semen-fâm tamlamasını anlatabilmek için bin dereden su getirmiş, bunun beyaz saatler demek olduğunu; «karanlık gece» ye siyah gece dediğimiz gibi, «aydınlık gece» ye de beyaz gece diyebileceğimizi; saatler gecenin parçaları olduklarına göre, bütünün kabul ettiği hali parçaların da kabul edeceğini, öyleyse, siyah saatler, beyaz saatler de denebileceğini; beyaz saatler anlamlı olunca, sâât-ı semen-fâm (yasemin renkli saatler) tamlamasının da anlamlı olacağını; fakat bunda gerçek anlam yerine

⁴⁸ Ramazan Korkmaz, “**Servet-i Fünun Topluluğu**”, Türk Edebiyatı Tarihi, c. 3, 1.b., T.C Kültür Bakanlığı Yay., İst. s.125-126.

«meczâî» anlam arayacak kadar yumuşak davranmak gerektiğini sayıp dökmüştü»⁴⁹

Cevdet Kudret'in ifade ettiği gibi, Cenab Şahabeddin, dilin “meczâî” anlamına vurgu yapmıştır. Dildeki mecazlar, İkinci Yeni şiirinin kurucu unsurlarından biridir. Bu yönüyle de İkinci Yeni şairleri Servet-i Fünun şairleri ile benzer bir şiir anlayışı sergilemektedirler.

Emre Kılıçlı Servet-i Fünun şiiri ile İkinci Yeni şiirini karşılaştırırken her iki hareketin de benzer bir yöntem izlediğini fakat İkinci Yeni hareketinin daha başarılı olduğunu belirtir. Kılıçlı'ya göre İkinci Yeni şairleri Servet-i Fünûn şairlerinden almış oldukları nazım biçimi sayesinde ufukta görünür olmuşlardır:

“Servet-i Fünûn akımı, İkinci Yeni akımına çok sık kullanacakları bir nazım biçimini miras bırakmıştır. Türk şiirinin maratonuna devam etmesi açısından bu tarzın katkısı tartışılmaz bir gerçektir. Servet-i Fünûn ve İkinci Yeni şiirinin, şiirin denizini okyanusa çevirmeye çalışmış olması bu nazım biçimini veya bu nazım biçimine yakın kullanımların sayesinde gerçekleşmiştir.

Türk şiirinde bu ufku gören Servet-i Fünûn, ufukta görünen karaya çıkan ise İkinci Yeni olmuştur.”⁵⁰

Hasan Akay, Cenab Şahabeddin ve Servet-i Fünun hakkındaki tespitlerinde, Servet-i Fünun şairlerinin, “eşyâya ve hadiselere, rûhî ve mânevî olayalara alışılmamış sıfat tamlamaları” getirdiklerini ifade etmektedir:

⁴⁹ Cevdet Kudret, **Bir Bakıma**, İnkılap ve Aka yay., İst., 1977., s. 9-38

⁵⁰ Emre Kılıçlı, **Servet-i Fünûn ve İkinci Yeni Şiirinin Karşılaştırılması**, YYLT., SAÜ., Eylül 2007, s.136

“Servet-i Fünûn neslinin üslûpta yaptığı en büyük yenilik Şüphesiz sıfat inkılâbıdır. Onların "dekadanlık ile itham edilmeleri ve yıllarca ta'riz ve tenkit edilerek alaya alınmalarının sebebi, Cenab Şahabeddin'in 27 Haziran 1312/9 Temmuz 1896'da neşrettiği "Terane-i Mehtâb" adlı şiirinde geçen bir sıfat tamlaması idi. Cenab bu tamlamasında, mücerret bir kavram olan vakit manasındaki saate "semen" rengini izafe ediyor, "Zîrâ geçiyor, âh/Sâât-ı semen-fâm" diyordu. Başkaları da aynı şekilde alışılmamış sıfat tamlamaları yapmışlar, fakat Cenab hepsinden ileri gitmiş ve ta'riz sağnağının altında kalmıştı. Cenab'dan sonra diğer Servet-i Fünuncular da, eşyâya ve hadiselere, rûhî ve mânevî olaylara alışılmamış, renkler veren çarpıcı sıfat tamlamaları meydana getirmekten geri kalmamışlardır. Hattâ Tevfik Fikret, "Cenab" adlı manzumesinde, âdetâ şairin yalnız kendine mahsus bir imaj hâline gelen bu tamlamaya benzer bir tamlama (lan-ı semen-fâm) ile onun mânevî portresine en belirgin hattı çekmek istemiştir.”⁵¹

Akay'ın ifadelerinden anlaşılacağı üzere Servet-i Fünun şairlerinin dile ve sözcüklere yaklaşım biçimleri, bir anlamda mevcut olanı yıkmaya, mevcut dili ve mevcut algılayışı yerinden etme şeklinde gerçekleşmiştir. Denilebilir ki söz konusu yaklaşım İkinci Yeni şairlerinde de mevcuttur. Bu şairlerin sözcüklere yaklaşımlarında mevcut dili yerinden etme, verili olanı yıkmaya isteği vardır.

Akay, Servet-i Fünun şiirine özellikle sözcük seçimi, sözcüklere yaklaşımları noktasına şu şekilde dikkat çeker:

“Mallarmé, “*Şiir fikirlerle değil, kelimelerle yaratılır*” dediğinde, şiiri düşüncenin değerli bir âleti olarak selamlıyordu. Mâdem ki şiir kelimelerle yaratılıyor, o halde şairin kullandığı kelimeler, şiirdeki kelime sırası ve terkip düzeni üzerinde de önemle durmak gerekir. Çünkü şair, anlatmak istediği şeyin kalitesini ve niteliğini ortaya koyan kelimeleri kullanışıyla değerlendirilir. Şiirin kelimeleri veya şiire âit olan kelimeler, şiirin bütününe mutlaka bir fikir, bir his, anlamı daha kuvvetli hâle getiren ve telkin eden bir şeyler, şiire gerekli olan birtakım ayrıntılar ilave ederler. Bazen şairin kullandığı bir tek kelime bile, şiirin bütününe renk katabilir. Hakiki şairin değişmez niteliği, bir kelimeyi alelâde bir kelimedenden, hattâ şiirde olması beklenen kelimedenden çok daha şuurlu biçimde kullanmasıdır. Bir başka ifadeyle şair,

⁵¹ Hasan Akay, **Cenab Şahabeddin'in Şiirleri Üzerinde Stilistik Bir Araştırma**, Kitabevi Yayınları, İstanbul., 1998., s.451.

kelimelerini, onların zâhirî ve sathî değerinden çok daha fazla bir değerde kullanmaktadır. Şiirde kelimelerin, okuyucu zihninde uyandırılmak istenen çağrışımlara uygun biçimde seçilmesi son derece önemlidir. Çünkü bu çağrışımlar veya mâna, genel düşünce, duygu ve hayallere gerçeklik kazandırırılar.”⁵²

Akay’ın tespitlerinden anlaşılacağı üzere Servet-i Fünun şairleri gerçekliği bir anlamda “çağrışımlar” yoluyla vermektedirler. Yukarıya alıntılıdığımız tespitler İkinci Yeni şiiri için de geçerli olacak tespitlerdir. Mesela, İkinci Yeni şairleri de seçmiş oldukları sözcükleri, o sözcüklerin dil dilinden daha farklı anlamlarda kullanmışlar, sözcükleri yerinden ederek düşünce ve hayallerine bu yolla bir gerçeklik kazandırmışlardır. İkinci Yeni şairleri, yerinden etme yoluyla sözün ve mısranın tesirini arttırmışlar, okuyucunun zihninde uyandırdıkları şaşırma ve hayret duygusuyla mânâyâ yeni bir değer kazandırmışlar, kainata ve eşyaya yeni bir yorum, farklı bir bakış açısı kazandırmışlar, Türk şiirinde uzun soluklu bir etki bırakmışlardır.

Servet-i Fünun şairlerinin sözcüklere yaklaşımlarını eleştiren Ece Ayhan’ın şu ifadeleri dikkat çekicidir:

“Servet-i Fünun şairleri ise salt taklit düzeyini aşamamışlar, gerçek anlamda yenilik bilincine ulaşamamışlardır. Fransızcadan çevirdikleri ve alışılmamış olduğu için Türkçedeki farklı duruşuyla şiirsel söyleyişte yenilik göstergesi gibi algılanan birtakım tamlamaların, ait oldukları dilde “mecaz” olduğunun bile ayırında değillerdir. Bir sözcüğün anlamını bilmekle o sözcüğü yaşamak farklı şeylerdir; “sözcük düştüğü yeri yakar! Yakmalıdır da!” Servet-i Fünun şairleri dil ve şiir bilincinden, sözcüğün şiirsel değerini yaratan kavrayışlardan yoksundurlar. Tanzimat’ta olduğu gibi Servet-i Fünun edebiyatında da şiir yoktur; şiiri, bu dönemlerin ve onların uzantısı sayılabilecek kısa süreçlerin bitişinden sonra aramak gerekir: “Bu dil’de, uzun bir aradan sonra, şiir gerçekten 1912’debaşlar.”⁵³

⁵² Hasan Akay, **a.g.e.**, s.415-416

⁵³ Erdoğan Kul, **Ece Ayhan’ın Şiirleri Üzerine Bir Araştırma**, YDT, s.152.

Ayhan'ın yukarıya alıntıladığımız ifadelerinde Servet-i Fünun şiiri samimiyet konusunda eleştirilmektedir. İkinci Yeni şairlerinden özellikle Ece Ayhan'ın şiirde kelime seçimi ve kendine mahsus lugavî bir dil oluşturma bakımından Servet-i Fünun şairlerine kelime seçimi bakımından en yakın isim olduğu söylenebilir. Sözelimi, Ece Ayhan'ın , “Bakışsız Bir Kedi Kara” söylemi, mevcut dili yerinden eden bir adlandırmadır. Bu yönüyle Arapça bir tamlama olan “saat-i semenfâm” tamlamasını çağrıştırmaktadır. “Bakışsız Bir Kedi Kara” söyleminden hareketle denilebilir ki İkinci Yeni şairleri, Servet-i Fünun şairlerinin dile yaklaşım biçimlerinden etkilenmişlerdir. Türkçe tamlama kurma yerine, dile daha farklı yaklaşabilmek, yeni bir söylem oluşturmak, mevcut dili yerinden etmek amacıyla Arapça tamlama kurmayı denemişlerdir:

“Servet-i Fünûn şiirindeki güzel, son derece romantik bir kalem efendisinin uzaktan uzağa hayran olduğu bir kadındır; zayıf, olgun, uzun saçlı, veremli sanılabilen, İstanbullu, Boğaziçi'nde bir köşkte oturan, öpüşmeyen, yine de aslında pek edilgin olmayan. Edilgin olan erkektir daha çok,kibarlık ve efendilik yapayım derken biraz efemineleşir.Servet-i Fünûn sevgilisi fizyolojik bir kasılma ya da terli bir titreme nedir bilmez.Çevresindeki dekorla vardır.Dekor onun akrostişidir, güzelliğidir, ana unsurudur. Estetik hayatı hiçlemektir. Üstün hayatın tersidir. Aşk şiirlerinde hayatı, orospular, ayağı karıncalı kenarın dilberleri temsil etmektedir. Hayat pistir, sakıncalıdır, katlanmaya değmezdir. İnsan temiz kalmalıdır. Servet-i Fünûn şiirinde kaç yıldır yanıp tutuşan sevgiliyle, kazara dört duvar arasında yalnız kalınsa, yapılacak tek şey onu bahçeye çıkarmak ve yıldızların altındaki haşmeti, ruhlar uyurken seyretmektir.”⁵⁴

Cemal Süreya'nın Servet-i Fünun şiirinde estetik bir değer olarak kadının ele alınışı hakkındaki tespitleri dikkate değer tespitlerdir. Süreya'nın yukarıdaki ifadeleri doğrultusunda denilebilir ki İkinci Yeni şairlerinin kadına bakışı ile Servet-i Fünun şairlerinin kadına bakışı benzerdir. Buna göre Servet-i Fünun söz konusu olduğunda, aşk şiirlerinde hayatı temsil eden “orospular” İkinci yeni şiirinde de estetik bir değer

⁵⁴ Cemal Süreya, Toplu Yazılar I, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2000, s.32

olarak yer almaktadır. Sözelimi, Cemal Süreya'nın "Ülke" isimli metninde geçen aşağıdaki mısralarda "orospu" sözcüğü kadını dile getirirken Servet-i Fünun şiirindeki gibi estetik bir değerle kullanılarak olumlanmıştır:

"Dostum olan ellerini unutamadım

Karım olan karnını ve önlerini

Orospum olan yanlarını ve arkalarını

İşte bütün bunlarını bunlarını bunlarını

Nasıl unutturum hiç unutamadım" (Sevda Sözleri: s.48)

Ahmet Hamdi Tanpınar, Tevfik Fikret ve Cenab Şahabeddin'in, edebiyatımızda kalitesizliğin hâkim olduğu bir dönemde yenilik getirmiş olduklarını ifade ederek; Cenab'ın arkaik zevkte bir kelimeciliğe isnat ettiğini ve Avrupalı bir estetiğin numunelerini verdiğini ve şiiri, hiçbir zaman kendi uzviyetinin tabii bir meyvesi hâline getiremediğini vurgular.⁵⁵ Tanpınar devam eden yazısında şiir dilinde yeni bir lügat oluşturma bahsi hakkında Cenab'ı da dâhil ederek şu tespitleri yapar:

"Yapmak istediğini elde etmek için kullandığı bütün vasıtalar şahsi idi. İlerisini lâyıkıyla anlatabilmeliğim için biraz daha izah edeyim: Cenab Bey Türkçede, Fransız sembolistlerinin yapmak istediklerini, müzikal şiiri denedi. Fakat lûgattan bir lisanla bu işe girişti ve imajı nakletmekle bu şiirin elde edileceğine kani oldu. Edebiyatımızın an'anesine kendisini bağlayamadı. Söylemek istediğini bazen söyledi; Fakat nasıl söyleneceğini bulamadı. Bizim dilimizin iklimine, tâbir caizse hayat şartlarına uymayan bir şiir vücuda getirdi. Aynı şeyi eski edebiyatımızın için de görürüz. Şeyh Galib lûgatı yenilemeğe çalışır. Belki edebiyatımızın en zengin şairlerinden biri olan Şeyh Galib'in bu denemesi tutmadı. *Hüsn ü Aşk*'ın (yepyeni lûgat tekellüm eden) kısmı ihmal edildi. Çünkü yenilik dozunu aşmıştı. Halbuki aynı şiirin an'anevi lisandan çıkmayan manzumeleri, o müseddesler, terc-i bendler ve terkib-i bendler, bir iki gazeli hemen herkes tarafından sevilen eserlerdir.

⁵⁵ Ahmet Hamdi Tanpınar, **Edebiyat Üzerine Makaleler**, Dergah Yayınları., Ekim 2005, s.319

Süleyman Nazif'in *Hüsn ü Aşk* için, bir şey anlamadığını söylemesi bu itibarla haklıdır. Aynı vâkıa, şiir kalitesi ve kudreti daha az olan Cenab Şahabeddin'de tekerrür eder. Bu tutmayı keyfiyetini Cenab bizzat anladı mı? Şiir kitabını neşretmemesi, nesri tercih edişi belki bu yüzdendir..⁵⁶

Yukarıya alıntıladığımız metninden anlaşılacağı üzere, Tanpınar Servet-i Fünun şairlerinden Cenab Şahabeddin'i "lugat" diliyle hareket ederek geleneği ihmal etmiş olduğuna vurguda bulunur. Dolayısıyla gelenekle "organik bir bütünlük" kuramayan şair, şiir dilini kurabilme konusunda başarılı olamamıştır.

"Organik bütünlük" ifadesi T.S. Eliot'a ait bir kavramdır, şairlerin şiir geleneğine eklenmesinde önem arz eden bu kavramı Eliot, şu şekilde açıklamaktadır:

"Hiçbir şair, hiçbir sanatçı, kendisinden sonrakilere iletmek istediği bütün bir dünya görüşünü tek başına veremez. Onun bize vereceği dünya görüşü, hayat felsefesi, geçmişteki şair ve sanatçıların görüşleriyle ilişkisi bakımından değerlendirilebilir. Onu tek başına değerlendiremezsiniz; onu ölümlerin arasına yerleştirip eserlerini onlarınki ile karşılaştırmalı ve mukayese etmelisiniz. Bunu sadece tarihî şuur açısından söylemiyorum. Bu, eleştiride estetik bir kaidedir. Çağdaş yazarın, geçmiştekilerle aynı çizgide olması, çağdaş eserin eski edebiyatın yarattığı organik bütünün bir parçası olması, tek taraflı bir mecburiyet değildir. Yeni bir eser yaratıldığı zaman, esji eserlerin oluşturduğu organik bütün, aynı anda yeni bir düzenlemeye tâbi olur. İçinde yaşadığımız çağa kadar yaratılmış bütün sanat âbideleri, kendi aralarında ideal bir düzen ve bütün oluştururlar. İşte bu bütün ve ideal düzen, yeni bir eserin kendilerine katılmasıyla değişikliğe uğrar. Yeni eserin yaratılmasından önce eksiksiz bir bütün oluşturan eski eserler, kendilerine yeninin katılmasıyla, aralarındaki ilişki ve bütüne nazaran nisbet ve değerleri bakımından değışirler. İşte buna, eski ile yeni arasındaki uyum diyoruz. Bu düzen fikrini, yani eski ve yeni eserlerin oluşturduğu "organik bütün" fikrini kabul eden herkesin, "hâl"e" "geçmiş" in yön verdiğini, fakat "geçmiş" in de çağın şuuruyla yoğurulduğunu kabul etmesi akla uygundur. Bu gerçeğin farkında olan şair, yüklediği muazzam güçlüklerin ve mesuliyetin şuurunda olacaktır."⁵⁷

⁵⁶ Ahmet Hamdi Tanpınar, **a.g.e.**, s.320.

⁵⁷ T.S. Eliot, **Edebiyat Üzerine Düşünceler**, Paradigma Y., Aralık 2007, s.3-4.

Tanpınar'ın, Cenab'ın şiirlerinde gördüğü eksiklik, Eliot'ın alıntılıadığımız metninde vurgulanan “organik bütün” kavramıyla açıklanabilir. Servet-i Fünun şairleri, gelenekle organik bağlarını sürdüremedikleri için Türk şiirinde çok kalıcı bir etki bırakamamışlardır. İkinci Yeni şairlerinin de gelenekle çok güçlü bağları olmamakla birlikte Turgut Uyar ve özellikle de Sezai Karakoç'un gelenekten beslendiğini biliyoruz. Dolayısıyla İkinci Yeni şairleri bu iki isim hariç gelenekle karşıdaki tutumları Servet-i Fünun şairlerinin tutumlarıyla aynıdır.

Fatih Andı, Servet-i Fünun ile İkinci Yeni'yi karşılaştırdığı yazısında, Servet-i Fünun hareketini Osmanlı'nın Batılılaşma çabaları içerisinde edebiyatımızdaki etkili modernleşme atılımını gerçekleştirdiğini, İkinci Yeni hareketinin ise Cumhuriyet dönemi edebiyatının çağdaş Batılı edebiyatlara en çok yaklaşan, 50'lerden günümüze modern Türk şiirini en fazla etkisi altına almış bir şiir oluşumu olarak görür.⁵⁸

Fatih Andı'ya göre Servet-i Fünun şiiriyle İkinci Yeni şiiri arasındaki farklar şunlardır:

“Servet-i Fünûn, kendisinden önce Namık Kemaller'in, Ahmed Midhat Efendiler'in temsil ettiği, devrinde “edebiyat-ı sahîha” (gerçekçi edebiyat) diye de adlandırılan ve toplumsal faydayı öne çıkaran Tanzimat edebiyatından sonra sahneye çıkar ve başta o fırtınalar koparan “Dekadanlık” yazısıyla Ahmed Midhat olmak üzere, bu edebiyatın takipçilerince gerçekçilik, toplumsallık ve faydacılık açılarından fena halde bir eleştiri bombardımanına tabi tutulur. II. Yeni Şiiri bireyci, soyut, topluma sırtını dönmüş, anlaşılmak diye bir kaygısı olmayan bir şiirdir onlara göre Servet-i Fünuncular, XIX. yüzyılın son çeyreğinden itibaren özellikle Şinasi, Namık Kemal gibi isimlerin kaleminde sadeleşmeye başlayan Türkçe'yi yeniden Arapça'nın Farsça'nın terkiplerle dolu mecrasına sokmak, dili zor anlaşılır kılmak, dilde züppelik yapmakla itham edilirler. II. Yeniciler'in dil konusunda maruz kaldıkları eleştiriler de buna benzer: Gerek içerik, gerek dil açılarından okurken kopmak, anlamı dışlamak, dili

⁵⁸ M. Fatih Andı, **Hayata Edebiyatla Bakmak**, 3F Yayınevi, 2008, s.143

bozmak... Onat Kutlar, Asım Bezirci gibi kalemlere göre II. Yeni, “yeni bir divan şiiri”dir bu açılardan. Aynı suçlama Servet-i Fünuncular’a yapılır oysa. Onlar da Divan şiirinin vokabülerine yeniden dönmeye çalışmışlardır. Her iki edebiyat oluşu mu da elli yıl arayla “biçimci” olarak nitelendirilmişlerdir dönemlerinde. Servet-i Fünun, içerik olarak müstehcen örnekler vermekle suçlanmıştı. II. Yeniciler’de, hele hele İlhan Berk, Ece Ayhan ve Cemal Süreya’da cinselliğin, bazen erotizme ulaşan boyutlarıyla, çok önemli bir tema olduğunu biliyoruz.”⁵⁹

Andı’nın her iki edebiyat hareketinin bazı bakımlardan benzerliklerini ortaya koyarak karşılaştırdığı metnindeki tespitleri önemlidir. Buna göre denebilir ki her iki edebiyat hareketi de başlangıçta topluma yabancılaştıkları konusunda tepkiler almış, dildeki tutumları bakımından “yeni bir divan şiiri” oldukları yönünde eleştiriler maruz kalmış, biçimci olarak nitelendirilmiş ve içerik bakımından müstehcen örnekler vermekle suçlanmışlardır.

Servet-i Fünun şairlerinin dil konusundaki takındıkları tavır ve İkinci Yeni şairlerinin dil konusunda takınmış oldukları tavrın, benimsemiş oldukları tarzın ve şiirde yenilik yaparlarken izlemiş oldukları yöntemin benzer olduğu kanaatindeyiz.

Ahmet Hamdi Tanpınar’ın Servet-i Fünun şiirine karşı mesafeli bir duruşu vardır. Onun Servet-i Fünun şiirine karşı çıkmasındaki temel sebep, Servet-i Fünuncuların mısraç bir şiir anlayışından uzak durmalarıdır.⁶⁰ Ahmet Hamdi Tanpınar, bu görüşlerini aşağıya alıntıladığımız metninde şu şekilde açıklamaktadır:

“Bizde yenilikle beraber edebiyatta garip bir hususiyet başlar ki, başka edebiyatlarda tesadüf edilebileceğini pek sanmam: Bir nesillik edebiyat, bir nesillik, şiir. Şüphesiz ki, bütün edebiyatlar, nesillerin ifadesidir. Yalnız o nesiller geçtikten sonra, o edebiyata kendi hususiyetlerinin hâricinde veyahut kendi hususiyetlerini, kendilerinden evvelkine ilâve etmek şartıyla bir öz kalır ve bir garp şairinin çok sevdiğim mısralarını kullanarak söyleyeyim, şiir dediğimiz “bitmez, tükenmez aşk şarkısı” böyle zamanın içinde devam eder gider. Bizim eski şiirimiz böyle olmuştur. İyi kötü eserler birbirini takip etmiş, fakat bütün bunların arasında

⁵⁹ M. Fatih Andı, **a.g.e.**, s.144-145

⁶⁰ Ahmet Hamdi Tanpınar, **a.g.e.**, s.403.

şiiirin ve zevkin zinciri altın halkalarla birbirine bağlamıştı. Namık Kemal'in tilmizlerinde bu zincir birdenbire kırılır. Ve ondan sonra bir nesle mahsus dediğimiz edebiyatlar başlar. Bu nesil eserleriyle zevk terbiyesini yapanlar hayattan çekilince, o şiir de çekilir, unutulur, yerine başka bir neslin tecrübesi gelir. Fikret'in mensup olduğu neslin edebiyatı, böyle bir edebiyattı. Bu neslin en kuvvetli şairlerinden biri tanınan Cenab Şehabeddin'de gönlünüzle başbaşa kaldığımız bir zamanda, on beş mısra bulup birbiri arkasında okumanız kabil değildir. On beş mısra dedim, çok oldu. On beş gülün açtığı yerde nasıl bütün bir gül bahçesi varsa, on beş mısranın bulunduğu yerde de tam bir şiir vardır. Zaten beklediğimiz şey nedir? On beş mısranın hattâ adımızı bile unutturmak şartıyla herkesin malı olması değil midir?...”⁶¹

Tanpınar'ın yukarıdaki ifadelerine baktığımızda Servet-i Fünun şiirini mısraı bir zihniyetten yoksun olarak nitelendirdiğini ve eleştirdiğini görürüz. İkinci Yeni şairlerinin şiir dili karşısındaki tutumları, bu noktada Servet-i Fünun şairlerinin “mısra”ya karşı benimsemiş oldukları tutumla örtüşmektedir. Cemal Süreya, meşhur ifadesiyle: “Çağdaş şiir geldi kelimeye dayandı.”⁶² Derken bir bakıma Servet-i Fünuncuların benimsemiş oldukları estetik anlayışa uygun hareket ediyordu.

İkinci Yeni şiirinde de Servet-i Fünun şiirinde olduğu gibi bir tür “yapma dil” söz konusudur. Servet-i Fünûn'daki yapma dil hususunda Hasan Akay şu tespitlerde bulunur:

“Servet-i Fünûn'un ortaya çıkardığı *yapma dil*'in oluşmasında şüphesiz Cenab'ın büyük rolü olmuştur. Bilhassa işitilmedik, bilinmedik ve alışılmadık sıfatları ve sıfat tamlamalarını alışılmadık tarzda kullanışı, daha önce bir araya getirilmemiş kelimeleri farklı usuller içinde bir araya getirme gayretleri, müzikal değeri bakımından bazen hiçbir lugatte bulunmayan garip kelimelere şiirde yer vermesi, bu yapay dilin oluşmasında etkili olmuştur. hemen belirtmek gerekir ki, Sultan Abdülhamid'in tarihte ilk defa okullarda okutulacak Türkçe'ye halkın dilinden kelimeler derlenmesi hakkında verdiği emrin ihmale uğratılması sebebiyle bundan habersiz –veya kayıtsız- kalınması ve yeni söyleyiş ihtiyacının –birtakım estetik endişelerle- Farsça, bazen de Arapça, hattâ Fransızca ile karşılanması hatası vb. hususlar,

⁶¹ Ahmet Hamdi Tanpınar, **a.g.e.**, s.403.

⁶² A dergisi, Ekim 1956.

ancak yüksek bir zümreye hitap eden –aristokrat zihniyetli bir edebiyatın lisanı olan- böyle bir dilin oluşmasında doğrudan ve dolaylı olarak rol oynamıştır. Bu neslin; halın dil, din, dünya görüşüne, hayata bakış tarzına uymayan anlayışları ve dili, yabancı gördükleri halk tarafından mûnis karşılanmamış, en mühim eksiklikleri olarak görülmüştür.”⁶³

Akay’ın Cenab’la ilgili, yukarıya alıntıladığımız ifadelerinde belirttiği üzere lügatte bulunmayan, garip kelimelerle kurulan yapma dil, Servet-i Fünûn şiirinde halktan kopuk bir dil kurulmasına yol açmıştır. Yukarıdaki metin doğrultusunda söylersek İkinci Yeni şairlerinin de genel anlamda lügatten kopuk kendilerine mahsus bir dil kurmuşlardır. Bu dilin kurulma şekli ise daha çok, her şairin kendine özgü imge kurma biçimleri ve mevcut dili yerinden etme yaklaşımlarıyla gerçekleşmiştir.

⁶³ Hasan Akay, **Cenab Şahabeddin’in Şiirleri Üzerinde Stilistik Bir Araştırma**, Kitabevi Yayınları, Kasım 1998, s.515.

2.3. KAVRAM, İMGE ve ANLAMIN KULLANIMI KONUSUNDAKİ TAVIRLARI

Turgut Uyar “*Korkulu Uсталık*”⁶⁴ isimli yazısına şiirde yeniliği tartışarak başlar. Şiirde yenilik denildiğinde aklımıza gelen ilk ismin kaçınılmaz olarak Orhan Veli olduğunu söyler. Orhan Veli’nin –onu şiirde yeniliği başlatan bir isim olarak düşünürsek- bir takım eksik ya da fazla taraflarının elbette var olduğunu söyler. Fakat Turgut Uyar’a göre eğer Orhan Veli’de bir eksiklik söz konusuysa bu, Orhan Veli’nin kendisi böyle istediği için söz konusu olan bir durumdur. Dolayısıyla Uyar’a göre Orhan Veli’nin bu yönleri onun kesinlikle kusuru değil, kişiliğidir. Turgut Uyar yine Orhan Veli şiiri üzerinden gider; Orhan Veli şiirinin ve ondan önceki şiirin ustalarının türediğini belirtir ve bilhassa bu noktadaki sıkıntılara dikkat çeker.

Uyar’a göre bir şiir akımında, ne zaman o akımın ustaları çoğalırsa, ortaya bir akımın ustası çıkarsa o akımda yapılabilecek her şey yapılmıştır ve sonrası hep benzer örnekler olacaktır. O akımın ustaları ise anlayışının, akımın ustalığına, rahatına erdiği için bu noktadan sonra hem kendisini hem de çevresindekileri aldatmak için yazacaktır artık. Şiirde ustalığın başladığı yerde Uyar, şairin gücünün azalacağına işaret eder ve kendi kendinin tekrarı olacağı üzerinde durur. Bu yazısında Uyar daha sonra konuyla da ilgili olarak şiir eleştirmenlerinden söz açar ve şiir eleştirmenlerinin yazılarını her zaman bilindik, birbirinin tekrarı olan: “Bu şiirler samimi, yapmacıksız ve sade”, “Şair güzel bir deyişe varmıştır bu şiirlerde” gibi klişe sözlerle kaleme aldıklarından söz eder ve şunları ekler: “Niçin ille “Samimi, yapmacıksız ve sade”? Niçin ille “Güzel deyiş, yalın dil”? Huzurumuzdan kuşkulanmak aklımıza gelmiyor. Ben usandım artık bunlardan. İnadına “Kötü bir deyiş”, inadına “Çetrefilli bir dil” diyorum.”⁶⁵

Turgut Uyar’ın çocuklarından Tunga Uyar, babasının şiirlerini anlamlandırma konusunda şu anısını paylaşır:

⁶⁴ Turgut Uyar, *Korkulu Uсталık*, Yapı Kredi Yayınları, Ocak 2014, s.25-30.

⁶⁵ ⁶⁵ Turgut Uyar, *a.g.e.*, s.29

“Ben Şu Şiiri anlamıyorum,” derdim, “oku o halde,” derdi. “Okuyorum ama anlamıyorum, Şurada ne demek istemiŐ olabilirsiniz, acaba Şu anlamı mı kastediyorsunuz?” diye sorar; “orada onu demek istemedim,” diye cevapladı. İlginçtir, Şiiri söz konusu olduğunda babam hiçbir zaman “Şunu demek istedim”, demez, daha ziyade hep “onu demek istemedim”, derdi.”⁶⁶ Turgut Uyar’ın Şiiri konusunda vermiş olduğu bu cevap, öylesine sarf edilmiş bir söz değildir. “orada onu demek istemedim” cevabı Uyar’ın benimsemiş olduğu “çetrefilli dil” yaklaŐımıyla yakından ilgilidir.

Turgut Uyar’ın buradaki ifadeleri, Şiirine dair bizlere çok önemli ip uçları vermektedir. Özellikle *Dünyanın En Güzel Arabistan*’ında yer alan Şiirlerinden itibaren Şairin ifadesiyle: “kötü deyiş” ve “çetrefilli bir dil” Uyar’ın bilinçli bir tercihi olmuştur. Bu kavramlar, Uyar’ın poetikasının anahtar kavramlarıdır. Turgut Uyar gerek *Dünyanın En Güzel Arabistan*’ındaki Şiirlerinde gerekse de klasik edebiyatımızı teknik ve içerik anlamda yeniden dönüŐtürdüĐü *Divan*’daki Şiirlerinde temel çıkış noktası ustalıktan kaçış olmuştur. Turgut Uyar’ı Dünya’nın En Güzel Arabistan’ından Divan’a taşıyan süreç de bu temel düşüncedir. Bu hâliyle denilebilir ki Turgut Uyar, ustalaŐtıĐı yerde bırakan Şairdir ve Uyar, kendi Şiirini kurarken ustalaŐmaktan bilinçli bir Şekilde uzak durmaktadır.

Hüseyin Cöntürk, Turgut Uyar hakkındaki kitabında, bir Şairin iyi bir Şair olabilmesi için bir “dünya görüşü”ne sahip olması gerekmesi de “özel bir dünyası” olması ya da “dünyaya özel bir bakışı” olması gerektiğini belirtir. Cöntürk’e göre Turgut Uyar özel bir dünyası olan Şairlerdendir. Turgut Uyar Şiirinin okuyucu tarafından fazla kapalı bulunmasını, Cöntürk, Turgut Uyar’ın dünyasının “biraz fazla” özel olması’na bağlar. Hüseyin Cöntürk’e göre içinde yaşadığımız dünya “dış dünya” ve “reel dünya”lar ve “iç dünya”lardan oluşur ve bu dünyalar farklı adlandırılrsa da birbirlerinden bağımsız Şeyler değildirler çünkü birbirlerini sürekli tamamlayan bir yapı arz ederler. Cöntürk’e göre dış dünya karmaşık bir Şey olduğu için Şair üzerindeki etkileri de çeşitli ve karmaŐıklık arz eder.⁶⁷

⁶⁶ Derviş Aydın Akkoç, **Turgut Uyar’ın Çocuklarıyız**, İletişim Yayınları, İstanbul 2014, s.130

⁶⁷ Hüseyin Cöntürk, **Çağımın Eleştirisi**, Birinci Kitap, Yapı Kredi Yayınları, Ocak 2006, s., 201

Hüseyin Cöntürk, şairlerde rastladığımız dünyaları şu şekilde sınıflandırmaktadır:

“Dış dünya ya güzeldir ya çirkin. Ya iyidir ya kötü. Hem iyidir hem kötü. İyidir ama kötü yanı da vardır. Kötüdür ama iyi yanı da vardır. İç dünyamızda ya kederliyiz ya sevinçli. Ya mutluyuz ya mutsuz. Hem mutluyuz hem mutsuz. Mutluyuz ama mutsuz olduğumuz da var. Mutsuzuz ama mutlu olduğumuz da var. Yaşam (iç ve dış dünyalar bileşkesi) ya acıdır ya tatlı. Hem tatlıdır hem acı. Acıdır ama tatlı olduğu da var. Tatlıdır ama acı olduğu da var. Yaşamda (ya da reel dünyada) iş yok, o çekilmez. Bizi kurtaracak olan “öbür dünya”dır. O halde ölüm iyi bir şeydir. Yaşam ne kadar kötü de olsa “ölüm dünyası”ndan iyidir. İçinde bulunduğumuz dünya kötü, acı. Ölüm dünyası da istenen bire şey değil. “Geçmişte yaşadığımız dünya”da var ne varsa. Bizi ona sığınmak kurtarır,o yaşatır. Dünyaların her türlü kötü olabilir, bizi karamsar edebilir. Ama “yarının dünyası” böyle olmayacaktır. Bu umutla danmalı, çalışmalıyız. Reel dünya, geçmişteki dünyamız, ne de öbür dünya, bunların hiçbirinde iş yok. Yarının dünyasından da bir şey beklenemez. Bizi ancak “hayalimizdeki dünya” (düş dünyası, masal dünyası) yaşatabilir. “Metafizik dünyamız” kurtarabilir.”⁶⁸

Cöntürk’ün buradaki ifadelerinden de anlaşıldığı üzere “dış dünya”nın şairin “iç dünya”sıyla birleşmesi sonucu şairler özel bir bakış açısı kazanırlar ve bu özel bakış açıları şiiri kapalı bir hale getirebilir, anlaşıldığı üzere bunun temelinde şimdi yaşanan kötü ve olumsuz zamandan, geçmişe ya da hep başka bir zamana giderek kurtuluşa erme fikri yatmaktadır.

Turgut Uyar’, şiirin bir imkânlar gömüsü ve bir dil meselesi olduğunu söyler.⁶⁹ Bu yüzden şiirde “yeniden icat” hedefine ulaşmak için dilin bütün imkanlarından faydalanmak gerekir.

1950’li yıllardan itibaren verili estetiğe, mimetik sanatla onun dayandığı

⁶⁸ Hüseyin Cöntürk, **Çağının Eleştirisi, Birinci Kitap**, Yapı Kredi Yayınları, Ocak 2006, s., 203

⁶⁹ Turgut Uyar, “Şiirdekiler”, **Pazar Postası**, S. 43, 3 Kasım 1957

özdeşlik mantığına, paradoks/diyalektik mantıkla karşı çıkararak yeni bir sanat anlayışı ortaya koymaya çalışan şairlerden birisi de Edip Canseverdir. Diyalektik düşünen Cansever'in poetik evreninde açar kavramlar; bileşim (çelişkileri özümseyerek aşma), düşünce, düşündürme, sorumluluk, somutluk, açıklık, kişilik, ilgi kurma olarak tespit edilebilir. ⁷⁰ Orhan Sarıkaya, Edip Cansever'in şiiri hakkında şu tespitleri yaparak, Cansever şiirinin “nonkonformist” bir görünüm sergilediğini belirtmektedir:

“İkinci Yeni şiirinin öncü şairlerinden Edip Cansever, şiirlerinde geleneksel Türk şiir arkının dışına çıkması, denenmemişi denemesi, hazır sunulu olanı reddetmesiyle nonkonformist bir görünüm sergilerken; üslupta ortaya koyduğu bu tutumun aksine şiirlerinde içerisinde bulunduğu ve anlamlandıramadığı kent yaşamına uyma zorunluluğunu yaşayan bireyin dramını konu edinmiştir. Kentleşme, kapitalistleşme ve birey üzerinde baskısını günden güne arttıran modern devlet yapısının neden olduğu bu durum, Edip Cansever'de konformizmin doğrudan yahut dolaylı sebepleri olarak karşımıza çıkmaktadır.”⁷¹

Haydar Ergülen, “SONSUZLUĞUN ŞİİRİ: EDİP CANSEVER” isimli yazısında Edip Cansever için ‘underground’ (yeraltı) şiirinin gizli öncüsü’ tespitini yaparak, şiirde Turgut Uyar’la olan yakınlığına değinir:

“Edip Cansever'in şiiri uzun bir yolculuğun şiiridir, onun kadar uzun yola hüküm giymiş bir başka bir şair yoktur şiirde, yarışmazlar ama, sık sık Turgut Uyar’la mola yerlerinde karşılaşırlar. Küçük istasyonlarda, ıssız benzincilerde, şehirlerarası otobüslerin durduğu çay ve ihtiyaç tesislerinde ve kamyoncuların yalnızca durduğu, konakladığı değil, neredeyse yüzlerce yıldır oradalarmış gibi kök saldıkları, kalakaldıkları, evleriymiş gibi kendilerini attıkları kahve lokanta karışımı mekanlarda karşılaşmışlardır sık sık bu uzun yolda. Edip Cansever İstanbul eskisindeki yolculuğunu bitiremediği için biraz geç çıkmıştır “şimdi pazar yerlerine benzeyen” memlekete. Onun Pera’da, unutulmuş ve belki de artık ‘eski bir ölü’ olan

⁷⁰ Oğuz Öcal, **Bir Şair, Bir Antagonist Tavur, Edip Cansever**, Akçağ Yay., s.78

⁷¹ Orhan Sarıkaya, FSM., İlmî Araştırmalar İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi., sayı:2., Güz, 2013., s.229

kahramanlarında, pasajlarda, işhanlarında, meyhanelerde, limonluklarda, Kapalıçarşılarda gezen şiiri kendisini koyuluktan, kapalıktan, bazen küf kokan yalnızlıklardan, nedense Bilge Karasu'nun Lağımlarınası ya da Beyoğlu başlıklı anlatısı geldi aklıma bunları söylerken, çıkması hayli vakit almıştır.”⁷²

Edip Cansever İkinci Yeni şiir akımı hakkında kendisine yöneltilen bir soruya şu şekilde cevap vermiştir:

“Şair yeniliksiz edemez. Diyebilirim ki, günümüz şairinin işi yenileşmek değil, durmadan yenilenmek... Onun çıkışı, değerlendirilmesi, etkiler dağıtması hep bu cesarete, hep bu davranışa bağlı. Şu da var ki, yenilik dediğimiz de, okuyucunun boşaltmaya hazır olduğu geçici heyecanlardan yararlanmak, ya da şiirin salt bir iki öğesini kullanarak şaşırtılar düzenlemek değildir. Bence gerçek yenilik, başka şiirlerin, başka şiir yaşantılarının etkiyemediği - ya da pek az etkidiği- yani salt kendimiz olan bölgelerdeki zenginliğin bulunup çıkarılmasıdır. Bu da çoğu zaman kendiliğinden olur. Onun içindir ki, şair getirdiği yeniliğin farkına bile varamaz. çünkü yaptığı iş, Ona çok doğal bir iş olarak görünür. İşte böylesi bir yenilik de uzun zaman ne değerinden, ne de tazeliğinden bir şey yitirir. Örneğin Ahmet Muhip'i düşünelim; onun şiiri bırakması ya da yazmayı iyice azaltması, garipçilerin en yenilikçi, en kavgacı yıllarına rastlar. Oysa bugün o şiirlere yeniden baktığımız zaman, Ahmet Muhip'i O. Veli, M.Cevdet, O.Rıfat gibi şairlerden daha az yeni bulmuyoruz. "İkinci Yeni"ye gelince, bu deyim ilk olarak ortaya atanlar, tutarsız bir anlayışı savunmak istemişlerdir; "sözcüklerin rastlansallığına" , "şiirin toplumsal bir görevi olmadığına" inandırmışlardı kendilerini. İşte bu yanlış görüş, bu yanlış tanıma yüzünden "İkinci Yeni" denilen olguyu kimse benimsemek istemedi. Nitekim aynı düşünce önce yadırgandı, sonra da çürütüldü. Çünkü hem anlam, hem de öz bakımından yüklü, olgun, yeni bir şiire varıldı. Burada şunu da belirtmek gerekir: "İkinci Yeni"ye bir akım niteliği kazandırmak, ikinci bir yanılgıya düşmek olur. O, değişik şairlerin, değişik kişilikler kurduğu bir yenileşme alanıdır olsa olsa...”⁷³

Görüldüğü üzere bir kısmını yukarıya alıntıladığımız konuşmasında şair, İkinci Yeni'ye bir akım niteliği kazandırmanın yanlış olacağına vurgu yapar. Şaire

⁷² <http://www.artfulliving.com.tr/edebiyat/yuzlerce-sonsuzlugun-siiri-edip-cansever-i-1090>

⁷³ Edip Cansever, **Gül Dönüyor Avucumda**, Adam Yayınları, İstanbul, 1994, s.45-46

göre, eğer bir yenilik söz konusuysa bu şairinin bile farkına varamayacağı şekilde, kendiliğinden gerçekleşen bir yeniliktir.

Edip Cansever'e göre Garipçilerin toplumculuk anlayışları, şiir ölçüleri, aşırı yalınlıkları, öz bütünlüğüyle nükte tutkunlukları, salt günlük insanı konu olarak seçmeleri, en önemlisi de “halkın dilini, halkın beğenisini bulmak” eğilimleri şimdiki yeni şiirden çok uzaklarda durmaktadır. Çünkü ona göre, halk diline bunca yaslanmaları, düz yazıyla şiir dilinin daha ayrı şeyler olduğunu unutmaları bu şairleri çıkmaza sokmuştur bu da onları tek yönlü olmaktan kurtaramamıştır.⁷⁴

Cansever'e göre İkinci Yeni şiiri, bilinenin aksine doğrudan doğru bir tepki akımı değildir. Bu doğrultuda Cansever, Garip şiirini, onların getirdiği yenilikleri, verdikleri örnekleri, kendileri için gerçek bir şiir geleneği saymaktadır.⁷⁵

Edip Cansever devam eden konuşmasında toplumdan gelen etkilerin, şiirde ve şiirin değişmesin oldukça önemli bir yere sahip olduğunu vurgular fakat bu şiirin değişmesinde tek ve yeterli sebep değildir.⁷⁶ Edip Cansever konuşmasının devamında bu düşüncesini şu şekilde açar:

“Burada yeni bir sorun daha çıkıyor karşımıza: Biz durmadan toplumsal etkilerin şiiri yöneltici, onu değiştirici bir güç olduğundan söz açıyoruz. Peki, bir önceki kuşağın içinde bulunduğu toplumsal koşullarla, bugünün toplumsal koşulları arasında önemli bir ayrım var mıdır? Eğer böyle bir ayrım yoksa, onlardaki dayatma gücü neden yerini bu korkunç yalnızlığa, neden bu içe dönük kavgaya bırakıyor? İlkini şunu belirtelim: Nasıl olursa olsun bir yenilik yapmak, kesin olarak devrimci olmak demek değildir. Öyleyse diyebiliriz ki, aynı koşullar, bugün için bazı ayrıntılar, bazı yeni yorumlar kazanmıştır, o kadar. Örneğin geleneklerin aydınlar üzerindeki ağır yükü daha da bir ağırlaşmış, bu durum, politik değerlerin sarsılması, güvensizliğin yitilmesiyle oldukça geniş bir boşluk yaratmıştır. Ayrıca makine dünyası karşısında geri kalmış toplumlardan biri olmamız, ekonomik düzensizlik; baskının artması, özgürlüğün kısılması v.b gibi bir sürü etkenin, çeşitli katlarda

⁷⁴ Edip Cansever, **a.g.e.** , s.46

⁷⁵ Edip Cansever, **a.g.e.** , s.46

⁷⁶ Edip Cansever, **a.g.e.** , s.47

çeşitli tepkileri olmuştur. Bunlar üzerinde düşünmenin, ama yeniden düşünmenin gereği anlaşılmalıdır artık.”⁷⁷

Yukarıdaki ifadelerinde şiirin içerisinde bulunduğu toplumsal koşullardan etkilendiğini vurgulayan Cansever, gelenek ve aydın ilişkisine de değinir; bunlar üzerinde yeniden düşünmemiz gerektiğini vurgular.

Denilebilir ki Edip Cansever’in şiir karakteristiğinde öne çıkan durum; onun şiir olmayan durumlardan şiir çıkarabilme yetisidir; o, bu durumu hayal kırıklıklarından da bir hayal çıkarmak gerekir düşüncesiyle ortaya koymaktadır:

“Şunu da unutmamalı ki, bilimsel ilerlemelerin bilim dışı diyebileceğimiz davranışlarla tehdit edici, öldürücü bir nitelik kazanması, toplumları, toplum katlarını da aşan genel bir korku çemberi kurmuştur; tıpkı din korkusu, ya da yakın bir tehlikenin yarattığı korku gibi... Bu da insanın, dolayısıyla sanatçının kendini koruma, kendini savunma içgüdüsünü ayaklandırmıştır. Denilebilir ki insanın değeri hiçe indirilmiş, Camus’nün deyimiyle “İnsan hayatı soyutlaştırılmıştır.” Tarihimiz, yalnızlığımızın tarihi olmuştur sanki. Jules Romains’in üç kişiyi bir araya getirmekle yarattığı “Beraberlik Tanrısı” çoktan ölmüştür. Gerçekten de durumumuz, Eliot’un dediği gibi “Üstüne düşecek olursak hayal kırıklığına bile bir hayal gibi sarılırız” diyen insanların durumuysa, bunun edebiyata da yansımaya niye şaşmalı? İşte şiirimiz!. Hiçbir zaman bu kadar içe yığılmanın, doğa-ötesi zorlamaların ürünü olmamıştır o... Belki de özenti denecek buna, batının “bunaltı edebiyatına” öykünme denecek. Ama ben tamamen başka türlü düşünüyorum: iyiden iyiye küçültülen yaşamamız kendine bir sığınak arıyor diyorum. Ya da biz ilk olarak kendi değerliliğimizin farkına varıyor, bunun bilincine eriyoruz. Şairden daha ateşli, daha kavgacı şiirler bekleyenler de var. Ama bu durum bile onun en içten, en yankılı protestosu değil mi sanki?..”⁷⁸

Edip Cansever’in yukarıya aldığımız metni İkinci Yeni şiirinin ilk oluşum yıllarındaki evresini, bu şiirin arka planını açıklamada önemli ip uçları vermektedir. Yukarıdaki metinde İkinci Yeni şiirinin dayandığı kaynaklara da değinmektedir.

⁷⁷ Edip Cansever, **a.g.e.**, s.47

⁷⁸ Edip Cansever, **a.g.e.**, s.48

Görüldüğü gibi, Varoluşçulara, diğer bir adıyla “bunaltı edebiyatına” öykündükleri yönünde eleştirileri de inkâr etmemekte, bu durumu bir sığınak olarak açıklamaktadır. Nitekim İkinci Yeni şairlerinden özellikle Edip Cansever’in şiirlerinde Varoluşçu akımın izlerine oldukça sık rastlanmaktadır.

Edip Cansever’in şiirlerinde sürekli parçalanmış benlikler söz konusudur, şair bir anlamda benlik arayışı içerisine girmektedir. Bu durumu şair şu şekilde açıklamaktadır:

“Bir birey olarak neyiz? Yani kendimiz hakkında ne biliyoruz, ne bilebiliriz? Bu sorulara doyurucu bir yanıt bulamadıkça, kişiliğe sıkı sıkıya bağlı olan ozanlığımızın olanaklarını da belirleyemeyiz sanırım. Biyolojik, fiziksel varlığımız bir yana (gene de insanın bir bütün olduğunu gözden uzak tutmamak şartıyla), kendimizi toplumbilim açısından irdelersek göreceğiz ki, bizler, düzenli olarak düzen değiştiren, yani bilimsel yöntemlere uygunluğu oranında geleceğini, gelecekteki duraklarını, yaşama biçimlerini kestirebilen insan tekleri değiliz. Geçirdiğimiz toplumsal evreler arasında yapıcı, tamamlayıcı bir ilişki olmadığı gibi, buna bağlı olarak ileri bir atılımdan da yoksunuz. Günlük edimlerimiz bizi öylesine yoğuruyor, öylesine kılıktan kılığa sokuyor ki, bir yığın çıkmazın buyruğunda, direnmekle çevreye uymak arasında şaşkına dönüveriyoruz. Boyutsuz, anlamsız, sallantılı bir yaşam düzeyinde bocalıyoruz durmadan. İncancımızı somutlayan eylemlerle değil de ancak, bize uygun buldukları düzenlerden birini seçmekle biçimleniyoruz. Böylece düşüncelerimiz kuramsal, ilişkilerimiz soyut kalıyor. Her durumda aşınıyoruz, kişiliğimizden biraz daha yitiriyoruz. Düşünsek düşünemeyeceğimiz, duysak duyamayacağımız, ‘göre’ bir yaşayış tutturmuşuz. kendi öz varlığımızla tanışmak, karmaşık, çözülmez bir problem oluyor çoğu kez.. giderek, bu toplumsal çataltında, bir yalnızlık anıtından başka hiçbir görünümümüz kalmıyor.”⁷⁹

Şairin yukarıya alıntıladığımız metnindeki ifadelerinde şiir evrenine dair önemli açıklamalarda bulunmaktadır. Modern dünyanın bireyi yabancılaştırdığı, “kendi” olmaktan alıkoyduğu bir dünyada parçalanmış benlikler söz konusudur. Şairin amacı gerçek benliğini aramaktır. Cansever’in şiirinde benlik arayışı,

⁷⁹ Yeni İnsan Dergisi, Sayı: 8 (Ağustos 1963)

parçalanmış benlikler oldukça dikkat çekmektedir. Şiirlerinde eşyanın ve kainatın şairin zihnindeki görüntüleri sorgulanmakta, yaşamın verdiği şaşkınlık, kimlik arayışı şeklinde tezahür etmektedir.

Oğuz Öcal, Edip Cansever'in şiirdeki dilini, Selahattin Hilav'dan hareketle; kendisiyle, dış dünyayla, zaman ve mekânı kuşatan hâkim zihniyetle, insan olmanın olanaklarıyla, kısaca her şeyle söyleşip müzakere eden özerk öznenin dili,yani "Diyalojik dil" olarak tanımlar.⁸⁰ Bununla birlikte Cansever'in şiirdeki dili bir arayışın dilidir. Şair, kainattaki, doğadaki sıradan şeylerden, imgelem gücünü kullanarak şaşırtıcı bir şiir dili geliştirmekte, şiir olmayan durumlardan şiir çıkarmaktadır.

Edip Cansever'in şiirinde "doğalcılık" önemli bir yer tutar. Ernst Fischer "Sanatın Gerekliliği" isimli kitabında "doğalcılık" hakkında şu çıkarımları yapmaktadır:

"Cezanne'mın da belirttiği gibi sanacı "bütünü" yitirmişti. Doğalcılık için gerçeklikte bir öncelik sırası yoktur; önemsiz bir ayrıntı ile belirgin özellik aynı dikkatle ele alınıyordu. Önemli bir konuşma ya da olayla bir arı vızıltısı ya da yumurta satan kadının odaya girerek o konuşmaya da olaya ara vermesi eşit ölçüde "gerçek", bu yüzden de eşit ölçüde önemli sayılıyordu.Koşulların böyle bir fotoğraf gibi, diyalektik değil de duruk bir biçimde, kâğıt üzerine geçirilmesi bir anlamsızlık duygusu, boğucu, umut kırıcı bir edilginlik havası yaratıyordu.Bir bakıma doğalcılık daha sonra sanatta çarpıcı bir anlatımla ortaya çıkacak olan insansızlaşmanın –kapitalist üretimin insanlık dışı yasalarıyla tüm güçlü olan şeylere umutsuzca boyun eğmenin- haberciliğini yapıyordu.Doğalcılık kapitalist burjuva dünyasının parçalanışını, çirkinliğini yüzeye çıkan pisliğini açıklıyor, ama daha ileri ve dreine gidip bu dünyayı değiştirmeye ve toplumculuğu kurmaya hazırlanan güçleri tanımıyordu.Doğalcı yazar bu yüzden burjuva dünyasının bölük pörçük bayağılığından ötesini göremiyor-toplumculuğa yönelmedikçe de-simgeciliği ve gizemciliği benimsemek, gizli bütünü ve hayatın anlamını toplum gerçeklerinin gerisinde ve ötesinde arama isteğine boyun eğmek zorunda kalıyordu."⁸¹

⁸⁰ Oğuz Öcal, Bir Şair, **Bir Antigonist Tavır, Edip Cansever**, Akçağ Y., Ankara 2013, s.449.

⁸¹ Ernst Fischer, **Sanatın Gerekliliği**, V Yayınları., Ocak 1990, çev: Cevat Çapan, s.72.

Fischer'in yukarıya alıntıladığımız ifadeleri, Edip Cansever'in zihnini, kainatı algılayışını ve imgelemine anlamlandırma konusunda önemli tespitler barındırmaktadır. Edip Cansever'in söz dağarcığına, sözcük seçimine ve sözcüklere yaklaşımına, imge kurma biçimine bakıldığında yukarıdaki ifadelerle örtüşen bir seyir söz konusudur. Fischer'in önemli bir konu olmadan da özgün bir sanat eserinin mümkün olabileceğini söyler:

“Herhangi bir şarkı sözü yerine çok ünlü bir şiire müzik yazan bir besteci, kendi müzikal yorumuna değer vermemiz için şiiri anlamamızı ister. Aynı şekilde, Kutsal Kitap'tan bir sahneyi betimleyen sanatçı da, kendi yorumuna değer vermemiz için bu sahneyi anlamamızı ister. Fakat, nasıl söz olmadan da güzel bir müzik olabilirse, aynı biçimde, önemli bir konu olmadan da güzel bir resim yapılabilir. Bu anlayışla yola çıkan XVII. Yüzyıl sanatçıları görünen dünyanın salt güzelliğini keşfetmişlerdir.”⁸²

Fischer'in yukarıdaki ifadeleri Edip Cansever'in şiir karakteristiğini çözümleme hususunda bize yardımcı olabilecek ifadelerdir. Denilebilir ki Edip Cansever, şiir olmayan sıradan durumlardan ve konulardan şiir çıkarmaktadır. Bu anlamda Cansever'in, Fischer'in tespitleriyle örtüşen bir sanat anlayışına sahip olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır.

Edip Cansever'in şiirlerinde kelimelere dayalı bir dil yerine, özgün deyişlere dayalı bir dil tercihi yapılmıştır. Cansever'in karakteristiğini, kelimelerden çok yakalamış olduğu özgün deyişlerde aramak yerinde bir yaklaşım olacaktır.

Sezai Karakoç, ele aldığı her meseleye İslam perspektifiyle bakar ve bu meseleleri İslam'ın kaynaklarıyla yorumlar. Şair dış gerçeği, sanatın, sanatçının hammaddesi olarak görür ve yadsımaz. Ancak dış dünyada gördüğü, şahit olduğu gerçekleri olduğu gibi de almaz. Aldığı malzemeleri kendi dünyasının süzgecinden

⁸² Ernst Fischer, **a.g.e.**, s.430

geçirip onlara başka bir şekil vererek şiirine taşır.⁸³ Onun şiirlerinde salt gerçekliğin yanında, mantığını kendi kurguladığı bir realite de söz konusudur. Şüphesiz, onun şiirinin anahtar kavramı "diriliş"tir. İncelediğimiz bütün söz unsurlarının "diriliş" kavramı etrafında şekillendiği görülür. Bu nedenle Sezai Karakoç'un şiirine bu açıdan bakmak, unsurları kendi şiiri içinde yorumlamaya çalışmak, Karakoç şiirinin anlaşılması açısından daha anlamlı olacaktır. Behçet Necatigil, "Edebiyatımızda İsimler Sözlüğü" isimli eserinde Sezai Karakoç hakkında şunları söylemektedir: "Karakoç, günümüz şiirinde, İslami düşünceyi modern şiirdeki gerçeküstücülükle kaynaştıran; mistisizmden, enbiya-evliya kıssalarından yararlanan, çarpıcı, benzetme ve imgelerle, denenmemiş sentezlere ulaşan, bağımsız sayfalar açtı."⁸⁴

Sezai Karakoç şiirinin kurucu unsurlarından olan imge, işlev olarak dilde klişeyi kırmak amacıyla şiirinde yer bulur. Bir anlamda, Karakoç, diğer İkinci Yeni şairlerinden imge anlayışı konusunda sıyrılarak kendine farklı bir yer edinir. Sezai Karakoç, şiir ve imge hususunda şunları söylemektedir:

"İmaj, bütünüyle şiire egemen olduğu zaman, o şiir uzun ömürlü olamayacaktır. İmaj, ancak, şiirin akışı, gelişim ve açılımı için gereklidir. Aslında, bütün edebî sanatlar da şiirde bu konum ve görevdedir. İmajlama, şiirinin mantığı hâline gelirse, o şiir, derinliğini yitirir ve gelecek zaman insanlarına çoğu kez artık bir şey söylemez olur"⁸⁵

Karakoç, yukarıya alıntıladığımız metninden de anlaşılacağı üzere şiirde imgeye hapsolmemek gerektiğini vurgulamaktadır. Ona göre imge, şiirin mantığı haline geldiği takdirde "bir şey söyleme" işlevini yitirecektir. Sezai Karakoç'un şiirde imgeye yaklaşımındaki bu farklılık, ilk şiirlerini dine, tasavvufa ve divan şiiri geleneğine dayamasıyla iyice belirginleşir. Sonraki şiirlerinde Batı şiirini izleyen, dil ile biçimde modernleşmeyi isteyen Karakoç, daha sonra serbest şiire geçer. Dili

⁸³ KARACA, Alaattin; **İkinci Yeni Poetikası**, Ankara: HeceYayınları, s.257,258

⁸⁴ Behçet Necatigil, **Edebiyatımızda İsimler Sözlüğü**, Varlık Yayınları, 2004, s.312.

⁸⁵ Sezai Karakoç, "Medeniyetin Rüyası Rüyanın Medeniyeti Şiir", **Edebiyat Yazıları I**, Diriliş Yay., İstanbul, 1997, s. 76

imgeyle birlikte “bir şey söyleme” işleviyle kullanan Karakoç, modern şiire bu doğrultuda ulaşmayı amaçlar. Şairlerin sırça köşklerde yaşadığı fikrini de eserleriyle yok eder. Şiirlerinde kullandığı “anne”, “rüzgâr”, “bülbul” gibi herkesin bildiği imgeler, psikanaliz açısından da ele alınabilir. Şiirlerinin çoğunda değişen kent yaşamı nedeniyle sıkışıp kalan insanların doğaya özlemini dile getiren Sezai Karakoç, her halükarda doğaya dönüleceğini vurgular. “Gül”, “bülbul”, “anne”, “yağmur”, “rüzgâr”, “bağ”, “dağ”, “gök”, “deniz”, “çocuk” şairin şiirlerinde sıklıkla kullandığı doğa ve kültür unsurlarıdır. Bu unsurlarla şiirini ören şair, karşıtlıklardan edebi eser meydana getirerek adından söz ettirir.

“Şiirlerinde İslami düşüncü kelimeleriyle yansıtan, gelenek ile yeniyi birleştiren Karakoç, anlamsız kelime yığınlarına düşmekten kaçınmıştır.”⁸⁶

Yukarıya alıntıladığımız ifadelerinde Enginün, Karakoç’un şiirde kelime yığınları oluşturmaktan, şiiri bir kelime yığını haline dönüştürmekten kaçındığını dile getirmektedir.

Sezai Karakoç’un şiirde kelimeler yaklaşımı konusunda şunları ifade etmektedir:

“Bir şiirin içindeki kelimeler, artık, bildiğimiz mücerret, kelimeler değil, “şiirin kelimeleridir. Şiirin içinde yeni bir varlığın şartlarıyla vardır onlar... Şiirin iç mantığı onları öyle farklı bir açı tuttuğu ışıkla aydınlatmaktadır ki, onlar bütün aleladeliklerini yitirmişlerdir. Bir bayram sabahı, çocuğun yüreğindeki sevinç ve yüzündeki masum pırıltıdır bu kelimelerin yüklendiği duygular... Veya bir Anadolu kasabasında ölüsünü kaldıran bir evin büründüğü o arkaik, ebedi gri renk ve ağır hava kurşunî çerçeve, o yüzlerdeki iki bin yıl önceye ait derin çizgilerdir, şiirin çizgileri, kelimelerin portreleri... Artık söz konusu olan lügat kelimeleri de şiir kelimeleri, hatta, hatta, falan veya filan şairin kelimeleridir. Şair, kafasına üşüşen kelimeleri çarşıya gere gere ve kendisi de o kelimelerle birlikte çarşıya gerile gerile, doğum acıları içinde kıvrana kıvrana, şiirini biçimlendirir. Şiir, ebedi biçimini bulduğu ân, olmuş

⁸⁶ İnci Enginün, **Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı**, s.125-126-127

bitmiştir, metamorfoz tamamlanmıştır. Arı ve ipek böceği geride kalmıştır. Bal ve ipek hazırdır. Şiir tamdır.”⁸⁷

Şairin yukarıya alıntıladığımız metninde Karakoç, şairin kelimeyi kendisine mal etmesi gerektiği üzerinde durur. Buna göre lügate ait kelimeler artık şairin kendi kelimeleri olmalıdır, özgün şiire ulaşmak bu yolla mümkündür.

“İmgelemin ürünleri olan yapılar, dış dünyadaki var olanla bire bir ilişki içinde değildirler; bunların imlemleri dış dünyanın gerçeği ile bire bir ilişki içinde değildir. Bu bağlamda onlar büyük ölçüde dilsel olarak var olurlar. Roman, şiir dilde vardır ve şiire doğru gidildikçe dilsellik oranı daha çok artar. Romanın, şiirin söylemini –bireysel dilini- doğrulayacak herhangi bir imlemi dış dünyada bulmak mümkün değildir. Dış dünyanın öğeleri belki de şiirin çok temel, henüz işlenmemiş ham malzemesini oluşturabilirler. Romanın, şiirin bireysel dilinin söyleminin doğrulanmaya gereksinimi de yoktur- bu tarihsel roman için bile böyledir. Roman kendini kurarken, dış dünyanın öğelerini yalın bir biçimde aracı ortam olarak alır; onları malzeme olarak kullanır sadece. Romanda ve şiirde dil, son derece bireysel, özgül söylemlerin ortaya çıkışını sağlayabilir.”⁸⁸

Sezai Karakoç, kendi şiir evrenini kurarken bunu çoğunlukla kendi özel dünyasına mahsus imgelem ve duyarlılık yoluyla gerçekleştirmiştir. Dış dünyaya ve metafizik dünyaya kendi imgelemi ve hayal gücüyle bakan şair maddeye, kainata, bu yolla mana katabilmeyi başarmıştır.

Karakoç’un şiirinde, anlaşılmayı hedefleyen bir imgeler dünyası buluruz. Anlaşılmak istemesi şiirlerinde insan ve topluma evrensel bir mesaj iletme kaygısı taşınmasına bağlanabilir. “Ancak bunu estetik bir dille yapar; Garip’in düz anlatıma

⁸⁷ Sezai Karakoç, Şiirde Form, **Edebiyat Yazıları I**, s.56.

⁸⁸ Betül Çotuksöken., **Felsefi Söylem Nedir**, İnkılâp Yayınları, İstanbul 2000, s.52

dayalı şiir anlayışına karşıdır; dolayısıyla şiire özgü bir kapalılık ve derinliktir onun aradığı. Şiirin kendine özgü bir anlam mantığına sahip bulunduğunu savunan şair, bu görüşüyle temelde Ahmet Haşim'in çizgisinde yürür.”⁸⁹ Onun dile ve imgeye bakışı, şiirin toplumsal işlevine önem vermesiyle de açıklanabilir. Şaire toplumu uyarma, topluma fikri manada önderlik etme vazifesi yükleyen Sezai Karakoç, şiirin okur tarafından okunmak için yazıldığı kanısını da taşır. “Bir şiirin eninde sonunda okunmak ve okura beğendirmek için yazıldığını kabul eder. Ancak onun sözünü ettiği, şairin kafasında tasarladığı, kendi anlayışına uygun bir okuyucudur.”⁹⁰

Şiiri “bir karşı çıkma sanatı”⁹¹ olarak gören Cemal Süreya, şiirin “dil içinde bir dil”⁹² olduğunu ifade eder.

Cemal Süreya'ya göre şiir duygularla değil sözcüklerle yazılır:

“Bence şiir ve aşk; bunların ikisi de gayri-meşrudur. Meşru duruma gelince ikisi de biter. Mutluluğun şiiri yazılamaz. Masalarda bile sevgililer birleşince masallar biter. Şiir, temizler ve artırır. Kendisi de biraz kirlidir. Son derece temiz duygularla şiir yazanlar bence bir temizlik işlemi yapıyorlardır o kadar. Şiir duygularla değil sözcüklerle yazılır.”⁹³

Cemal Süreya'nın bu ifadelerinden hareketle denilebilir ki şiirin yazım sürecinde şairin özel bir çaba göstermesi gerekir. Ona göre şair, anlık duygulanımların etkisinde kalarak şiir yazmamalıdır. Oscar Wilde'nın “bütün kötü şiirler samimidir”⁹⁴ sözü hatırlanacak olursa; Cemal Süreya'nın, alıntılıdığımız metinde ne demek istediği anlaşılacaktır.

⁸⁹ Karaca,Alaattin; **a.g.e.**, s.348

⁹⁰ Alaattin Karaca, **a.g.e.**, s.349

⁹¹ Cemal Süreya, **Güvercin Curnatası**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2002, s.207.

⁹² Cemal Süreya, **a.g.e.**, s.193.

⁹³ Cemal Süreya, **Güvercin Curnatası**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2002, s.112.

⁹⁴ Harold Bloom, **Etkilenme Endişesi**, Metis Yayınları, Kasım, 2008, s.16

Süreya'nın kelimelere ve çağrışımlara özel değer atfettiği aşağıdaki ifadelerinden çıkarılabilir: “Oysa şiir, diyalektik anların toplamı değil, dilde içten bir değişimin meydana gelmesidir. Böyle bir değişim tutarlı, oturmuş, zengin bir çağrışım ağına sahip, kavramın bitişiğine kelimenin tatlı parabolünü çekmiş bir şiir dilinin varlığına bağlıdır.”⁹⁵

Cemal Süreya şairi şu şekilde tanımlar: “Şair, şiir yazan kimse demek değil; onun ötesinde bir varlık. Şair, bir tavidir ve şiirinin de üstünde bir yerdedir. Rimbaud'un dediği gibi başkalarıdır da o. Hem en çok kendi, hem başkaları. Bunun için her şiirde, en bireysel şiirde bile, şiir düşüncesi ve toplum düşüncesi yan yana, kimi zaman da iç içe bulunur.”⁹⁶

Yine kelimelere vurguda bulunduğu bir yazısında her kelimeye bir kavramsal değer yüklediğini belirtir; ona göre kelime şairin kelime seçimi hayata bakışıyla uyum içerisinde olmalıdır:

“Bugün herhangi bir şair yazarken kelimelerle karşı karşıyadır. Kim ne derse desin şiirde birim kelimedir. Ya da mutlaka bir birim aranırsa bu, kelime olacaktır. Her kelime bir kavramdır. Cahit Sıtkı'nın dediği gibi kelime dosttur, kadındır, kadehtir. Her uyarılda birçok kavram yani birçok kelime var. Şiir yazılmadan genel olarak bu kelimelerin ne sırası ne de özel kullanılma değerleri belli değildir. Özel kullanılma değeri diye yüzleri aynı bir kavrama ya da yakın bir kavrama dönük kelime arasında yapılacak seçim işini anlatmak istiyoruz. Herhangi bir şiirde kelimelerin kelime gruplarını içindeki işlemleri, yerleri şiir yazılıp bitmeden pek belli değildir.”⁹⁷

Yukarıya alıntıladığımız metinden hareketle denebilir ki şairin kullandığı her kelime bir kavramdır; bu husus Cemal Süreya şiirini anlamlandırma hususunda bize yardımcı olacak dikkate değer ifadelerdir.

⁹⁵ Cemal Süreya, **Toplu Yazılar II**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2000, s.319.

⁹⁶ Cemal Süreya, **Güvercin Curnatası**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2002, s.121.

⁹⁷ Cemal Süreya, **Toplu Yazılar I**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2000, s.188.

Şiirlerinde kelimelerin bütün imkanlarından faydalanmak isteyen Süreya bu konu hakkında şunları söyler:

“Şiir elbette şimdiye dek kelimelerle yazılagelmiştir. Bense o sözümle kelimeyi de kelimenin türlü imkânlarını da zorlayan bir şiir anlayışına dokunmak istemişim. Bunu da Çağdaş şiirde gözlemlediğim bir uç (bir extreme) olarak göstermişim. Çağdaş şiir nerelere gitti, oysa bizde hâlâ folklor gibi sığ, derinliksiz bir plânda hareket etmek çabasında olan sanatçılar, şairler var.”⁹⁸

Şairin yukarıdaki ifadelerinde folkloru “sığ” ve “derinliksiz” olarak tanımlayan şair yine kelimelerin önemine vurguda bulunmaktadır. Ona göre bu sığıktan ve derinliksiz yaklaşımdan sıyrılmak, anlamın saptırılarak yeni imajlar elde edilmesiyle mümkündür:

“Kelimeler bizde de yontuluyor artık. Kelimeler bizde de yerlerinden yarı yarıya koparılıyor, anlamlarından ufak tefek saptırılıyor, yeni yükler yükleniyor kelimelere. Böylece bir kavramın değişik görüntü ya da izlenimleri elde edilerek yeni imajlara, yeni mısralara varılmak isteniyor.”⁹⁹

Sözcüklere ve kavramlara özel değer atfeden Süreya, şiirde günlük dilden kopan kişisel bir dile karşı çıkmıştır; bu yönüyle Servet-i Fünun şairlerinden farklı bir noktada durur:“Gerçekten çok kez ortak dilin dışında birtakım kişisel diller yaratmaya çalışmıştı bazı arkadaşlar. Bu arada hiçbir nesnel karşılık hazırlanmadan, şiiri o kişisel dillerle anadilden koparmaya çalışanlar oldu. Yanlıştı bu.”¹⁰⁰

⁹⁸ Cemal Süreya, **Güvercin Curnatası**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2002. s.15.

⁹⁹ Cemal Süreya, **Toplu Yazılar I**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2000, s.194.

¹⁰⁰ Cemal Süreya, **a.g.e.**, s.322.

Cemal Süreya'ya göre şiir konuşma dilinden uzaklaşmamalıdır; bu düşünceleri bazı iddiaların aksine Cemal Süreya'nın absürt bir dil tutumundan çok anlaşılmayı hedeflediğini ortaya koymaktadır:

“Şiir konuşma dilinden uzaklaşmamalıdır diyorum. Konuşma dili, düzyazının, düşünce dilinin tuhaf bir argosudur. Şiirle düzyazı arasında bir bırakışma bölgesi desek yeri. Bu bakımdan şiirin de düzyazının da özelliklerini taşır. Şiir, çemberini oradan geçirirken nesnellikler edinir. Düzyazı, kendinden bir şey koparıp verirken oradan geçirirken nesnellikler edinir. Düzyazı, kendinden bir şey koparıp verirken oradan verir. Şiirin ilk ve vazgeçilmez mayasıdır konuşma dili.”¹⁰¹

Yukarıdaki metinde şiirin, düzyazının tuhaf bir argosu olduğunu söyleyen Süreya, şairin düzyazının sıradanlığından kurtulabilmesinin imgeler yoluyla olabileceğini savunur: “İmge bir şeyin daha iyisi, daha kötüsü, daha gerçeği, daha gerçek dışı durumu, daha temiz, daha kirlisi, daha hafifi, daha ağırı, daha... nasıl söyleyeyim, daha kendisi.. Yani daha kendisini bulmaktır imge.”¹⁰²

Süreya'ya göre “azalan verimler kanunu” şairin zamanla klişeye düşmesine yol açar; şairin klişeden kurtulması ise kelimelere getirdiği yeni yaklaşımlarla mümkündür:

“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. Bunalımlar da yeni şiir alanları, yeni açılar bulunmasıyla sona erer hep. Şiirimizde şimdi yeni bir eğilim başladı. Bir iki yıldır dilin daha iç, daha kesin klişelere değil, daha hafif kalıplara bile sırtlarını çevirdiler... Kelimeler bizde de yontuluyor artık. Kelimeler bizde de yerlerinden yarı yarıya koparılıyor, anlamlarından ufak tefek saptırılıyor, yeni yükler yükleniyor kelimelere. Böylece bir kavramın değişik görüntü ya da izlenimleri elde edilerek yeni imajlara, yeni mısralara varılmak isteniyor.”¹⁰³

¹⁰¹ Cemal Süreya, **Güvercin Curnatası**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2002, s.46

¹⁰² Cemal Süreya, **a.g.e.**, s.193

¹⁰³ Cemal Süreya, **Toplu Yazılar I**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2000, s.194

Cemal Süreya'nın “gözlerinsiz”, “üvercinka”, “meryemsemek” gibi yeni deyişler yakalama çabaları, yukarıdaki ifadeleri doğrultusunda dildeki klişeyi kırmak maksadıyla sergilemiş olduğu bilinçli bir tutumdur.

Ramazan Korkmaz, Cemal Süreya'nın şiirlerinde yayılgan bir imge türü olduğuna değinir:

“Poetik açıdan en makbul imge türü yayılgan imge türüne, İkinci Yeni şairleri arasında en çok Cemal Süreya'nın şiirlerinde rastlarız. San şiirinde alevden bir ata dönüşen soluk, yanan yüz ve sevişmeye dört nala koşan arzu; cinselliği kaba ve tensel bir duyuştan koparıp zorunlu bir ontolojik yönelime dönüştürür. Yayılgan imgenin çok yönlü anlam üreten yapısı, erosun kaba biçimciliğini silerek sürekli çoğalan sezgisel bir kurgu oluşturur.”¹⁰⁴

Korkmaz'ın yukarıya alıntıladığımız ifadeleri Cemal Süreya'nın dildeki klişeyi kırma çabalarından bir diğeridir. Şairin imgeye yaklaşımındaki orijinallik onun kendine mahsus bir söylem geliştirmesini sağlamıştır.

Denebilir ki Cemal Süreya şiirde kendi şahsiyetini gösterebilmiş şairlerdendir. Şiirde kişilik, ona göre her şeydir. Süreya'ya göre geleceğe kalabilmenin yolu kendi kişiliğini şiirlerine yansıtabilmekten geçmektedir:

“Soyut şiirde şiir şairden öncedir. Şiiri yaratan, besleyen bir o vardır. O şiiri ancak onunla çözebilirsiniz. Kişilik yeni şiir için her şeydir. Yeni şiir davranışında ancak şiirlerini kişiliklerine yashyabilen şairler seslerini bugünden yarına duyurabilecek, öbürleri bunca gürültüler, kelime yağmaları, mısra talanları arasında toz olup gidecekler. Şiir araçlarıyla oynarken kendini bu konuda büyük bir güçlüğü düşürmekte, ama o güçlük aşıldıktan sonraki durumu çok daha “avantajlı” olmaktadır. Yeni şiirin düzlemi bir incelikler düzlemidir. Şiirsel gerginliğin daha yüksek, şiirsel potansiyelin daha doğurgan, yaratıcı, zengin nitelikte olduğu bir incelikler şiirine doğruyuz.”¹⁰⁵

¹⁰⁴ Ramazan Korkmaz- Tarık Özcan, “Cumhuriyet Dönemi Türk Şiiri”, **Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı**, Grafiker Yayınları, Ankara, 2004, s.263

¹⁰⁵ Cemal Süreya, **Güvercin Curnatası**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2002, s.21

Soyut şiiri önceleyen şairin yukarıdaki görüşleri, İkinci Yeni şiirinin poetik düzlemini yansıtan ifadeler olması bakımından önem arz etmektedir.

Cemal Süreya, kendi “yaşantılarını ve tecrübelerini müşahhas bir şekilde yaşatabilmek”¹⁰⁶ ve anlatabilmek için kendine mahsus imajlar kullanmıştır.

Rene Wellek, şairlerin kullanmış oldukları imaj çeşitlerini şu şekilde anlatır:

“İmajlar, hem psikoloji hem de edebiyat incelemelerinin alanına giren bir konudur. Psikolojide “imaj” kelimesi, geçmişteki bir duyuşsal veya algısal yaşantının (experience) zihinde yeniden canlanması, hatırlanması demektir. Bu canlanma veya hatırlamanın mutlaka görsel olması gerekmez. Francis Galton’ın 1880’deki öncü araştırmaları, insanların geçmiş görsel olarak ne kadar canlandırabileceğini bulmaya çalışmış ve görselleştirme derecesi bakımından büyük farklılıklar gösterdiklerini tespit etmişti. Fakat imaj deyince sadece görsel imajı anlamamak gerekir. Psikolog ve estetikçilerin yaptıkları sayısız imaj sınıflaması vardır. Sadece “tat” ve “koku” imajları değil, ısı imajları ve basınç imajları (“beden veya organ hareketlerinden doğan imajlar”, “dokunma” imajları ve “empati” imajları) da vardır. Önemli bir ayırım da statik ve hareketli (veya “dinamik”) imajlar ayırımıdır. Renk imajları kullanma da geleneksel veya şahsi bir şekilde sembolik olabilir ya da sembolik olmayabilir. Sinestetik imajlar ise (ister şairin anormal psikolojik yapısının isterse edebî bir modanın sonucu olarak ortaya çıkmış olsun) bir duyuyu başka bir duyuya, mesela sesi renge aktarırlar. Son olarak da şiir okuru için yararlı olan “bağlı” ve “serbest” imajlar ayırımı vardır: Bunlardan ilki, yani işitsel imajlar ve kas imajları, kaçınılmaz olarak kişi kendi kendine okuduğu zaman bile uyanır ve bütün kültürlü okurlar için hemen hemen aynıdır; ikincisi, yani görsel imajlar ve diğerleri ise kişiden kişiye veya tipten tipe çok değişirler”¹⁰⁷

Cemal Süreya’nın kendi müşahhas dünyasını inşa da kullandığı imajlar yukarıdaki metinden hareketle denilebilir ki yalnızca görsel imajlar değildir. Cemal Süreya dildeki klişeyi kırmak açısından farklı imaj çeşitlerinden özellikle de “beden veya organ hareketlerinden doğan imajlar”, “dokunma” imajları ve “empati” imajlarından oldukça sık yararlanmış bir şairdir.

Denilebilir ki Cemal Süreya’nın şiirlerinde her sözcük kavramsal bir göstergedir. Süreya’nın şiirlerinde seçmiş olduğu kelimeler anlamsal bütünlük

¹⁰⁶ Hasan Akay, **Cenab Şahabeddin’in Şiirleri Üzerinde Stilistik Bir Araştırma**, Kitabevi Yayınları, s.494

¹⁰⁷ Rene Wellek, **Edebiyat Teorisi**, Dergah Yayınları, Aralık, 2011, s.214

taşımakta, her sözcük estetik bütünlüğe giden yolda bir yapı taşı olarak rol oynamaktadır.

Yılmaz Taşcıoğlu, şiirde özgün imaj oluşturma hakkında şunlara dikkat çekmektedir:

“Şiir metinlerindeki anlam yapısı ile dil öğelerinin düzenlenişi ile oluşan yüzey yapının ürettiği değer birbirini bir kağıdın iki yüzü gibi tamamlayan unsurlardır. Dolayısıyla yüzeyde yapılan düzenlemeler sözcüklerin kavramsal gösterge olasılığını çoğaltıyor, şiir dilini kendisine özgü, alışlagelmişlikten çok uzak bir takım çarpıcı anlam alanlarını ortaya çıkarmak amacıyla yapılandırıyor. Bu, daha yüzeyde yapının tekdüzelikten, basitlikten uzak, karmaşık bir niteliğe sahip olduğunu gösteriyor. Şiirin geleneksel sorunlarından birisi olan özgün imaj oluşturma ve bunlar yoluyla iletmek istediği anlamı okuru etkileyen bir biçimde sunma tekniğinden çok daha farklı olarak, imajı, onun kavramsal değerini ve biçimsel yönünü birbirinden ayrı düşünölmeyecek, birbirinden bakılınca ötekileri gösterecek bir yeni birlik tasarımı haline getiriyor.”¹⁰⁸

Taşcıoğlu'nun yukarıya alıntıladiğimiz metninde dikkat çektiği hususlar, Cemal Süreya şiirinin özgün yapısını kavramamızda yol gösterici olacaktır. Cemal Süreya şiirinin özgün yapısını, şairin seçmiş olduğu sözcüklerin birbirleriyle olan ilişkileri bakımından değerlendirmek uygun bir yaklaşım olacaktır. Sözgelimi, Süreya'nın şiirinde geçen ‘cigara’, ‘deniz’, ‘keyif’, ‘yanmak’, ‘minare’ gibi sözcüklerin sembolik bağlamda uyum içerisinde olması, birbirinden bakılınca ötekileri göstermesi şairin üslup arayışında tercih edilmiş bilinçli bir yaklaşımdır.

İkinci Yeni şiirinin “Uç Beyi” olan İlhan Berk için Necatigil'in getirmiş olduğu bu tanım, onu en iyi ifade eden kullanımlardandır. İlhan Berk, kendi şiirini sürekli olarak yenilemeyi başarabilmiş bir şairdir. İlhan Berk'e göre şiirin belli bir tanımı yoktur, o ona göre şiire bir tanım getirme hususunda şu yaklaşım önemlidir: “ne kadar ozan varsa o kadar şiir tanımı vardır diye yanıtlamak isterim bu soruyu. Benim kendi tanımım: şiiri doğruların yürüttüğü yanlışların yaptığıdır. Usun hallaç

¹⁰⁸ Yılmaz Taşcıoğlu, **Kader Hep Erken Zaman Hep Geç Cahit Zarifoğlu'nun Şiiri**, Beyan Yayınları, İstanbul 2008, s.81

pamuğu gibi atıldığı, üstünün çizildiği”¹⁰⁹ Berk’in ifadelerinden anlaşılacağı gibi o, şiiri aslında bir üslup çalışması olarak ele almaktadır. Ona göre şiir, her şairin şahsiyetinde farklı bir hüviyette tanımını bulacaktır.

“Şiir bir bakıma ağacı yapraklarından görmeye çalışmaktır.”¹¹⁰ Diyen Berk, burada şair duyarlılığına dikkat çekmektedir. Ona göre kâinattaki her ayrıntı dikkate değerdir; şairin amacı kâinata yeni bir bakışla bakmak ve olayları yeni bir biçimde söylemektir. Ona göre şiir, “başka şairleri okuyarak”¹¹¹ öğrenilen bir türdür. İlhan Berk’in bu tespiti T.S Eliot’a yapılmış bir göndermedir aynı zamanda.¹¹²

İlhan Berk’in düşünce dünyasının ve şiir anlayışının önemli ayrıntılarını anlamlandırma konusunda aşağıdaki metin önemlidir:

“Bir yeryüzü tanığıdır ozan ve geleceğin kazanlarını kaynatır. Ozanın tabanca taşımaya bakmayın, çiçek satar ozan, çiçek. Ozanlar ceplerinde insanlar, kentler, nehirler, sokaklar taşırlar. Onlarla dolaşırlar. Bazı ozanlar ölüp gittikleri halde, ölüp ölüp dirilirler. Yaşadıklarını ya da öldüklerini böyle anlatırız. Bazılarını da yaşarken saçtıkları o korkunç sessizlik (baskı) büyütür “Şairleri ikiye ayırmalı: düşünceleri olan şairler, düşünceleri olmayan şairler diye. Mehmet Akif, Yahya Kemal, Nazım Hikmet, Necip Fazıl, Aragon düşünceleri olan şairlerdir. İkinciler için de; Baki, Şeyh Galip, Ahmet Haşim, Nerval, Malarme, Verlaine, Octavia Paz, Dağlarca, Dıranas, Necatigil gösterilebilir.”¹¹³

Şairleri düşüncesi olan ve düşüncesi olmayan şairler olarak ikiye ayıran İlhan Berk, Sezai Karakoç tarafından da İkinci Yeni şiirinin en uçlarında dolaşan isim olarak adlandırılmış ve İkinci Yeni adlandırmasını en çok hak eden isim olarak öne çıkarılmıştır.

¹⁰⁹ İlhan Berk, **Kanathlı At**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1994, s.66.

¹¹⁰ İlhan Berk, **Logos**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1996, s.44.

¹¹¹ İlhan Berk, **Şairin Toprağı**, Simavi Yay., İstanbul 1992, s.33.

¹¹² T.S. ELIOT, **Edebiyat Üzerine Düşünceler**, Paradigma Yayıncılık, Çev., Sevim Kantarcıoğlu, s.3

¹¹³ Berk, İlhan, **İnferno**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1994, s.30.

İlhan Berk şiirde anlam üzerine en çok kafa yoran İkinci Yeni şairlerindedir. Berk, anlamın her şey olduğu fikrini anlamsız bulur ve anlamın kendisi için en başından beri bir belâ olduğunu söyler. Ona göre Türk şiirinde anlam ilk kez Ahmet Haşim’le kırılmıştır.¹¹⁴ Berk’e göre anlam Türk şiirinin bir hastalığıdır ve anlamı aşmak her iyi şiirin asıl sorunudur. Gerçek şiire ancak anlam aşıldığında ulaşılabilir.¹¹⁵

İlhan Berk’in karakteristiği söz konusu olduğunda, onun nesnelere bakış açısı, fenomenolojik yaklaşımı onu diğer şairlerden ayırır:

“Şiirle buluşmamız (ki tansıkla buluşmadır bu) neredeyse dünyaya yeniden gelmektir. Bu da her şeyi yeni görüyor, dokunuyor, öğreniyoruz demektir. Bu tavrı da koymaktır. Bu gene şimdiye değin dünya, insanlar, nesnelere üstüne bütün bildiklerimizi bir yana atarak, oradan bakmaktır. Öte yandan, bunun aynı zamanda büyük bir boşluğa düşmek; orda emeklemek, bocalamak olduğu da açıktır. (Değil mi ki dünyaya yeni yeni geliniyordur). Hem şairler dünyanın yeni sözlüğünü yazmak için bunu her seferinde üstlenmişlerdir. Yazmak istenilen şeyle araya başka hiç mi hiçbir şey sokmamak, yalnız onunla olmak, onu görmek, onu yaşamak; ondan ayrı düşmemek için buna gerek vardır. Şiiri çırılçıplak karşılamak!”¹¹⁶

Berk’in yukarıdaki metindeki ifadeleri, onun şiir karakteristiğini ele veren yaklaşımlar barındırmaktadır. “dünyanın sözlüğünü yazmak” tam anlamıyla bir İkinci Yeni tavrıdır.

Cemal Süreya Ece Ayhan şiirini ‘Atonal Şiir’ olarak tanımlar; Cemal Süreya’nın Ayhan hakkındaki tespitleri, şairin karakteristik çerçevesini çizmek bakımından önemlidir:

“Tilcikleri alışılmış yerlerinden oynatarak ya da başka bir deyimle tilcikleri özdeğinden kurtararak, yeni perspektifler getiren, anlamı raslansal bütünler kurmaya dayandıran Ece Ayhan tipi bir şiire, salt tilcikleri özdeğinden kurtarıyor, tilcikleri alışılmış yerlerinden

¹¹⁴ İlhan Berk, **Uzun Bir Adam**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2015, s.107

¹¹⁵ İlhan Berk, **a.g.e.**, s.108

¹¹⁶ İlhan Berk, **Logos**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1996, s.36

oylatıyor gerekçesiyle ‘şairsiz şiir’ demek, gelse gelse ancak ‘hatıra’ gelebilir, yoksa böyle bir ad kolay kolay takılamaz, takılsa bile bir gerçekliğin ifadesi olmaktan hayli uzaktır bu. Hem mutlaka bir ad takmak gerekiyorsa, atonal müzikle ilgisi bakımından ‘Atonal Şiir’ adı takılabilir belki. Gerçekten ton-dışıdır da ondan.”¹¹⁷

Cemal Süreya’nın Ece Ayhan şiirinde vurgulamış olduğu ‘atonallık’i Alaattin Karaca şu şekilde açıklamaktadır:

“Ece Ayhan’ın şiiriyle atonal müzik arasında nasıl bir ilgi kurulabilir? Ece Ayhan’ın yazdığı ‘değişik’ şiirleri ve dolayısıyla İkinci Yeni şiirinin ortaya çıkmasındaki atonal müzik etmenini kavrayabilmek için kısaca bu soruyu sormak gerekir. Ton dışı müzik de denilen atonal müzik, alışılmış, verili müzik dilini (tonaliteyi), kakışmalar veya ses uyumsuzluklarıyla bozan bir tarzıdır. Dolayısıyla bu müzik tarzının temel niteliği, geleneksel müzik sesini, tonalite düzenini, havasını deforme etmek, ton düzenini rastlantıya bırakmaktır. İkinci Yeni de dili kullanımı, biçimi, anlamı ve dolayısıyla alışılmış mantık ve algılama biçimini ters yüz etmesiyle geleneksel şiir düzenini bozmuştur.”¹¹⁸

Alaattin Karaca, İkinci Yeni içinde Ece Ayhan’ı hem şiirleri, hem de izlediği poetik yol bakımından ayrı tutmak gerektiği fikrindedir. “Çünkü o, teorik ve pratik anlamda Türk şiir geleneğinin duraklarına hiç uğramadan İkinci Yeni’ye uğramıştır.”¹¹⁹ Karaca’ya göre Ece Ayhan’ın şiiri ‘verili olan’a, ‘alışılmış’a, ‘sanatsal otorite’ye bir karşı çıkış niteliği taşır; dolayısıyla Ece Ayhan’ın şiirlerindeki ‘başkalık’ temelinde de her türlü otoriteye karşı çıkma anlamında atonallık yatar.¹²⁰

Ece Ayhan’ın şiiri, otorite ve mülkiyet karşıtı bir şiirdir. Ayhan mülkiyet karşıtlığına Cemal Süreya ve Sezai Karakoç’u da dahil ederek şunları söyler:

¹¹⁷ Cemal Süreya, **Toplu Yazılar I**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2000, s.202

¹¹⁸ Alaattin Karaca, **İkinci Yeni Poetikası**, Hece Yayınları, Ağustos 2010, s.174-175

¹¹⁹ Alaattin Karaca, **a.g.e.**, s.174

¹²⁰ Alaattin Karaca, **a.g.e.**, s.175

“Biz üçümüz; ben, Cemal (Süreya), Sezai Karakoç hiç mülkiyete ilişmedik. Bize kızarlar, aptal derler, enayi derler; desinler varsın. Arızı olarak bile mülkiyete ilişmedik. Bu hangi oranda bilinçli, hangi oranda olayların getirmesi, bilemem. Mülkiyet kavramı yoktu bizde. Ben şu anlamda mülkiyete karşı değilim. Ekmeğin ve de rakının boyunca olursa, niye olmasın. İnsanlar orada bırakmıyor. İhtiyacın dışında, hükmetme aracı olarak kullanıyorlar. Onu kullanma hikâyesi olursa, kızarız tabii.”¹²¹

Ece Ayhan’ın yukarıdaki ifadelerinden anlaşılan tavrı; onun şiirinin durduğu noktayı belirlemek bakımından da önem arz eder. Ayhan, mülkiyet karşıtlığını hemen her şiirinde çarpıcı imgeler ve tarihsel göndermelerle ifade eder.

Alâattin Karaca, Ece Ayhan’ın sanat anlayışında gerçeküstücülüğün de önemli bir etkisi olduğunu savunur. Ona göre verili düzeni, düşünceyi, sanatı, şiiri, özellikle de verili dili yıkmak bağlamında şair, Gerçeküstücülerle aynı görüşleri paylaşmaktadır.¹²²

Garip şiirinin içinde yaşadığı toplumun asıl sorunlarından habersiz olduğunu savunan Ayhan, bu şairlerin yapay bir ‘yaşama sevinci’ teması izleyerek yaşadığı çevrenin gerçeklerine ters düştüklerini belirtir. Zaten ona göre İkinci Yeni ‘verili olan’a ve otoritenin, ‘sarışınlar’ın belirlediği her şeye karşı çıkma hareketinden başka bir şey değildir.¹²³

¹²¹ Reha Mağden, “Dışlanacağımı Biliyorum”, **Aynalı Denemeler İçinde**, s.42.

¹²² Alâattin Karaca, **İkinci Yeni Poetikası**, Hece Yayınları, Ağustos 2010, s.176

¹²³ Alâattin Karaca, **a.g.e.**, s.177

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

İKİNCİ YENİ ŞİİRİNDE AŞK, YALNIZLIK VE ÖLÜM KAVRAMLARININ GÖRÜNÜMLERİ

3.1. İLHAN BERK'İN ŞİİRLERİNDE AŞK, YALNIZLIK VE ÖLÜM KAVRAMLARININ GÖRÜNÜMLERİ

Ali Akgün'e göre "Psikanalitik perspektifle yapılan eleştirilerin çoğunda denizin anneyi imlediği düşünülür. Sözgelimi Paul Verlaine ile ilgili çalışmada böyle bir yorumla karşılaşmak mümkündür: 'Su beni çekiyor', 'sevmekten korkuyorum' der. Aynı duyguyla denize yönelir. Kısaca su sığınmadır onda, barınaktır, anne bağı[dır]"¹²⁴

"Huysuz bir deniz kıyısı olmalıyım ki ben

Boyuna bir yerlerini alıp bir yerlere koyuyorum.

(Yeniden, yeniden, yeniden)

Yeni çayırlara, nehirlere benzer bir yerden

Ağaçlara kuşlara, ağaçlara kuşlara dönüyorum sonra birden

Belki de yeniden bir deniz kıyısı olmayı bekliyorum

Yavaşça yarı kasığında uyanmayı belki de." (Güzel Irmak: s. 33)

Deniz sözcüğü şairler açısından ilham verici bir kelimedir. Yaratıcı imgeler oluşturmak açısından da everiştir. "Deniz" psikanalist yaklaşımlarda cinsel çağrışımı bulunan bir kelimedir. Cemal Süreya da "Cıgarayı Attım Denize" isimli

¹²⁴ Ali Akgün, **İlhan Berk'in Şiirinde Nesne Sorunu**, Bilkent Üniversitesi, Ekonomi ve Sosyalbilimler Enstitüsü Tezi, s.30

şiiirinde “Bir cıgara atmışsak denize / Sabaha kadar yandı durdu” mısraıyla “deniz”in cinsel çağrışım yönünü kullanmıştır. İlhan Berk’in sözcüğe yaklaşımı Cemal Süreya ile benzerlik göstermektedir. Kadın bedeni ve cinsellik üzerinden oluşturulan imgelere İlhan Berk de sıklıkla yer vermektedir.

Ali Akgün, İlhan Berk’in nesnelere ve eşyaya yaklaşımı konusunda, onu diğer İkinci Yeni şairlerinden ayıran şu önemli çıkarımları yapmaktadır:

“Turgut Uyar’ın iki kitabın bir arada yayımlandığı Kayayı Delen İncir’deki bazı şiirlerde ağacı yaşlılık olarak ele alır. “Bir Gün Bir Yerde” şiirinde yaşamı sorgularken “Örneğin yaşlı ağaçlar yaşlı deniz / yaşlı çınar yaşlı ben yaşlı çevre / bir uyum ya da başkaldırma” dizelerini kurar (108). Bir başka şiirde ise gül yaprağı için “gülün yaprağı, gülün çocuğu özbeöz / aşarmış gibi hep kendi okşanan” ifadelerini kullanır (100). Dizelerden Turgut Uyar’ın “ağaç”ı yaşlılık “yaprak”ı ise gençlik için kullandığı görülür. Bu kitapta yaprak başka şiirlerde kullanılmaz. Başka şairlerin şiirlerinde de ağacın ve çiçeğin yapraktan daha çok imge olarak kullanıldığı söylenebilir. Berk’in şiirlerinde ise ağaç ve çiçek kadar yaprağın da yer aldığı görülür. Turgut Uyar, yaprağa gençlik anlamını yüklerken Berk’in, bilincinde ona kazandırdığı öz nedir? Berk, bilincinde yaprağa bir öz yüklemeyen önce onu fenomenolojik indirgemeye uğratar. Bu işlemi yaparken yaprağın günlük hayattaki işlevleri şair tarafından ayrıca alınır. Yaprak, sadece bir nesne olarak şairi ilgilendirir.”¹²⁵

Yukarıdaki ifadelerden anlaşılacağı gibi Berk’in eşyaya ve nesnelere yaklaşımında belirgin bir farklılık söz konusudur. Şairin nesnelere karşı takınmış olduğu bu tavır, onun materyalist bir düşünceye sahip olduğunu gösterir. Materyalist düşünce ise İlhan Berk’i, metafiziğe yönelmekten alıkoymuştur; dolayısıyla İlhan Berk’te ölüm kavramına sık rastlanılmaz.

¹²⁵ Ali Akgün, **a.g.t.**, s.38

İlhan Berk'in 'Yıkılıveriyordu geceme düşen ağzın' isimli metninde 'kuş' sözcüğü 'güz' sözcüğünün arka planında 'hüzün' duygusuyla birlikte kullanılmıştır, bu ise tam anlamıyla bir yalnızlık halidir:

"Güzüm ben
Gergefinde kuşlar, güneşler, hüzünler dokuyan
Onmazlığın kıyılarında sende binlerce yaşı yaşayan
Ben ki senin gençliğin, okula gittiğin yollar ,rüzgarlar uyandıgın sabahlar,kesilen
uykularım"

"Kuşlar" isimli metninde

"İ

Öğle düşmüştü, yaralı bir kuş gibi ovaya

Ölü günün esri ipiyle vardığımızda.

Bir asker, iki adam, sonra yine iki adam

Denizi önlerine çekmiş konuşuyorlardı.

Tam işte orda birden bizi bırakıverdiler. Bizim

Baştan beri konuşmalarımıza katılıp gelen kuşlar.

Selamlayıp yerlerimizi daha yeni almıştık ki

"Kuşları neden bıraktınız?" dedi, uzun biri.

"Yerimiz vardı," diye ekledi ocaktaki adam

Daha çok deniz kıyılarına çalan sesi.

Sonra herkes kendi dünyasına daldı

Geçti geçmez dediğimiz zaman. Kuşları unuttuk.

Akşamla rüzgâr çıktı: Adamı alır atından.

İlk biz, sonra denizi önlerine alanlar kalktı.

Atları tam yola çekiyorduk ki baktık

Çılgık çılgılığa bizi bekler bulduk kuşları.”

Şair yukarıdaki metninde ‘kuş’ sözcüğünü öğle zamanıyla birlikte kullanarak; bu zamanın kendinde çağrıştırdığı anlamı imlemiştir. Berk, “yaralı bir kuş gibi” diyerek öğle vaktinin sıkıcı bir zaman dilimi olduğuna vurgu yapmıştır.

Ali Akgün İlhan Berk şiirinde “at” sözcüğünü incelerken şu tespitlerde bulunur:

“At,dünya şiirinde bir nesne ve imge olarak sık rastlanılan bir sözcüktür. Birçok şair, özellikle aşk ve cinsellik temasını işledikleri şiirlerinde, kadınla at arasında bir benzerlik kurarak duygularını ve duyumsadıklarını anlatma yoluna gitmişlerdir. Bu şiirlerde at, kimi zaman kadına duyulan güveni, kimi zamanda ona duyulan cinsel tutkunun, ihtirasın, gücün bir ifadesidir. Türk edebiyatında, at ile ilgili cinsel göndermeleri en çok kullanan şairin Cemal Süreya olduğu düşünülür. Bir kişinin ad ve soyadının baş harfleri olabileceği gibi bir atın nal sesini çağrıştıran “T K” adlı şiirinde Süreya kadını, atı ve aşkı bir arada işler.”¹²⁶

¹²⁶ Ali Akgün, **a.g.t.**, s.48

Akgün'ün tespitleri İlhan Berk'in aşağıya alıntıladığımız metni için, bizim de katıldığımız tespitlerdir. İlhan Berk, aşağıya alıntıladığımız metninde "at" sözcüğünü kadın güzelliğini ve kadın bedenini anlatmada bir araç olarak kullanır:

"ve yüzünü alıp çıktım. öğleye doğruydu

çıkırıkçılar yokuşuna yağmur yağıyordu

ellerin ellerimde sessiz yürüyorduk ve

kapkara bir oğlan durma bize bakıyordu

tuhaf uzun bir sokaktı ve ben susuyordum

bir kız memelerini bırakıp gidiyordu

âşıktım ve hep seni soyuyordum aklımda

bir adam çarşığı üstümüze kapıyordu

kadınların kızların ardından gittim durdum

öptüğüm yerlerin içimde durulmuyordu

üç kez yokuşu indim çıktım boncuklar aldım

kocaman kırmızı ağzın ki hiç bitmiyordu

akşama doğru bir aşçı dükkânına girdim

sana benzeyen incecik atlar geçiyordu

sonra birdenbire büyük bir sessizlik oldu

bu dünyadan ilhan berk geçti dedim yürüdüm...”(Çıkrıkçılar Yokuşu)

İlhan Berk’in alıntıladığımız metninde “kocaman kırmızı ağzın ki hiç bitmiyordu” mısraındaki renk imajıyla birlikte “at”ın kullanılması psikanalitik yaklaşıma uygun bir söylemdir.

İlhan Berk’in aşağıya alıntıladığımız ‘İlk Gökyüzü Çekip Gitti’ isimli şiirinde gökyüzü sözcüğü müşahhas hale getirilerek kullanılmıştır. Gökyüzünün çekip gitmesi alışılmadık bir bağdaştırmadır ve şairin içinde bulunduğu yalnızlık hallerinin bir tezahürüdür:

“İlk gökyüzü çekip gitti

Gökyüzünün önünde Hiristaki Pasajı, Amerikan Haberler

Bürosu,Saint-Antoine’daki Lambodis’in meyhanesi gökyüzünün önünde

Sonra hiç düşünmediğimiz saraylar, Çırağan, Yıldız, Teodora’nın kahve

fincanları, güneşler, sokaklar

Bir akşam önünde oturduğuz bahçe, her sabah III. Selim’in bakıp bakıp ne

güzel dediği kırlar gökyüzünün önünde Gökyüzü de hani İlhan Berk’in her

şiirinde çarşılara, evlere indirdiği, hani mahpuslara oya gibi işleyip ellerine

verdiği Hani bir sabah doğan çocuğun önüne koyduğu, bu ne diye annesine

sorduğu Hani yüz paraya hani hiç paraya baktığımız hani kadınların,

çocukların

gözlerinde daha bir sevdiğimiz

Günaydın yeryüzü'nde Berrin Taşan'ın sözüne ettiği vapurlardan, trenlerden
inip baktığı
Hani kimseler yokken evlerde uyuyup kalan, hani soyunan dökünen hani
meme uçlarını kaldıran
Hani yüz sayfa hani bin sayfa tutacak kadar çok hani sabahları hani
akşamları alıp çıktığımız, döndüğümüz
Hani öldürecek kadar güzel, haşhaş çiçeklerine, kızlara, çocuklara benzeyen
Üzerlerini açan
Hani çarşaf gibi
Hani ak
Hani katil olan
İşte o gökyüzü
Galata Kulesi'nin üstünden kalktı
Denizle gitti.” (Toplu Şiirler, s.229)

“Bileyci Niko Margarit” isimli şiirinde ise “gökyüzü” sözcüğü, bileyci Niko Margarit'in yaşama sevincini imlemektedir. Gökyüzüne karşı bıçak bilemek hem yaşama duyulan hırsı hem de bu karakterin hayal dünyasının güçlü oluşunu vurgulamak amacıyla kullanılmıştır:

“Ben kimim mi diyorsunuz siz
Tuhaf, bileyci Niko Margarit
Bıçak bilemektir benim işim
Her canım bulutsuz cumartesi akşamı
Yağcı Boris Nihas, karidesçi İsmail

Bir fena çocuk bir aşağı bir yukarı Beyoğlu'nda
Bir cam kıracak olsa bulutlar
Ben görürüm herkeslerden önce
Bir şiirde bir kadın soyunsa
Ötüne gider dururum
Bıçak bilemektir benim işim
Her Allah'ın günü gökyüzüne karşı.” (Toplu Şiirler, s.223)

Orhan Sarıkaya'ya göre İlhan Berk'te yalnızlık, şairde 'kendilik' bilincinin oluşumuyla birlikte diğer insanlardan iradi bir kopuşa karşılık gelen zamana, dolayısıyla *Galile Denizi* kitabıyla dahil olduğu İkinci Yeni hareketine, 1950'li yıllara tekabül etmektedir.¹²⁷ Sarıkaya'nın tespitleri bizce de yerinde tespitlerdir. İkinci Yeni şiirini kendi poetikası ile de en çok destekleyen, İkinci Yeni şiir hareketine mensup olduğunu her fırsatta dile getiren bir şair olan Berk'in şiirinde yalnızlık kavramı bizce poetik bir duruş olarak yer bulur. Şairin aşağıya alıntıladığımız metni de bu görüşümüzü destekler niteliktedir:

“Bir çeşit dervişlik, keşişliktir şairlik. Yıllarca
küçük bir yeraltı suyu gibi yaşayacaksın; bir gün
yeryüzüne çıkma özlemini de hiç yitirmeyeceksin,
bunu büyük bir alçakgönüllülükle kabul edeceksin;
ve bir gün, bir gün ışığını gördüğünde de, bir kıyıya
çekilip ordan bakmasını bileceksin.
Bir çilehane adamıdır şair.
Hayatı yoktur.”(Güzel Irmak: s.47)

¹²⁷ Orhan Sarıkaya, **İkinci Yeni'nin Boy Aynası**, Hece Yayınları, Ankara, 2014, s.309.

Dervişlik ve keşişlik bir uzlet halidir. Yalnızlığı tanımlamak amacıyla şairleri dervişlik ve keşişliğe benzeten İlhan Berk, bu kavramları bilinçli olarak tercih etmiştir. İlhan Berk'in söz konusu anlayışında şiirin, şairin hayatında ne denli önemli bir yer tuttuğu da gözlenmektedir. Denilebilir ki şair, hayatını feda ettiği taktirde şiirini de alabilecektir.

İlhan Berk'e göre aşk ve ölüm kavramı birlikte düşünülmelidir. Ölüm kavramını aşkın tanımını yaparken, anlamı pekiştiren bir unsur olarak kullanır Berk:

“Şairler (bu çamur melekleri) doğduklarında ya-
şamları boyunca yanlarından eksik etmedikleri iki
başucu kitabıyla yüz yüze gelirler:
Aşk ve Ölüm”(Güzel Irmak: s.62)

İlhan Berk, ölüm ve aşk kavramını birlikte düşündüğü gibi aşk ve cinsellik kavramını da birlikte ele alır. Berk'in aşk algısında kadın ve kadın bedeni vazgeçilmez unsurlar olarak öne çıkmaktadır. Şair, görebiliyorsa eğer orada aşk vardır, bu yüzden “Bakmak aşktır” der, aşağıya alıntıladığımız aynı isimli metninde:

“Kal böyle aşkım, kal böyle
Ve yalnız
Bana bak.
Bakmak aşktır.
'Soyundum işte sana yol olsun diye."
Böyle çırılçıplak böyle et ete
Bırak gezinsin üstünde soluğum.
Saydamdır aşk, o naif şeytan
Gözlerin, çıplak memelerin, dudakla

Böyle işte böyle gel gir yatağıma.

Ve öp sonra da

Durmadan bir daha, bir daha öp beni

Böyle uzun bir yolculuk ister aşk.

Ve çek sonra da, daha bir kendine beni

Çek ki

Bileyim benim olduğunu.

Böyle işte böyle kasık kasığa.”

Sonuna kadar yaşanılan bir cinsellik olarak düşünür İlhan Berk aşkı. Tensel birleşme olmadan hissedilemeyen bir kavramdır bu durumda aşk. Kadın bedeninin yazınsallaştığı ve sonuna kadar hissedildiği bir düzlemde yaşar şair aşkını. Şairin, yaşadığı şeyin aşk olduğunu bilmesi için tenselliği de son raddeye kadar yaşaması gerekir. “Bakmak” fiili nesnelere ilgilidir. Şairin aşkı, “bakmak” eylemine indirilmesi, aşkı nesnel, tensel boyutuyla algıladığının açık bir göstergesidir. “Aşk bakmaktır” söylemi, şairin poetik duruşuyla da tutarlı bir ifadedir.

İlhan Berk’in şiirinde aşk kavramının sıklıkla ele alınması şairin lirik bir duyarlılığa sahip olmasıyla ilişkilendirilebilir. Bununla birlikte aşk kavramının genellikle erotizmle birlikte işlenmesi şairin görselliğe önem verdiğinin de bir kanıtıdır. Bu durumu şair şu cümleleriyle açıklar: “Şiiri her şeyden önce lirik olarak düşünmemden ileri geliyor bu. Böyle bir çizgide ilerliyor benim şiirim: lirik ve görsel”¹²⁸ Görüldüğü gibi kendini “lirik ve görsel” olarak tanımlayan Berk’in aşkı ele alırken erotizmin baskın bir biçimde öne çıkması şairin poetik duruşuyla ilgilidir.

İlhan Berk’in, şiirlerinde ölüm kavramına aşk ve yalnızlık kavramına olduğu kadar yer vermediği görülmektedir. Feridun Andaç ile gerçekleştirmiş olduğu bir

¹²⁸ İlhan Berk, **Kanatlı At**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1994, s.100.

söyleşisinde bu durumu şöyle açıklamaktadır: “Ben, Dün Dağlarda Dolaştım Evde Yoktum’a gelinceye kadar metafiziğe bakamadım. Metafiziğe beş senedir bakıyorum, büyük şiir görüyorum metafizikte. Ayrıca Doğu’yu, Doğu düşüncesini de reddetmişim. Doğu kültürünü görmezden gelmişim.”¹²⁹ Şairin bu ifadelerinden, şiirlerinde ölüm kavramına neden sıklıkla yer vermediği anlaşılmaktadır. Doğu düşüncesini, diğer ifadeyle İslam düşüncesini görmezden gelen şair için “ölüm” kavramı da Berk’in şiirinin yatağında kendine yer bulamayacaktır.

Şairin aşağıya bir bölümünü alıntıladığımız ‘Teb’teki Kral Mezarları İçin’ isimli metni aşk, yalnızlık ve ölüm kavramının iç içe geçtiği, birlikte kullanıldığı bir şiirdir:

“Ve gidip durduk akşamüstü gibi ırmak kayıkları duran göğüne K' nın

Öyle yalnızdık ki (hiç bu kadar olmadım çok) bütün yol boylarında sarıydı
ağzın

Bir dünyadaydık Sayda geçişiydi beyazlığının ıssız kentlerine İskit' in

Şimdi kim bilir bir gecedir sokakları yalnızlıkların yazılı o Ölüler Betiği'nin

Biz ne zamandır 22 sessiz harftik o sokaklarda bir karanlığı sürdürüyorduk

Gökyüzü gibi her yerde o uzak güzelliğindi senin birdenbire hep onu
buluyorduk

İşte öyle tenhayım ki denizleri evin sağına, Doğu tarafına, Güneye
koyuyorum

Bak ne güzel ev rüzgârları, Etrüsk kuşları geçti ben hâlâ hep seni dinliyorum:

(...)

Ben şimdi böyle duruyorum ya benim ölümüm hep akşamüstüdür bütün
kentlerde

¹²⁹ Feridun Andaç, **İlhan Berk’le Şiirin Anayurdunda**, Dünya Yayınları, İstanbul, 2004, s.73.

Her gece bir gülü uyandırırım yüzünün denizinde sonra ölürüm ölürüm işte.

Kim bilir o uzak ülkenize giderim yağmurlarınızda yıkanırım (yağmurlarınız güzel) ıştır çizgilerim

Dur ben işte ölümü eskittim geliyorum ırmaklar ki bir gökyüzü prensiydi evlerde

Hiç durmamış işte hep o güzelliğin bu, Avrupa'ya yakın sularda ve küçük İskit'te

Bir gün ölürüm ben Tep üzerinde durur binlerce kayık durur belki eski evlerim

Böyle bir gün ne kadar yalnızmışım ki denizlerde var dedim karanlık karanlık

Bir uzayda ünüm seninle ışığı şimdi onları açarım onları korum kalır artık.”(Toplu Şiirler: s.267)

Yukarıdaki metinde yer alan “Öyle yalnızdık ki (hiç bu kadar olmadım çok)” ifadesi İlhan Berk’in, yalnızlığı dile getirirken kullandığı orijinal bir söylemdir. Şair, “hiç bu kadar olmadım çok” ifadesini iki anlama gelecek şekilde kullanmıştır. İlk anlamda, daha önce hiç bu kadar yalnız olmadığını; ikinci anlamda ise yalnızlığında yaşadığı farkındalığa vurgu yapmakta ve yalnızlığın onu bir çokluğa götürdüğünü söylemektedir. Şair, çevresindeki nesnelere kendi yalnızlığında daha çok fark etmektedir.

İlhan Berk, Şiirin “Ben şimdi böyle duruyorum ya benim ölümüm hep akşamüstüdür bütün kentlerde” mısraında ölümü akşamüstü karanlığına benzetmekte, siyah renkle ölüm arasında çağrışımsal bir ilişki kurmaktadır. “Her gece bir gülü uyandırırım yüzünün denizinde sonra ölürüm ölürüm işte.” Bu mısra, İlhan Berk’in şiir anlayışı doğrultusunda değerlendirilirse anlamsızlığa yakın gibi durmaktadır fakat psikanalitik yaklaşımla okunduğunda “gül”, “deniz” gibi

sözcükler kadın cinselliğini çağrıştırmaktadır, ölümün aşkla birlikte düşünülmesi ise şairin daha evvel belirttiğimiz poetik anlayışıyla tutarlı bir kullanımdır.

Şairin, “Günlük İşlerdenmiş Gibi Ölüm” isimli metninde ölüm merkeze alınarak modernizm eleştirisi yapılmaktadır. Ölümün, alışılmış, sıradan bir şey haline gelmesi şair için ironik bir durumdur:

“Dönüp duruyor yol. Sonunda orda durduk

Açık kapıdan gördük,
oturmuş yün eğiriyordu

Elinde kirmeni.

Kocaman bir yumak kapının orda yuvarlanıp kalmıştı.

Eşikten başımızı uzatıp:

“Nasılsın?” dedik. Sanki

bir sandalyenin yerini değiştirmiş gibi

“Ölüp gidiyoruz işte!” dedi,

kaldırmadan başını.

Günlük işlerdenmiş gibi ölüm.

Bir rüzgar dövüp duruyordu önündeki denizi

Arada bir başını kaldırıp baktığı.”(Toplu Şiirler: s.945)

Şairin yukarıya alıntıladığımız metni, ölüme karşı bir farkındalık halinde olan öznenin yaşadığı hallerdir. Berk’e göre ölüm, “bir sandalyenin yerini değiştirmiş gibi” sıradan bir kavram olarak görülmemeli. Şiirin son iki mısraında rüzgarın denizi

dövmesi, eşyaya ve tabiata karşı bütün dikkatini yönelten şairin yaşam ve ölümü bir arada düşünmesiyle ilgilidir. Tabiatın ve eşyanın farkında olan birey, ölümü de gereken ciddiyetiyle sorgulayacak, onu sıradan, günlük işlerdenmiş gibi görmeyecektir. Kimselerin ilgilenmediği bir kavram olarak ölüm, sorgulanması, alışılmaması gereken bir olgudur şair için.

Şairin aşağıya alıntıladığımız “Bir Ölüyü Almaya Gitmek” isimli metninde de önceki paragrafta belirttiğimiz, ölüme karşı farkında olma duygusuna yakın bir izlek sunulmuştur. “Sessizlik”, “akşam” ve “gece” gibi sözcükler ölüm kavramının anlamını vurgulamak için, şair tarafından bilinçli olarak tercih edilmiştir :

“Böyle hep birlikte ölüme bulaşmış yürüdük.

Gördük yalnız ölüm yinelenmiyordu

Yalnız ölümün geleceği yoktu.

Sessizliği öğrenmek için dolaştık sonra bir zaman

Hanidir unuttuğumuz sessizliği.

(Tuzu, çiçekleri, tuzu, çiçekleri andık)

Bir ses kara yaşlanır, deniz de eskir diyordu

Hayatın renginde

(Sözcüğün nüfus kâğıdıyla)

Neden sonra kadınların seslerini duyduk

Çekilen bir deniz gibi.

Sonra akşam oldu, sonra gece

Üstü karalanmış bir gün gibiydik.”(Toplu Şiirler: s.751.)

Şairin dikkat çektiği “sessizlik” kavramı, insanın kendi kendineliğidir. Kendi kendine kalan insan, sessizliğin farkına varır. Sessizliğin farkına varan insan ise

kendinin, doğanın, eşyanın ve ölümün farkına varır. Berk, sessizliğin insana bir farkındalık süreci yaşattığını düşündüğü için ve ölüme en yakın ifade olması sebebiyle bu kavramı öncelemiştir. Yukarıya alıntıladığımız metnin başlığı, ilk okunduğunda insana bir ürperti vermektedir. “Bir Ölüyü Almaya Gitmek” bir insanın ölümün gerçek yüzünü en yakınlarında hissettiği anlardandır. Ölümün gerçekliğini insan yakınlarında hissetmektedir. İnsan böyle anlarda ölümle gerçekten yüzleşir, şairin başlık tercihi özellikle düşünülmüştür.

Kendini lirik bir şair olarak tanımlayan İlhan Berk, lirik şairlerin toplumdan kopuk oldukları yönünde gelen eleştirilere katılmaz ve bunu şu sözleriyle dile getirir: “Bir ozanın aşktan eski çağlardan söz etmesi, yalnızlığı, bunaltıyı, yeryüzüne yazmak istemesi toplumdan kaçma değil, toplumu anlamaya doğru gitmektir. Bu gerçekten böyle de olsa, bu kaçış, nedenleri düşünülecek olursa, bir çeşit toplumculuk değil midir?”¹³⁰ Görüldüğü gibi İlhan Berk, lirik şiiri eleştirilerin aksine toplumculuğa yakın bulur, bu yüzden de aşk ve yalnızlık kavramları onun şiirinde en çok yer alan temalardır.

¹³⁰ İlhan Berk, **Salt şiir : (İkinci Yeni'nin ilkeleri)**, Yeni Ufuklar Dergisi, Mayıs-Haziran, 1960, s.106.

3.2. TURGUT UYAR'IN ŞİİRLERİNDE AŞK, YALNIZLIK VE ÖLÜM KAVRAMLARININ GÖRÜNÜMLERİ

Turgut Uyar'ın şiirinde aşk, yalnızlık ve ölüm kavramları birlikte okunmaya elverişli bir yapıda işlenmiştir. Uyar, kapitalizmin ve modernizmin değersizleştirdiği insanî kavramları şiirlerinde bilinçli bir biçimde kullanarak kendi farkındalığını en açık bir şekilde ortaya koyar. Uyar'ın şiirlerinde kapitalin, paranın yerine aşk öncelenir; yalnızlık ve ölüm kavramlarını ise genellikle modern kentteki insan manzaraları eşliğinde ele alır Uyar. Uyar'ın şiirlerinde modern kentte yalnızdır insan. Kenti 'naylondan' bulan Uyar, kentin bu yalnızlık veren 'nylon' görüntülerinden kurtulmak için alır başını Erzincan'a gider kimi zaman.

Sanat tarihçisi T.J. Clark'a göre, "sermayenin "toprağa evler şeklinde bir temsilinin yerleştirilmesine ihtiyacı yoktu. Hatta sermayenin kentin bir imge olmamasını tercih ettiği bile söylenebilir: Bir biçimi olmaması, hayal gücünün kavrayışına, okuma ya da yanlış okumalara, alanı konusunda sahiplenme çatışmalarına kapalı olması tercih edilir, böylece yok ettiklerinin yerine kendine ait bir imgenin seri üretimini gerçekleştirebilir."¹³¹ Turgut Uyar, aşk, yalnızlık ve ölüm kavramlarını işlerken bunu çoğunlukla modern kentin argümanlarına karşı durarak gerçekleştirir. Çünkü, Clark'ın ifadelerinden de anlayacağımız gibi modern kent, insana yalnızca kendi imgelerini dayatmaktadır. Uyar'ın şiirlerinde aşk, yalnızlık ve ölüm kavramları işlenirken; deniz, orman, dağ, ova ve çiçeklerin sıklıkla kullanılması modern kentin dayattığı imgelere bir karşı çıkış, bir başkaldırıdır.

Orhan Sarıkaya, Turgut Uyar'ın yalnızlığı konusunda şu tespitleri yapar: "Kentte birey üzerindeki uygarlaşma baskısı, kapitalistleşmeyle birlikte değişen tüketim alışkanlıkları, ilişki biçimleri, sevilmeyen işlerde çalışma zorunluluğu, çok yüksek katlı mimari yapıların birer heyula gibi bireyi kuşatması gibi etkenler, Uyar

¹³¹ David Harvey, **Paris, Modernitenin Başkenti**, Sel Y., Şubat 2010, çev. Berna Kılınçer, s.83.

şiiirinde bireyin yaşadığı yalnızlığın belli başlı nedenlerindedir.”¹³² Turgut Uyar’ın “Üçyüzbin” isimli şiirinde “hayalgücünün kavrayışını” reddeden kentleşme algısına karşı çıkış söz konusudur:

“Bu kıvırcık ateşten yalanlar 300.000

Kimi sularca inanıyorum kimi zulüm yakıcı

Çocuksu, deli deli zincirler boğuntusu gök

Elimde kolumda senin seslerin var gel de aldırma

Kadınları çıplak görüyorum koşup seni soyuyorum

Bir açıcı gerdanlık görsem boynun aklıma geliyor

bilemezsin

Seni kentlere seni bankalara seni seni 300.000

Seni zamansız ölümlere karşı koyuyorum hep aklımdasın

Yükün ağır, bir irisin bir ufaksın yetiştiremiyorum 300.000

Kapattığımız sağnak akşamları açtığımız sabahları 300.000

Elimden tut beni acar balıklara alıştır

Tekin durmayı öğret acıkmış aç kayalarda

Gel amansız pencereme perde ol kurtulayım

Kalk ellerini yıka bize gidelim

Soyunur dökünür odalarda konuşuruz

¹³² Orhan Sarıkaya, **İkinci Yeni’nin Boy Aynası**, Hece Yayınları, Nisan, 2014, s. 293.

Bir o kaldı 300.000

Odalara kapanmak odalarda konuşmak odalarda ölememek

Canımız çekerse sevişiriz de kalk gidelim

Üç sokak ötede bir ev var yeşil gibi sana onu gösteririm

Konuşuruz sevişiriz dövüşürüz 300.000

Benim yırtıcı kuşlara tutkum işte bundan ötürü

Yadırgamadan gökyüzüne aşka acıkmaya alışkın

Zamansız gelme elim kolum dağınksa sarılamam

Senin ağustos çeşmeleri yüzüne özlemle eğiliyorum

Bir karşı durulmaz istek bir telâşla kendiliğinden

Bir serin renk anlıyorum aydınlık gözlerinden sorma

Sen zenginsin alırım tükenmezsin

Allah gelene kadar sen olursun şiirlerimde bu bir

Boş ver kavgalara kuruntu sorunlarına boğuntuya gelme

Ben adını demesem de anlıyorsun 300.000

U ç y ü z b i n

Cümbür cemaat aşka abanıyoruz” (Büyük Saat: s.127)

Bireyin farkındalığına gölge düşüren “kent”in zihni ve hayal gücünü kısıtlayıcı etkilerinden kaçış, şaire göre “cümbür cemaat(in) aşka abanma(sıyla) mümkün olacaktır. Şair, “300.000” ifadesini sık sık yineleyerek kentlerin kalabalık oluşuna ve

maddiyata vurgu yapmaktadır. Şair, kapitalin, paranın, zihne işgal ve müdahalesini çarpıcı bir şekilde sunmaktadır. “300.000” ifadesi aynı zamanda kitleye de vurgu yapmaktadır. Kitle ise “geleneksel hiçbir pratiğe ve teoriye, belki de genel olarak hiçbir pratiğe ve teoriye indirgenemeyen bir olgu olarak, bizim modernliğimizin belirgin bir özelliğidir.”¹³³ Uyar’ın, bir modernizm eleştirisi olarak okuyabileceğimiz bu metninde “kent” dolayımında kitlenin yalnızlaştırdığı bireye dikkat çekilmek istenmektedir. Şair, çevresini kuşatan, zihninde yankılanan bunca kalabalığa, kitleden kopup gelen bunca gürültüye rağmen “Elimde kolumda senin seslerin var gel de aldırma” demektedir. Modern kentin yalnızlığından, kalabalığından, gürültüsünden uğramış olduğu saldırılara rağmen onu yalnızlıktan kurtaran yine aşktır.

Uyar’ın “BÜYÜK EV ABLUKADA” isimli metnine bakıldığında, kentin simgesi olan çok katlı yapılar ve doğayı deforme eden asfalt, insanı abluka altına almış ve yalnızlaştırmıştır:

“Şimdi bu taşları biz çektik değil mi ocaklardan
Bu asfaltı biz döktük biz onardık değil mi
Bu yapıları oniki kat yapmak bizim aklımızdı
Biz kurduk istersek umursamayız ya
(Abluka burda başlıyordu çünkü)
Ekmek yiyelim tereyağı yiyelim çocuk büyütelim
Sen beraber yatacağımız yatakları hazırla
Sen bir onu yap yeter bak göreceksin.” (Büyük Saat: s.186)

¹³³ Jean Baudrillard, **Sessiz Yığınların Gölgesinde**, Doğu Batı Yayınları, Ankara 1991, s.15

“abluka” sözcüğü, şair tarafından uygar-uygar olmayan karşıtlıklarıyla birlikte kullanılmıştır. Şair, kenti “katlar”, “yapılar” ve doğanın tahribi üzerinden eleştirmektedir. “Şeddadî”¹³⁴ yapılara karşı çıkan Uyar’ın, bu yönüyle aile ve kente yaklaşımında gelenekçi bir tutum sergilediği görülmektedir. Kentin insanı kuşatan, abluka altına alan, bir anlamda zihnine ve hayal gücüne ket vuran saldırısına karşılık şair “Sen beraber yatacağımız yatakları hazırla” diyerek aşk ve sevgiyi işaret etmektedir.

Uyar’ın yukarıya alıntıladığımız şiirinde “ocak” sözcüğü iki anlamı ihtiva edecek bir şekilde tevriyeli olarak kullanılmıştır: Şiirde “ocak” sözcüğü hem “Mâden veya taş çıkarılan yer: “Kireç ocağı.” “Kömür ocağı.” Anlamında, hem de “Ev bark, âile” anlamında kullanılmıştır. Uyar’ın kullanmış olduğu: “Şimdi bu taşları biz çektik değil mi ocaklardan” ifadesi orijinal bir söylemdir. Şair, burada, hem çarpık yapılaşmanın sebebi olarak “biz”i işaret etmekte hem de kent yaşamıyla birlikte adeta kaybolan aile yaşamına göndermede bulunmaktadır. Bu manzaradan ise, insanın yalnızlığının daha belirgin bir hale büründüğü anlaşılmaktadır.

¹³⁴http://www.zaman.com.tr/yazarlar/besir-ayvazoglu/avn-i-firavn-ile-seddadi-binalar-yapmak_936938.html. Beşir Ayvazoğlu söz konusu yazısında yapılaşmanın geleneksel ve manevi boyutuna ve şeddadî binalara şu şekilde değinmektedir: “Osmanlı mesken mimarisinde hemen her zaman ahşap, kireç ve kerpiç gibi dayanıksız malzemelerin kullanılması, sanki insanlara bâki olanın sadece Allah olduğunu ima etmek içindi. Le Corbusier'nin Türk şehirlerinin bu hususiyetini hemen fark ettiği şu notlarından anlaşılmaktadır: "İstanbul'da her ev ahşaptır ve çatıları aynı eğimde olup aynı cins kiremitle örtülmüştür. Bütün büyük binalar, camiler, mabetler, kervansaraylar ise taşandır. Bütün bunların temeli bir standardın varlığıdır (...) İstanbul'da veciz bir doku görülür; bütün fânilerin evleri ahşap ve Allah'ın evleri ise taşandır.”

"Şeddadî" denebilecek binalar klasik Osmanlı sistemi çözüldükten sonra yapılmaya başlandı. Dünyaya hükmedecek kadar güçlüyken mütevazı saraylarda ikamet eden padişahlar ve devlet adamları, imparatorluğun inkıza yüz tuttuğu zamanlarda borç harç ihtişamlı saraylar ve konaklar yaptırarak kaybettikleri gücü ve ihtişamı gösterişle telafi etmeye çalıştılar. Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Beş Şehir'de "İşlerin bozulduğu XVII. asırdan itibaren bilhassa devlet adamları arasında büyük binalar yaptırılan hoş görülüyordu" tesbitinde bulunduktan sonra, "Taştan binaya şark hasedi 'Şeddadî bina' adını vermişti" diyerek temel bir anlayışı "şark hasedi"ne bağlamış olması tuhaftır.”

Turgut Uyar'ın: “BİR ŞEYLE MUKAYYETİZ SERBEST DEĞİLİZ EFENDİM” isimli metninde “kent” imgesi “dağ” imgesine karşı olumsuzlanmıştır, bu tablo aynı zamanda aşkın Uyar şiirindeki orijinal bir görüntüsüdür:

“ellerin boyalı da olsa kentten de gelsen
dağdan değilsin
dokunma yüreğime”(Büyük Saat: s.468)

Masumiyetin ve tabiliğin simgesi olan “dağ”ı “kent”e karşı tercih eden şair, modern kent kadını, kendi iç dünyasına uzak bulmaktadır. Tenha ve ıssız yerler olan dağların muhafaza edici vasfına vurguda bulunarak “dağ”ı masumiyetin simgesi olarak görür. Aşık olacağı kadının vasıfları da buna uygun olmalıdır. Kent, bütün kalabalıklığına rağmen şaire yalnızlık hissi vermektedir; bu yalnızlık hissinden tek kaçış yolu “dağdan” olan masum bir kadın, sahici ve samimi bir aşk olacaktır.

Şairin, alegoriyi belirgin bir biçimde kullandığı şiirlerinden biri “TEL CAMBAZININ KENDİ BAŞINA SÖYLEDİĞİ ŞİİRDİR” isimli metnidir. Çarpım tablosu, fasulya gibi klişe eğitim sistemi gereçlerine alegorik bir biçimde yaklaşan şair, klişeleşmiş bu dünyanın kalabalığında kendini duymaya çalışmaktadır:

“Beş kere yedi mi dediniz, dursun
Yıldız, poyraz, gündeğusu, dursun
fasulya mı dediniz, dursun
Ben varım sen varın o var
Dursun,
Ben şimdi gelirim.

Ben eskiden hep acıkırdım
Alıp başımı ekmeklere giderdim
Eski evlerde orospulara giderdim
Bulutlu geniş meydanlara giderdim
Sevdalı şiirlere giderdim.
Şimdi doymadım ama unuttum
Devenin başı mı dediniz, dursun
Dursun
Ben şimdi gelirim.

Bu işte birşey var anlamadım
Körpe kadınlar basık odalarda mı, dursun
Hoyrat gemiciler uzun seferlerde
Darağacında bir adam mı dediniz, dursun
Yeraltında gizli sandık mı, dursun
Bahçeler, dursun kızlar, dursun
Anlattıklarım, anlatamadıklarım, anlatamayacaklarım
Senin yakanda bir el mi var dediniz, dursun
Dursun,
Ben şimdi gelirim.” (Büyük Saat: s.118)

“Darağacında bir adam”, “Yeraltında gizli sandık” yalnızlıkla içkin kavramlardır. Yalnızlığı orijinal bir söylemle anlatmaları bakımından da dikkate değer ifadelerdir. Uyar’ın yukarıdaki metinleri hakkında Fırat Caner, şu çıkarımları yapmaktadır: “Çarpım tablosu ezberini kapsayan Matematik dersi, rüzgâr adlarının ezberinikapsayan Sosyal Bilgiler dersi ve saksıda fasulye yetiştirilen Fen Bilgisi dersi. Alıntıda görüldüğü gibi cambaz, verili, klişe, ezberci, şekilci eğitimi

olumsuzlamakta ve onun dışında kalmayı arzulamaktadır.”¹³⁵ Devletin eğitim kurumuyla alegorik bir dille alay eden şair, eğitim kurumunu “denge” imgesiyle birlikte kullanarak eleştirmektedir. Klişelerden kurtulmak istemektedir şair. Mevcut eğitim tarzının, kişinin dengesini bozduğunu ima etmektedir. “Ben şimdi gelirim” ifadesi bir erteleme anlamı taşır. Bu ifade bir bakıma şairin kendi benliğine dalması, kendini fark etmesi olarak yorumlanabilir. Şair, zihnini bulanıklaştıran bütün görüntülerden, basmakalıp düşüncelerden sıyrılmak istemektedir. Kendi yalnızlığında benliğine dalan şair, zamanla bir farkındalık süreci yaşayacak “Anlattıklarım, anlatamadıklarım, anlatamayacaklarım”ı düşünecektir.

Fırat Caner: “abluka” imgesinin Turgut Uyar’da, uygar-uygar olmayan çatışmasını öne çıkartacak biçimde kullanıldığını ifade eder.¹³⁶ Uyar’ın aşk ve yalnızlık kavramlarını “kent” bağlamında işlediği şiirlerinden biridir “Büyük Ev Ablukada” isimli metin. Aşk ve yalnızlık kavramlarıyla birlikte, Uyar’ın bu şiirinde ölüm kavramını işlemesi de dikkat çekicidir:

“(Ekmek vardı tereyağı vardı utanılacak bir şey yoktu
Bir şey daha yoktu ama kavriyamıyordum)
İşte böyle olmak en iyisidir olmakların
Bir küçük çocuğu tuttum otobüsten indirdim
(İndirmiştim
Yok olan önemli bir şeydi Allah kahretsin)
Tüm kavgasız tüm duruk tüm başıboş
Üç sayı kötü bir sayı iyi şiir dinledim
Çıkıp okudular durup dinledim

¹³⁵ Fırat Caner, **Turgut Uyar’ın Huzursuzluğu**, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara 2006, s.176.

¹³⁶ Fırat Caner, **Turgut Uyar’ın Huzursuzluğu**, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara 2006, s.175.

Bitmeseydi daha dinlerdim kötü mötü
Saat kaç diye sordular birisi beş yani dedi
(Ha kavgada ha aşkta
Bu gök bomboş ha kavgada ha aşkta)
Göge baktım yerli yerinde
Haydutlar dalavereciler yerli yerinde
Vurguncular haymlar vurdumduymazlar öyle
İyi dedim içim rahatladı
Düzen bozulmamış dedim sevindim
Tenhaca bir bölgelerinden şehre girdim
(Ben herkese varım
Başka türlü olmuyor inanmayın)
Bakın bu şehri ben kurdum ben büyüttüm ama sevemedim
(Ekmek vardı tereyağı vardı söylemiştim bu önemlidir
Utanılacak bir şey yoktu kime anlatmalıyım)
Ben sevemezsem sevmek kimselerin elinden gelemez
Bizi tutkulara çağırdı otobüse sosise buzdolabına
Telefona sinemalara radyolara bir sürü kancık sevdalara
Sürü sürü mutsuz alışkanlıklara
Yalana dolana itliklere keten elbiselere
(Sonra karısı öldü o çocuğun
Yalnızdı güçsüzdü herkesler gibiydi
Kirlendi kötülendi sarhoşladı pis karılara dadandı
Anladık onu ölenden başkası kurtaramaz

Ölen de kurtarmamıştı)

Bak ben seni nerenden kurtaracağım şaşacaksın

Şimdi bu taşları biz çektik değil mi ocaklardan

Bu asfaltı biz döktük biz onardık değil mi

Bu yapıları oniki kat yapmak bizim aklımızdı

Biz kurduk istersek umursamayız ya

(Abluka burda başlıyordu çünkü)

Ekmek yiyelim tereyağı yiyelim çocuk büyütelim

Sen beraber yatacağımız yatakları hazırla

Sen bir onu yap yeter bak göreceksin.”(Büyük Saat: s.186)

Şairin yukarıdaki metninde dikkat çeken bir zihin akışı vardır. Zihinden geçeni deneysel diyebileceğimiz bir yaklaşımla taklit etmektedir. Yukarıya alıntıladığımız şiire bakıldığında, “ekmek”, “tereyağı” modern hayatın dışına itilmiş unsurlardır. Modern hayatın parlattığı “sosis”, “telefon”, “sinema”, “radyo” gibi unsurlar ve “yapılar” hayatı ve ölümü adeta “abluka” altına almaktadır. Aşağıya alıntıladığımız mısralara baktığımızda hayatı “abluka” altına alan modern kent yaşamı, çok katlı yapılar, doğal yaşamı bozan asfalt dile getirilmektedir:

“Bu asfaltı biz döktük biz onardık değil mi ?

Bu yapıları oniki kat yapmak bizim aklımızdı

Biz kurduk istersek umursamayız ya

(Abluka burda başlıyordu çünkü)

Ekmek yiyelim tereyağı yiyelim çocuk büyütelim

Sen beraber yatacağımız yatakları hazırla”

Şairin, modern hayatın “abluka”sından kurtulabilmenin “uygar”lığın gereği gibi kabul edilen ancak insanın zihnini ve manevi değerlerini işgal eden bu çirkinliklerin dışında kalabilmekle mümkün olacağını düşünmektedir. “Abluka”dan kaçışın bir diğer yolu olarak da “aile” hayatı işaret edilmiştir.

Uyar’ın, aşağıya alıntıladığımız, “ŞAŞIYORUM GÖZYAŞINA” isimli şiirinde “gözyaşı” “malım, mülküm” deyişlerini karşılayacak şekilde bir değer olarak kullanılmıştır; aşkın bu şekilde ifade edilişi oldukça orijinal bir yaklaşımdır:

“artık şaşıyorum gözyaşına
hiç unutamam çünkü pazarcıların
haftanın her günü öteye beriye
gözyaşı taşıdığını
yukarlarda en uzaklarda
bir orman kaçkınının
ormana sığındığını
mülküm benim
örneğin senin gözyaşın bir hayvandır
önümden uzun tüyleriyle kaçan
sularımı kana kana akıttığım dağlara
haziranın onunda
bir çocuğumuz olacağını biliyordum
ayrıca biliyordum ki

çocuğumuz olsa da olmasa da
bir bölüğü çocuktur insanların
artık şaşıyorum gözyaşına
mutsuzluğun harcını pekiştiren
çaresizliğin gözyaşına
binlerce beygir bir ovayı arşınlarken
yepyeni dişleriyle binlerce tay
ve sonsuz giyimiyle büyük hayat
kuşanırken en mavisini
güvercin toplayarak geldim öteden beriden
ona şaşıyorum
ki hepsi hiç değilse bir kere nisan görmüşler

şimdi artık serinle mülküm
çıkart pabucunu ve gözyaşını
ellerin bir demet güvercin olarak
uçursun uzaklara yukarlara sevdamızı
taşınmaz hiçbir şeyini tutma
aldığın soluk verdiğin kadar olsun
dağlar ve ateş ve kan varken
şakaklarım Zonguldak gibi uğuldarken
şaşıyorum gözyaşına”(Büyük Saat: s.459-460.)

Turgut Uyar'ın "mülk" kelimesine yaklaşım biçimine baktığımızda, Uyar, burada materyalist düşünceye ve kapitalizme bir tür karşı duruş sergilemektedir. Bu metinde, Uyar'ın şiirinin "kendi çabasının alegorisine dönüştüğünü, kendi girişimini sahnelemeye başladığını"¹³⁷ söyleyebiliriz. Kapitalizmin veya maddeciliğin değer olarak gördüğü emlak, bu şiirde "çocuk" imgesi üzerinden insanî değerler olarak yansıtılmıştır. İnsanı benliğine yabancılaştıran ve yalnızlaştıran, ölümü gözlerden uzak tutmaya çalışan kapitalizmin ya da materyalizmin değer olarak gördüklerinin yerine onların değer olarak görmediklerini değer olarak göstermektedir. Gözyaşının akışında, şairin yakalamış olduğu orijinal bir imge vardır. Şair, gözyaşının akışında bir hayvanın kaçışını görmektedir. Bu görüntü, yeni bir söylemdir. Metinde yer alan "sularımı kana kana akıttığım dağlara" mısraına bakıldığında, "su" sözcüğü, şiirin bağlamı açısından bilinçli olarak tercih edilmiştir. "Su", burada emek sarf etmek anlamında kullanılarak, "mülk" sözcüğü üzerinden gözyaşına verilen değeri pekiştirmiştir. Uyar'ın, kullanmış olduğu "mülk" kelimesi, hem şiir dilinin klişesini kırması bakımından hem de kendi ideoloji klişesini kırması bakımından önem arz etmektedir. Şairin bu şiiri, aşkı anlatmakta yakaladığı orijinal imgeler sebebiyle de dikkate değer bir metindir.

Turgut Uyar'ın, "TEL CAMBAZININ RÜZGÂRSIZ AŞKLARA VARDIĞINI ANLATIR ŞİİRDİR"¹³⁸ isimli metni aşağıdaki mısralar doğrultusunda göz önünde bulundurulduğunda yalnızlık temi etrafında şekillenmektedir. Uyar'ın aşağıya alıntıladığımız metni, Edip Cansever'in 'Masa' şiiriyle de metinler arası bir yakınlık taşımaktadır. Bilindiği gibi Edip Cansever'in 'Masa' şiirinde de soyut bir kavram olan "yalnızlık" mütehammil bir varlık olan masaya konularak somut bir hale getirilmişti. Turgut Uyar'ın aşağıya alıntıladığımız metninde de benzer bir durum söz konusudur:

¹³⁷ Orhan Koçak, **Bahisleri Yükseltmek**, Metis Yayınları, Şubat 2011, s.142.

¹³⁸ Turgut Uyar, **Büyük Saat**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, Temmuz 2009. s.115.

“Önce İstanbul vardı o yoktu
Sonra birgün çıktı geldi
Bütün kapılar yerini buldu
Önce gözlüklerini çıkardı pencereye koydu
Çantasından sigara paketini çıkardı koydu
Yalnızlığını çıkardı koydu”

İp, at, tel vs. üzerinde tehlikeli gösteriler yapan cambazlar, bu gösteriler sırasında kalabalık bir seyirci tarafından izlenseler de yukarıda yalnız, tek başınadırlar. Şairin bu kelimeyi seçmiş olması bu yorum bağlamında düşünüldüğünde tesadüfi değildir.

‘TEL CAMBAZININ KENDİ BAŞINA SÖYLEDİĞİ ŞİİRDİR’¹³⁹ metnine baktığımızda da yine yalnızlık etrafında gelişen mısralar görürüz:

“Beş kere yedi mi dediniz, dursun
Yıldız poyraz gündoğusu, dursun
Fasulya mı dediniz, dursun
Ben varım sen varsın o var
Dursun,
Ben şimdi gelirim

Ben eskiden hep acıkırdım
Alıp başımı ekmeklere giderdim

¹³⁹ Turgut Uyar, **a.g.e.**, s.118.

Eski evlerde orospulara giderdim
Bulutlu geniş meydanlara giderdim
Sevdalı şiiirlere giderdim.
Şimdi doymadım ama unuttum
Devenin başı mı dediniz, dursun
Ben şimdi gelirim.”

‘TEL CAMBAZININ TEL ÜSTÜNDEKİ DURUMUNU ANLATIR ŞİİRDİR’¹⁴⁰ isimli metni, şairin üçleme kabul edilebilecek “Tel Cambazı” öznesiyle yazılmış üç şiirinden biridir. Cambazlıkta önemli bir kavram olan “denge” bu şiirde vurgulanmıştır:

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

Bütün ağaçlarla uyuşmuşum
Kalabalık ha olmuş ha olmamış
Sokaklarda yitirmiş cebimde bulmuşum

¹⁴⁰ Turgut Uyar, **a.g.e.**, s.119.

Ama ağaçlar şöyleymiş
Ama sokaklar böyleymiş
Ama sizin adınız ne
Benim dengemi bozmayınız

Aşkım da değişebilir gerçeklerim de
Pırıl pırıl dalgalı bir denize karşı
Yan gelmişim diz boyu sulara
Hepinize iyi niyetle gülümsüyorum
Hiçbirinizle dövüşmem
Siz ne dersiniz deyiniz
Benim bir gizli bildiğim var

Sizin alınız al inandım
Sizin morunuz mor inandım
Ben tam dünyaya göre
Ben tam kendime göre
Ama sizin adınız ne
Benim dengemi bozmayınız.”

Denilebilir ki Uyar'ın bu şiirindeki 'cambaz' modernliğin aktörlerinden biridir. Bu yönüyle Baudelaire'in ihtiyar cambazına benzemektedir. Bilindiği gibi Baudelaire'in cambazı “işi bitmiş, çaresizce vefa arayan entelektüelden başkası

değildir.”¹⁴¹ Turgut Uyar’ın yukarıdaki mısralardaki serzenişi, kendi yalnızlığında anlaşılmayı bekleyen entelektüelin serzenişidir.

Turgut Uyar’ın ACIYOR ve BİR DUYMAK isimli şiirlerine baktığımızda Eylül kelimesinin Uyar’da özel çağrışım uyandıran bir kelime olduğu söylenebilir. Sonbahar’ın başlangıcı olan Eylül, şair için her iki şiirde de “karmaşa” ile birlikte mutsuzluğun imi haline gelmiştir.

“Mutsuzluktan söz etmek istiyorum

Dikey ve yatay mutsuzluktan

Mükemmel mutsuzluğundan insansoyunun

Sevgim acıyor

Biz giz dolu bir şey yaşadık

Onlarda orada yaşadılar

Bir dağın çarpıklığını

bir sevinç sanarak

En başta mutsuzluk elbet

Kasaba meyhanesi gibi

Kahkahası gün ışığına vurup da

¹⁴¹ Charles Baudelaire, **Modern Hayatın Ressamı**, Ali Artun, Baudelaire’de Sanatın Özerkleşmesi ve Modernizm, İletişim Yayınları, İstanbul 2013, çev.: Ali Artun, s.14

öteden beri yansımayan

Yani birinin solgun bir gülden kaptığı frengi

Öbürünün bir kadından aldığı verem

Bütün işhanlarının tarihçesi

sevgim acıyor

Yazık sevgime diyor birisi

Güzel gözlü bir çocuğun bile

O kadar korunmuş bir yazı yoktu

Ne denmelidir bilemiyorum

sevgim acıyor

Gemiler gene gelip gidiyor

Dağlar kararıp aydınlanacaklar

Ve o kadar

Tavrım bir çok şeyi bulup coşmaktır

Sonbahar geldi hüzün

İlkbahar geldi kara hüzün

Ey en akıllı kişisi dünyanın

Bazen yaz ortasında gündüzün

sevgim acıyor

Kimi sevsem

Kim beni sevse

Eylül toparlandı gitti işte

Ekim filanda gider bu gidişle

Tarihe gömülen koca koca atlar

Tarihe gömülür o kadar”(Büyük Saat: s.546)

Şairin yukarıya alıntıladığımız mısralarda tasvir edilen sonbahar manzaraları yalnızlığı çağrıştırmaktadır. Şair “yüreğim acıyor” gibi klişe bir söylem yerine “Sevgim acıyor” diyerek orijinal bir söylem yakalamıştır. Yaşamış olduğu aşkî durumu dil klişesini ustalıkla kırarak anlatmıştır. Şiirdeki insan manzaralarına bakıldığında, sıradan insanın yalnızlık ve mutsuzluk hallerinin tasvir edildiği görülecektir. Şair için yalnızlığın manzarası olan sonbahar mutsuzluğun da en güzel imgesidir. Sevgili, cânân anlamları da bulunan gül sözcüğü Turgut Uyar’ın aşağıya alıntıladığımız mısralarda kadını temsil etmektedir. “solgun bir gül” ifadesiyle de gül kelimesi, hayatlarını fuhuş yoluyla kazanan kötü kadınların yerine kullanılmıştır; bu tablo ise tam anlamıyla bir yalnızlık manzarasıdır:

“En başta mutsuzluk elbet

Kasaba meyhanesi gibi

Kahkahası gün ışığına vurup da

öteden beri yansımayan

Yani birinin solgun bir gülden kaptığı frengi” (Büyük Saat: s.546)

İkinci Yeni şiirinde alkol yalnızlıktan kaçışta önemli bir sığınaktır.
Alkole sığınma durumlarına Uyar'ın şiirlerinde de sıklıkla rastlarız:

“bir bardak birada yeni bir deniz
ve yağmur
eski bir denizde yeni bir ada
yaşanmamışsa”(Büyük Saat: s.558)

Yukarıdaki mısralarda bira, insanın kendini huzurlu hissettiği mekânlardan biri olan “deniz”e benzetilerek soyutlama yoluna gidilmiştir. Deniz, yalnızlık anlarında insana nasıl huzur veriyorsa, şair alkolde de bu huzuru bulmaktadır.

Turgut Uyar'ın SUNAK adlı şiiri incelendiğinde bu kelime dünyaya karşılık gelmektedir.

“(…)
birden akidesi parlayınca fosforun
dünyanın elbette sonu vardır
yani sunak temizlenir kandan
sunmanın önü alınır
en denize yatkın küreklerle
ustaca biçilmiş keresteler(Büyük Saat: s.435)
“(…)
dünya bir sunaktır
sonunda kalemlerin bile sunulduğu

işte benim kanım ortada

akmıyor artık (Büyük Saat: s.458)

Şiire bakıldığında Uyar'ın bu şiirde bir modernizm eleştirisi yaptığını da söyleyebiliriz. Uyar'ın bu şiirinde dünyanın karşılığı olan “sunak” adeta insanı yalnızlaştıran ve duyarsızlaştıran bir alandır.

“dünyayı en çok sevdiğim zaman

her şeyi en çok unuttuğum zaman sanılır

çünkü kuşların güzle güneye gittiğine inanılır

oysa taş kırmanın ve otel inşa etmenin mevsimi yoktur”

Yukarıdaki mısralara bakıldığında kuşların bile bir amaç uğruna göç ettiği dile getirilir. Oysa doğallığı bozan insanoğlu bunu plansız ve bilinçsiz bir şekilde yapmaktadır. Bu yüzden ‘taş kırmanın ve otel inşa etmenin mevsimi yoktur’ modern hayat mevsimleri umursamadan önüne kattığını otel inşa ederek yalnızlaştırmaktadır.

Yalnızlık ve ölüm beraberinde çaresizliği getirir. Yalnızlık ve ölümün getirmiş olduğu çaresizlik durumu Uyar'ın şiirlerinde belirgin bir biçimde görülmektedir. Çaresizlikten kurtuluş yolu en somut biçimde Turgut Uyar'da görülmektedir. Turgut Uyar'ın şiirlerinde çaresizliğin kaçıışı olarak genellikle “doğa” önerilmektedir. Sezer Tansuğ sanat ve sanatçı hakkında söyledikleri bu bakımdan dikkat değerdir:

“Sanat yapıtı, kendine özgü mantığı olan ve çeşitli düzeylerde organize olmuş motiflerin içyapısal özelliklerine sahip bir üründür. Üstelik sanatçı da bize öyle kolay çözüm yolları açan değil, işin nereden kalkmış, nereye gelmiş olduğunu belirtmeyendir. Sanat yapıtı, gerçekten büyükse, nesnelerin karmaşık durumu içinden yaşamdan, daha iyi, daha inandırıcı, daha uygun anlamlar çıkarmamıza yardımcı olur.”¹⁴²

Tansuğ’un ifadelerinden hareketle denilebilir ki Turgut Uyar, çetrefilli şiir dünyasında bize çözüm yolları açmak yerine yaşamdan daha uygun anlamlar çıkarmamıza, yalnızlıktan kurtulmamıza “doğa”yı işaret ederek yardımcı olur.

Turgut Uyar’ın “SULFATA” isimli metninde, bize şiirin anlam kapısını aralayacak olan anahtar mısraların: “kavuniçi duygular ve yataklar ölsün”, “ben dağlara çıkarım dağlarda bağırırım” mısraları olduğu söylenebilir. Uyar, “kavuniçi duygular ve yataklar ölsün” diyerek ölüm vurgusuyla “modernizm” eleştirisi yapmakta, “ben dağlara çıkarım dağlarda bağırırım” mısrayla da modern insandan ve “konformizm”den kaçışın mecralarından biri olan “doğa”yı önermektedir:

“acım sessiz bir güneş batmasıdır ölsün
eksik ve kötü bir güneş batmasıdır ölsün
her yerlerim bir yaşlık gibidir denizden
bulantım yanlışıktan bir deniz tutmasıdır ölsün
sulfata karnımı avuçla güneşimi ver sulfata
ham zerdaliler ve kavunlar ve bataklar ölsün
ay çıkar dağlara vurur ey Mustafa

¹⁴² Sezer Tansuğ, **Herkes İçin Sanat**, Altın Kitaplar Yay. 1982, s. 172

bu gece Mustafa'nın sanki son yatmasıdır ölsün

sulfata acımı dindir acımı kat bana

eksik ve kötü gemilerin gitmesidir ölsün

ben ki çarşılarla giderim armut kokarım

kavuniçi duygular ve yataklar ölsün

toysun adım deliye çıkar bir gün bilsene

saat beşleri düşün yalnız öbürleri ölsün

sulfata hatırla acımı sen bir haziransın

sulfata öbürleri bir bayram haftasıdır ölsün

ben dağlara çıkarım dağlarda bağırırım

bütün çalgılar bir şeyin uzatmasıdır ölsün”(Büyük Saat: s.345)

Orhan Koçak Turgut Uyar'ın yukarıya alıntıladığımız “Sulfata’ya” isimli metni için dikkate değer gördüğümüz şu tespitleri yapmaktadır:

“Sulfata, ökaliptus ağacından elde edilen ve eskiden sıtma tedavisinde kullanılmış bir ilaçtır. Terimin 1960’lardan sonra doğanlar için ne ifade ettiğini bilemeyiz ama daha yaşlı kuşaklar için şöyle bir sahnenin hatırlatıcısı olabilir: etkili tıbbi bakımın yetersizliği, bataklıklar, bozuk sular, sağlıksız evler, salgında yitirilmiş yakınlar ... Şiir sulfataya seslenir. İki retorik dönüşle gerçekleşir bu sesleniş. İlki, eski belagette *teşhis* (kişileştirme) adı verilen mecazdır: Hitap edilen bir merci olarak ilaç, şiirde beliren üç “öznenen” biridir. (öbürleri, şiirin kendisi sayabileceğimiz “ben” ile şiirin ve ilacın nihai alıcısı sayabileceğimiz “Mustafa”). İkincisi, sulfata bir hastalığın ilacı, bir acının gidericisi olduğu kadar, acıyla damgalanmış o sahnenin *işaretidir* – kutupsal belirlenimleriyle tipik bir Uyar mecazı. Sulfata hem bir *synecdoche*’tur, kendisi söylenmeyen daha büyük bir bütünü (hastalık sahnesi) bir parçası olarak o bütünü temsil eder; hem de bir metonimdir, hastalıkla arasında bir yan yanalık, bir sebep-sonuç ilişkisi vardır. Ama bütün bu çoğul- belirlenim, daha önce gördüğümüz başka şeyleri, başka cisimleri de akla getirmiyor mu? Kuşyemiyle, batak sazlıklarda büyüyen kamışla, uzun rüyasına dalmış tohumla ve hatta kayıtsız bakla tanesiyle de bu kez metaforik bir ilişkisi yok mudur bu “çağdı” ilacın? Hepsi de ilk bakışta belli bir rastlansallık, bir gelişi güzellik içerir

ama devreye soktukları kırgınlık, kapanma, yoğunlaşma, bekleyiş ve sabır motifleriyle aynı anda bir sadakatin de amblemi haline gelir, bir tür ikincil zorunluluk edinirler.”¹⁴³

Orhan Koçak’ın Turgut Uyar’ın bu şiiri hakkındaki tespitleri gerçekten dikkate değer tespitlerdir. Diğer bazı metinlerinde de Uyar’ın bu kullanım tarzını devam ettirdiğini, yani bazı kelime ve kavramları “mecaz” anlamıyla kullanarak şiirde farklı ve derin bir anlam boyutu meydana getirdiğini söyleyebiliriz.

Turgut Uyar’ın ölüm kavramına yaklaşımı İslam’daki ahiret inancıyla birlikte düşünülebilir. ‘Toplanmak’ sözcüğü Turgut Uyar’ın aşağıya alıntıladığımız şiirinde teolojik çağrışımlar uyandıracak bir biçimde kullanılmıştır:

“Kullanmam ucuz özgürlüğü sana sığınırım

Azarladığım bir dünyayı suya bırakıp

Günlük dövüşü en uygun yerinde keserek

Ve kan biraz daha akar durur, akmalıdır

Bir çaresizlik sanırım, öfkem büyür uğunurum

Oysa bir çiçek bir güzel dünyaya bakmalıdır

Ve kuytulardan, unutulmaktan tek tek

Ölülerimiz toplanacaktır.

Senin yıldızların güneşlere dönüşür

En karışık en bozgun bir öğle uykusunda bile

Ve sonsuz sevinç taşıyan bir çığlıktır

Bir suyun bir başka suya karışması

¹⁴³ Orhan Koçak, **Bahisleri Yükseltmek**, Metis Yayınları, Şubat, 2011, s. 57

Kanları çökelirken bir soylu tabakta”(Büyük Saat: s.334)

Uyar’ın yukarıya alıntıladığımız mısralarında geçen “kuytulardan”, “unutulmaktan” ifadelerinde yalnızlığa da bir vurgu yapılmıştır. Kuytularda unutilan yalnızların toplanacağı bir yerin olduğuna dikkat çekmektedir şair:

“Bir bahar anlatıcısının

Bir mutluluk dölgerinin

-Gecelerde ve yalnızlıklarında hepsi üşür-

Ölülerimiz toplanacaktır.

Ne kadar hüznün geçmişse dünyadan

Ne kadar acı geçmişse yaşayacağız

Hepsini yeniden, bir bir dünyada

Dünyadan ve dünyayla sana sığınırım

Acılardan ve hüznlerden değil

Kaçmalardan ve korkulardan değil

Çünkü bir güçtür sıcaklığın kollarıma

Çünkü kanları, kanları, kanları hatırlarım

Çünkü ölülerimiz toplanacaktır

Ve yüceltilecektir bir mavide.

Haberlere, yorumlara ve büyük tirajlara

Asalak otlara karşı, türeyip giden

Bir sun’i ilkahla üreyip giden

Bir soya, bir sanrıya karşı

Kuşanıp kahramanca tek silâhını, kanını

Diri bir su gibi gidenleri hatırlarım

Odalarda ve güzel bir dünyada”(Büyük Saat: s.335)

Bu dünyadan ne kadar hüznü ve acı geçmişse yaşayacağını söyleyen şair hüznü yüceltir, hüznün ve acıların getireceği yıkımdan sevgiyle kurtulacağını işaret eder. Kitlenin önemseydiği, “haberler”, “yorumlar” ve “tirajlar” a karşı da mesafeli durur.

“Sarıırken bir başına eski güneş

Yıldızımız uzak bir iklimde

Bir tüfek olacaktır. Bir tüfek

Ölülerimiz toplanacaktır.

Ve bizim bir haziranımız

Bir yıl kadar yetecektir dünyaya

Çünkü yoğun ve ateşle yaşanmış

Çünkü ellerimiz, başımız ve kanımız

Hayasız pençelerini kokuyla gizleyen

Bir olgu olmayacaktır sana

Ölülerimiz toplanacaktır

Doldurulan bir kıyı gibi.

Anılacaktır bir general pantolonundan

Nasıl sezgiler ve gerekçeler çıkardığımız

Nasıl kırgın ve nasıl umutlu olduğumuz

Bir şenliğin başlangıcından ve sonundan

Sığınmamız da anılacaktır.

Ölülerimiz toplanacaktır

Kenar köşe kasaba hanlarından

Deniz en güzel aşkken ayışığıma”(Büyük Saat: s.336)

“Küçük ve karanlık odalarda öldürülenler

Direnerek ve akarak ölenler

Yüceltilecektir

Anılacaktır ölümleri

Bir şehir akşamında herkes kaçışırken

Ormanlar bir çözülmeye bozulurken

Karanlığa kanıyla karşı duran

Kanıyla ısıtan, yalazlayan karanlığı

Yalnız ve dayanıklı gecelerinde üşüyen

Ölülerimiz toplanacaktır.

Biraz daha kan, kan ve suyun akışı

Ey suyun güvenli akışı

Sana bir yamaç gerekmez mi

Ki sonun özlemine hızla varsın

Ki sen varsın, akıtılmış kanlarla varsın

Ve kan ve akışın o soylu tabakta

Ormansız bir halka sunulacaktır

Bir orman olarak

Ona sığınacaktır.
Sana sığınacaktır kırılıp toplanınca
Sana sığınıyorum kırılıp toplanınca
Değil sonsuz girdiçiktisine yaşamaların
Ey en güzeli, en gürü bütün çeşmelerin
Aym ve denizin sahibi ve su içmelerin
Sana sığınacaktır
Ve kuytularda, dağlarda, alanlarda
Akıtılan ve akıp gelen kanlarda
Bir sabah büyük büyük ateşler yanınca
Eller temizlenecektir
Bir tören olacaktır
Ölülerimiz toplanacaktır.” (Büyük Saat: s.337)

Yukarıdaki şiirde görüldüğü üzere “toplanmak” kelimesi, diriliş kelimesine yakınlığı bakımından düşünülürse “Ölülerimiz toplanacaktır.” Gibi mısralarda teolojik bir çağrışım oluşturulmaktadır; her ne kadar şairin bu metinde teolojik göndermeleri hangi kültürel kodlarla kullandığı belirsizliğini korusa da Turgut Uyar’daki bu müphem durumu, Orhan Koçak şu şekilde açıklamaktadır:

“Sen” diye kime seslenildiğini hiçbir zaman tam bilemeyeceğiz. “Sığınma” terimi, toplanma motifıyla birlikte düşünüldüğünde, bir teolojik gönderi alanı açıyor gibidir. Ama aşkınlık aynı cümle içinde hem önerilir hem de reddedilir: Dünyadan “sen”e sığınılmakta, ama aynı anda ona dünyayla birlikte sığınılmaktadır. Tarih-aşırı bir duyguyla tarihsel, dünyevi bir davranış iç içedir. Ve ikinci kıtanın sonuna doğru, aşkın bir varlık olarak “sen”, dünyevi, tensel sıcaklığı hissedilen somut bir kişi olarak belirir. Bazen “sen” olarak çağrılan bazen de

“o” zamiriyle” işaret edilen bu varlığın Divan ve Toplandılar boyunca hep oynak bir göndermesi vardır: aşkınla tarihsel arasında, tekille çoğul arasında, hatırlananla beklenen arasında gidip gelir. Ama burada asıl vurgu hatırlama ve geçmiş kayıpların restorasyonu üzerindedir. Bütün kıtaların sonunda toplanma motifi tekrarlanır. (...)Toplanma (Diriliş ya da İkinci Yaratış fikriyle birlikte) Kuran’ın hemen her sûresinde tekrarlanan motiftir; Mahşer her şeyin hatırlandığı an olmaktan da çok, hiçbir şeyin unutulmamış olduğunun anlaşıldığı andır.”¹⁴⁴

Metnin bazı dizelerinde, yakından bakılırsa fark edilecektir ki, “sen” zamiri, bizzat yerine konulduğu “halk” anlamında kullanılmaktadır. Bu durumda şair, toplanmanın mekanını “Hakkın huzuru” olarak değil, fakat kavramsal bir değişiklikle gerçekleştirdiği “hakkın huzuru” olarak tespit etmektedir. Bu gösterim, tam da Uyar’ın yaklaşım tarzıyla uyumaktadır. Nitekim Divan’ı hakkında sarf ettiği cümleler, bunun en dikkate değer tanıklarından biridir. Dolayısıyla şairin ölüm karşısında takınmış olduğu tavır metafizik bir tavır değildir.

Turgut Uyar’ın Büyük Saat’inde yer alan “İbresiz Bir Pusula” başlıklı metinde “dirim” kelimesi sözlük anlamıyla değil, fakat sözlük anlamını da dışlamayan panteist bir kavram boyutuyla kullanılmaktadır:

“büyük stepte, alplerin kuzeyinde ve güneyinde
kutsal yarımada niğdede ve aksarayda
bir orman gürül gürül emerken toprağını
bir yunus denizini dolaşırken o
balkıması yeri göğü yücelten
bir hamuttan kısaltıldı
ey dirim ey dirim tek tanrı sensin

¹⁴⁴ Orhan Koçak, a.g.e., s.167

tanrı sendin her defa”(Büyük Saat., s.437)

Tabiatçı Panteizm’e göre tek realite tabiattır. Buna göre: “Tanrı da tabiatın içinde var olandır.”¹⁴⁵ Uyar’ın mısralarına bakıldığında, “dirim”i, tabiatın tanrısal boyutu ifade edecek tarzda bir kavram seviyesine çıkartmak istediği görülecektir.

Uyar’ın şiirlerinde geçen önemli sözcüklerden biri de “ateş”tir. Bu kelimenin hemen hemen bütün sözlük anlamlarını yoklayacak tarzda kullanıldığı söylenebilir.

“Ateş” kelimesi çağrışımlı bir kelime olduğu için çok anlamlığa uygun düşmektedir. İkinci Yeni şiiri için düşünüldüğünde, orijinal imgeler yaratmak açısından birçok şiirde kullanılmaya değer görülmüştür. Turgut Uyar’ın şiirlerinde “ateş” kelimesi, şairin imge anlayışının kurucu unsurlarından olarak en çok geçen kelimelerden biridir.

Gaston Bachelard, ateşin arındırıcılık vasfına dikkat çekmekte, ateşe bu yönde değer verilmesinin en önemli sebeplerinden biri olarak onun kokuları giderici bir vasfa sahip oluşunu belirtmektedir:

“Son olarak, nadas topraklarını arındıran tarımsal ateşi de bu eritime ateşlerine yaklaştırmak gerekir. Bu arındırma gerçekten derin olarak anlaşılır. Ateş yalnızca faydasız otu yok etmekle kalmaz, toprağı zenginleştirir de. Çiftçilerimizin ruhunda hala o kadar etkin olan Virgile’lik düşünceleri anmak gerekir mi? “Bereketsiz bir tarlayı ateşe vermek ve hafif anızı çatırdayan aleve teslim etmek çok defa iyi olur; ateş ister toprağı gizli bir haslet ve daha bol özsular katsın; isterse toprağı arındırıp fazla nemini kurutsun; isterse yeni bitkilerin köklerine besisuyu götüren yer altı yollarını ve gözeneklerini açsın; isterse de toprağı sertleştirsın, fazla açık olan damarlarını sıksın, aşırı yağmurların, yakıcı güneş ışınlarının, Poyraz’ın girişini kapatsın” Her zaman olduğu gibi çoğu çelişkili olan açıklamaların bolluğı tartışmasız bir ilk değer kazanıyor. Fakat buradaki değer verme ikirciklidir: Bir kötülüğün giderilmesi ile bir

¹⁴⁵ http://historicalsense.com/Archive/Fener38_2.htm

iyiliğin gerçekleştirilmesi düşüncelerini birleştiriyor.Bu yüzden bize nesnel arınmanın diyalektiğini anlatmaya çok elverişlidir.”¹⁴⁶

Ateşi bir imge olarak çözümleyen, nesnel arınmanın diyalektiğini anlatmaya elverişli bulan Bachelard’ın tespitleri Uyar’ın aşağıya alıntıladığımız şiirinde geçen bazı mısraları anlamlandırma noktasında dikkate değerdir.

“BİRAZ DAHA

Kullanmam ucuz özgürlüğü sana sığınırım
Azarladığım bir dünyayı suya bırakıp
Günlük dövüşü en uygun yerinde keserek
Ve kan biraz daha akar durur, akmalıdır
Bir çaresizlik sanırım, öfkem büyür uğunurum
Oysa bir çiçek bir güzel dünyaya bakmalıdır
Ve kuytulardan, unutulmaktan tek tek
Ölülerimiz toplanacaktır.

Senin yıldızların güneşlere dönüşür
En karışık en bozgun bir öğle uykusunda bile
Ve sonsuz sevinç taşıyan bir çılgıktır
Bir suyun bir başka suya karışması
Kanları çökelirken bir soylu tabaka
Bir bahar anlatıcısının
Bir mutluluk dölgerinin
-Gecelerde ve yalnızlıklarında hepsi üşür-
Ölülerimiz toplanacaktır.

Ne kadar hüznün geçmişse dünyadan

¹⁴⁶ Gaston Bachelard, *Ateşin Psikanalizi*, Bağlam Yayınları, Ekim 1995, çev. Aytaç Yiğit., s.94

Ne kadar acı geçmişse yaşayacağız
Hepsini yeniden, bir bir dünyada
Dünyadan ve dünyayla sana sığınırım
Acılardan ve hüznlerden değil
Kaçmalardan ve korkulardan değil
Çünkü bir güçtür sıcaklığın kollarıma
Çünkü kanları, kanları, kanları hatırlarım
Çünkü ölülerimiz toplanacaktır
Ve yüceltilecektir bir mavide.

Haberlere yorumlara ve büyük tirajlara
Asalak otlara karşı, türeyip giden
Bir sun'i ilkahla üreyip giden
Bir soya, bir sanrıya karşı
Kuşanıp kahramanca tek silahını, kanını
Diri bir su gibi gidenleri hatırlarım
Odalarda ve güzel bir dünyada
Sararken bir başına eski güneş
Yıldızımız uzak bir iklimde
Bir tüfek olacaktır. Bir tüfek
Ölülerimiz toplanacaktır.

Ve bizim bir haziranımız
Bir yıl kadar yetecektir dünyaya
Çünkü yoğun ve ateşle yaşanmış
Çünkü ellerimiz, başımız ve kanımız
Hayasız pençelerini kokuyla gizleyen
Bir olgu olmayacaktır sana
Ölülerimiz toplanacaktır
Doldurulan bir kıyı gibi.

Anılacaktır bir general pantolonundan

Nasıl sezgiler ve gerekçeler çıkardığımız
Nasıl kırgın ve nasıl umutlu olduğumuz
Bir şenliğin başlangıcından ve sonundan
sığınmamız da anılacaktır.

Ölülerimiz toplanacaktır
Kenar köşe kasaba hanlarından
Deniz en güzel aşkken ayışığına
Küçük ve karanlık odalarda öldürülenler
Direnerek ve akarak ölenler
Yüceltilecektir
Anılacaktır ölümleri

Bir şehir akşamında herkes kaçışırken
Ormanlar bir çözülmeye bozulurken
Karanlığa kanıyla karşı duran
Kanıyla ısıtan, yalazlayan karanlığı
Yalnız ve dayanıklı gecelerinde üşüyen
Ölülerimiz toplanacaktır.

Biraz daha kan, kan ve suyun akışı
Ey suyun güvenli akışı
Sana bir yamaç gerekmez mi
Ki sonun özlemine hızlı varsın
Ki sen varsın, akıtılmış kanlarla varsın
Ve kan ve akışın o soylu tabakta
Ormansız bir halka sunulacaktır
Bir orman olarak
Ona sığınacaktır.

Sana sığınacaktır kırılıp toplanınca
Sana sığınıyorum kırılıp toplanınca

Değil sonsuz girdiçiktısına yaşamaların
Ey en güzeli, en gürü bütün çeşmelerin
Ayın ve denizin sahibi ve su içmelerin
Sana sığınılacaktır
Ve kuytularda, dağlarda, alanlarda
Akıtılan ve akıp gelen kanlarda
Bir sabah büyük büyük ateşler yanınca
Eller temizlenecektir
Bir tören olacaktır
Ölülerimiz toplanacaktır. (Büyük Satt: s.334)

Yukarıya alıntıladığımız şiirde Turgut Uyar: “Bir sabah büyük büyük ateşler yanınca / Eller temizlenecektir” diyerek Bachelard’ın yukarıda belirttiğimiz ateş ve arınma ilişkisine uygun bir şekilde kullanmaktadır.

Şiirin devam eden aşağıdaki mısralarında anlatılanlar; yine Bachelard’ın açıkladığı, ateşin kokuları giderici vasfına uygun düşmektedir, aşağıdaki mısralardan anlaşılacağı üzere “ateşle yaşanmış”lık “kokuyla gizle”nmeyi engellemiştir:

“Ve bizim bir haziranımız
Bir yıl kadar yetecektir dünyaya
Çünkü yoğun ve ateşle yaşanmış
Çünkü ellerimiz, başımız ve kanımız
Hayasız pençelerini kokuyla gizleyen
Bir olgu olmayacaktır sana
Ölülerimiz toplanacaktır
Doldurulan bir kıyı gibi.”

...

Bu gidişe ben, tekbaşına ayak uyduramadım

Pencerelerde bir elleri öbür kulaklarında kıvıl
kıvıl böcek kurtları yavruları
Karanlık bir yelkenden hızla boşalan kıllı tükenmez rüzgâr
Şehirler. Yolları boyunca dükkânlar açtık,
mostralar düzdük
Bilimleri sürdük getirdik çılgın ateş yalnızlığımızdan
O bizi dövüp sövemiye acemi, haydi yufka
yürekli Tanrılar katına...”(Büyük Saat: s.171)

Yukarıya alıntıladığımız mısralarında Turgut Uyar ateş kelimesini coşkunluk, ihtiras ve arzu anlamlarında, yalnızlığın şiddetini belirtebilmek, anlamı pekiştirmek amacıyla kullanmıştır.

Mavinin tarihsel açıdan içinde barındırdığı imgesel anlamlara bakıldığında, aşağıya alıntıladığımız metin bize yardımcı olacaktır:

“Mavi, eski çağlardan beri inanç ve iman, kararlılık ve metanetin, okyanusların ve cennetin rengi olarak kabul görmüştür, gecenin ve sükunetin rengidir, rönesans ressamı Meryem Ana'nın elbisesini maviye boyalar. MS 1300 yılından itibaren İngilizce'de blue kelimesiyle var olan mavi, sakinleştirici bir renk olarak hassasiyet, barış, sadakat anlamında da kullanılır. Sembolizmde gök mavisi dindarlık ve içtenlik anlamında kullanılmıştır. Mavi geceyi çağırır, yatıştırıcıdır. Açık mavi uykusuzluğa karşı son derece etkilidir, gecenin derin mavi rengi ise sezgilerimizi ve duygusal tarafımızı ortaya çıkarır. Lacivert de bir miktar depresif etkiye sahiptir. Yirminci yüzyıl başından beri de erkek cinsini prezente etmek üzere mavi kullanılır.¹⁴⁷

¹⁴⁷ Cezmi Akkın, Sait Eğrilmez, Filiz Afrashi, Bu derleme Türk Oftalmoloji Derneği İzmir Şubesi aylık bilimsel toplantıları çerçevesinde, Ekim 2001 Renk Görme Panelinde, ve Türk Oftalmoloji Derneği XXXVI. Kongresinde (2002) Renk Görme Panelinde sunulmuştur.

Yukarıya alıntıladığımız üzere mavi, hem ses değerleri açısından hem de renk itibariyle çağrıştırdığı anlamlar bakımından şiir için kullanışlı bir kelimedir. Aşağıdaki mısralarda şair cennetle birlikte kullanarak, mavinin cennetin rengi oluşuna atıf yapmıştır:

“Dilerim ki, Tanrıdan yurdumun
Cümle çiçekleri açsın, kırmızı, mavi.
Yeşermedik yer kalmasın,
Kuru ağaç kalmasın.
Cennet misali...”(Büyük Saat: s.46)

“Çünkü ölülerimiz toplanacaktır
Ve yüceltilecektir bir mavide.”(Büyük Saat: s.334)

“...
Ben gönlümü yollar için saklıyorum
Beni kızıoğlan kız maceralara götüreceğ
Bir kurşuni perdeden yağmurlara bakıp ağlasam
Bir kara insan, bir kara sevda; bir kapkara çiçek
Ellerim deniz mavisinde şeffaf
Bakteriler gelir geçer karanlık damarlarımdan
Bir musluk açılmış, bir tuzlu su dolmuş gözlerime.
Mavi renk itibariyle düşünüldüğünde
...” (Büyük Saat: s.48)

Yukarıdaki mısralarda şair maviyi, bu rengin yatıştırıcı etkisine vurgu yaparak kullanmıştır.

“Halbuki geyikli gece ormanda
Keskin mavi ve hışırtılı
Geyikli geceye geçiyorum
Uzanıp kendi yanaklarımdan öpüyorum.”(BS: 113)

Yukarıdaki mısralarda ise şair, mavinin depresif tonuna vurgu yaparak mavi rengini insanın depresif hallerinden biri olan yalnızlıkla eşdeğer kullanmıştır.



3.3. EDİP CANSEVER’İN ŞİİRLERİNDE AŞK, YALNIZLIK VE ÖLÜM KAVRAMLARININ GÖRÜNÜMLERİ

Aşk, yalnızlık ve ölüm kavramları Edip Cansever’in şiir karakteristiğinde oldukça önem arz eden kavramlardır. Cansever’in kendi mizacı ve şiir karakteristiği birlikte düşünüldüğünde bu kavramların, kendi şiirinin vazgeçilmez argümanları haline geldiği görülecektir. Şiir karakteristiği olarak imgesel anlatımlı bir yapıyı önceleyen Cansever, imge tasarımlarını çoğunlukla aşk, yalnızlık ve ölüm kavramları dolayımında gerçekleştirmiştir.

Şairin aşağıya alıntıladığımız metninde yalnızlık orijinal imgelerle anlatılmaktadır; “Kim biner bu gemiye insandan kıyılar yapılırken” mısrasında insana yapılan yolculuğun yalnızlıkla sonuçlanacağı imajinatif bir anlatımla sezdirilmektedir:

“Bu böyle kimin gittiği? Sen dur ey!

Belki de ellerimiz mi? biraz ince, biraz da çok kelimeli!

Bu sanki niye durduğumuz mu? açıkken sevişme bölgeleri

Ay, pencere, göz! Siz git ey!

Kimbilir neyi saldıığımız bu da, yalnızlığımız gel

Yırtıcı kuşları mı gözlerimizin, onlar mı bu sürüyle

Yoksa onlar mı işte seninle sevişme biçiminde

Oysa sevgimiz yerde, kara sevda sen uç ey!

Sen usul, ben yavaş, kime yaraşır bu sessizlik?

Kim biner bu gemiye insandan kıyılar yapılırken

Yetmez mi dalgası vursundu azıcık gözlerimize

Gözlerini gözlerime, siz bak ey!

Şu sen de olmasan insan çıldırarak mı

Hiç yoktan bir yerlere mi gidecek belki

Olsun neresi olursa, git karanlık ama git

Gecemizde duranı sen kal ey!

Benim bu çok elli, bu çok gözlü delişmen

Çok bildim sana yaraşır olmayı günlerce

Şunu sevdim, şuna özendim, şununla yetindim sonunda

Ben miyim şimdi nerede, ben çok ey!” (Sonrası Kalır 1: s.93)

“Göz” kelimesi çok anlamlılığa uygun bir kelimedir. Çok çağrışımlı çok anlamlı imgeler oluşturmaya elverişli bir kelime olması bakımından tipik bir Edip Cansever kelimesidir. Edip Cansever “Ey” isimli şiirinde “göz” kelimesini sürrealist bir anlatımla kullanmaktadır. “Göz” kelimesine yüklenen imgesel anlam okuyucunun zihninde Sürrealist bir tablo olarak yer bulur. ‘Çok gözlü bir delişmen olarak’ bütün bir mekanı ve eşyayı kaplayan şair, kendi kalabalığının yalnızıdır.

Yukarıdaki mısralarda geçen, şairin kendine atfettiği “çok gözlü delişmen” ifadesi hakkında Ferhat Korkmaz şu tespitleri yapmaktadır: “göz imgesi bilinçaltının bir sözcüsü haline getirir. Onu konuşur. Her yanı “görmeler” ya da “bakmalar” kaplamıştır. Şair gözlerinden ve dolayısıyla bakmaktan acı duyar: Bu parçalanmışlığın önemli bir göstergesidir. Elin ya da gözün çoğullanması veya insanın başka bir organ parçacığının gerçek sayısından fazla olması resmin şiire

yansıyışı olarak değerlendirilebilir.”¹⁴⁸ Denilebilir ki şairin bakmaktan acı duyduğu şey insana yapılan yolculukların hep bir yalnızlıkla sonuçlanmasıdır.

Edip Cansever şiirinde yalnızlık teması yer yer nihilizm kavramıyla birlikte ele alınır. Cansever, bireyin yalnızlığını vurgulamada Nihilizmi bir araç olarak kullanır. Bedia Akarsu Nihilizmi şu şekilde tanımlamaktadır: “NİHİLİZM: “hiççilik [Alm. Nihilismus] [Fr. nihilisme] [İng. nihilism] [Lat. nihil = hiç] {es. t. ademyum mezhebi} : (Genel olarak) a. Var olan görüşlere, değerlere, düzene karşı çıkan; b. Hiçbir değer tanımayan görüşlere verilen ad. // Şu biçimleri vardır : 1 - (Kuramsal alanda) Her türlü bilgi olanağını yadsıyan, sorunsal olmayan ve kendisinden kuşulanılmayan hiç bir şey in olmadığını öne süren görüş (= eleştirici ve kuşkucu hiççilik) . 2 - Ahlak alanında) Ahlak kurallarını ve değerlerini tanımayan görüş, 3 - (Siyasa alanında) a. Yeni bir toplum düzeni kurmak isteğiyle eski, yerleşik düzeni bütünüyle yadsıyan görüş. b. Her türlü siyasal düzeni yadsıyan, toplumun birey üzerinde hiç bir baskısını kabul etmeyen görüş; bu biçimi anarşizm ve salt bireycilikle birleşir. hiçlik [Alm. Nichts] [Fr. neant] [İng. non-being] [Lat. non ens] [es. t. adem]: 1 - Yadsıma sonucu, gerçekteki belirlenimlerin, özelliklerin, durumların ortadan kaldırılması sonucu bir şeyin var olmayışı (görelî hiçlik). 2 - Varlığın eksikliği, olmayışı, yokluğu (salt hiçlik).”¹⁴⁹ Görüldüğü gibi bireycilikle çok kuvvetli bir şekilde irtibatlı olan nihilizm bu bakımdan, Edip Cansever’in de ilgisini çekmiştir:

“Ev karanlık kap kaçak iğne üstünde

Karısı çocukları var mı yok mu belli

Değil

Masa iskemle ocak

Arama öyle şeyleri

Bir sofraya bir yaygı

¹⁴⁸ Ferhat Korkmaz, **Edip Cansever’in Şiirlerinde Göz İmgesi**, Turkish Studies - International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic Volume 7/3, Summer 2012, p. 1777-1789, ANKARA-TURKEY.

¹⁴⁹ Bedia Akarsu, **Felsefe Terimleri Sözlüğü**, Eylül 1984, Ankara, Savaş Yay., s.85.

Bir sedir olsun yok mu
Yok o da yok işte
İğreti bir yaşayış içinde adam
Duvarları yalnızlık yemiş bitirmiş
Gökyüzü üstünde yıldızlar daha
üstünde
Kim örtün damı duvarları kim koysun
Yerine
Adam bir hiçliğin üstüne uzanmış
Kimseler görmez
Kıl bir torba içinde sabunlar kımıldaşır
Sabaha kadar
Adam bıktığını anlayınca hiçlikten
Gelsin pencere gelsin duvar
Gelsin karısı çocukları
Islak taşlar sabah işleri
Adam dükkâna döner gene
O gerçek dediğimiz şey ıslıl ıslıl
Yapışık sesler çıkarır şekerlerin
üstünde.”(Sonrası Kalır 1: s.36)

Şairin yukarıya alıntıladığımız metni nihilist bir yaklaşımla ortaya konmuştur. Modern kentte yalnızlaşan birey hiçliğin üzerine uzanmıştır. Fakat belli bir noktadan sonra hiçlikten de sıkılır; gündelik yaşamına geri döner.

Ernst Fischer Sanatın Gerekliliği isimli kitabında doğa karşısında sanatçı hakkında şu önemli tespitleri yapmaktadır:

“DOĞALCILIK: Cezanne’ın da belirttiği gibi sanatçı “bütünü” yitirmişti. Doğalcılık için gerçeklikte bir öncelik sırası yoktur; önemsiz bir ayrıntı ile belirgin özellik aynı dikkatle ele alınıyordu. Önemli bir konuşma ya da olayla bir arı vızıltısı ya da yumurta satan kadının odaya girerek o konuşmaya da olaya ara vermesi eşit ölçüde “gerçek”, bu yüzden de eşit ölçüde önemli sayılıyordu. Koşulların böyle bir fotoğraf gibi, diyalektik değil de duruk bir biçimde, kâğıt üzerine geçirilmesi bir anlamsızlık duygusu, boğucu, umut kırıcı bir edilginlik havası yaratıyordu. Bir bakıma doğalcılık daha sonra sanatta çarpıcı bir anlatımla ortaya çıkacak olan insansızlaşmanın – kapitalist üretimin insanlık dışı yasalarıyla tüm güçlü olan şeylere umutsuzca boyun eğmenin- haberciliğini yapıyordu. Doğalcılık kapitalist burjuva dünyasının parçalanışını, çirkinliğini yüzeye çıkan pisliğini açıklıyor, ama daha ileri ve derine gidip bu dünyayı değiştirmeye ve toplumculuğu kurmaya hazırlanan güçleri tanımiyordu. Doğalcı yazar bu yüzden burjuva dünyasının bölük pörçük bayağılığından ötesini göremiyor- toplumculuğa yönelmedikçe de- simgeciliği ve gizemciliği benimsemek, gizli bütünü ve hayatın anlamını toplum gerçeklerinin gerisinde ve ötesinde arama isteğine boyun eğmek zorunda kalıyordu.”¹⁵⁰

Yukarıya alıntıladığımız metin, İkinci Yeni şiirinin karakteristiğini anlamlandırma açısından oldukça dikkate değerdir. Alıntıladığımız metin anlaşılacağı üzere İkinci Yeni şairleri “kapitalist burjuva dünyasının parçalanışını, çirkinliğini yüzeye çıkan pisliğini” yansıtmışlardır. Yine metinden hareketle, İkinci Yeni şairleri, bireyi ve insanı dışlayan modernizm ve kapitalizm eleştirisinde bulunsalar da ortaya koymuş oldukları herhangi bir çözüm bulunmamaktaydı. Bu noktada, şairlerin toplumcu bir şiire yönelmediklerini, dolayısıyla da “simgeciliği” ve “gizemciliği” benimseyerek “hayatın anlamı”nı toplum gerçeklerinin gerisinde aramışlar, dil bakımından da başkalaşmış ve kendilerine mahsus özel bir dil, özel bir dünya kurmuşlar ve özel bir söz dağarcığı oluşturmuşlardır.

“Biz bu lavanta kokularını bilmeden taşıyoruz

Biz bu tavanı bilmeden eski rengine boyuyoruz

¹⁵⁰ Ernst Fischer, **Sanatın Gerekliliği**, V Yayınları., Ocak 1990, çev:Cevat Çapan, s.72.

Bu bizim terliklerimizde ufacık güller oluyor - acaba?
Evet çok değil, onları bilmeden hoşla gideriyoruz
Sormayın, ama sormayın, bilmeden aralık tutuyoruz kapılarımızı
Bilmeden bekliyoruz, bilmeden uyuyoruz sabahlara değin
Kim bilir, belki de biz
Tanrısız en olunmaz şeylerin.

Bu bizim en düzenli hareketimiz: olmak

Asılıp kalmışız sokak fenerlerine
Asılıp kalmışız öyle, görenler bizi görüyor
Görenler bizi görüyor ve gidip geliyoruz dikkatle
Doğrusu, niye saklayalım, hepimiz bunu yapıyoruz
Ama biz yaşıyorken de bunu yapıyoruz sadece
Cansız
Ve gidip geliyoruz dikkatle.”(Sonrası Kalır I: s. 187)

Edip Cansever’in yukarıya alıntıladığımız mısralarında, romantizm akımının en güçlü temsilcilerinden olan Gérard de Nerval’e atıf vardır. Bilindiği gibi Nerval kendisini Paris’te bir sokak fenerine asarak intihar etmiştir¹⁵¹; Edip Cansever bu atfı,

¹⁵¹ (bkz: https://tr.wikipedia.org/wiki/G%C3%A9rard_de_Nerval “1855 yılında, 47 yaşındayken Paris’te bir parkta ilk aşık olduğu kadını ailesi ile piknik yaparken görür. Çocuklarıyla mutlu olan babanın yaşamını kıskanarak tekrar bir bunalım içerisine girer. (Başka bir görüşe göre de; ilk aşkını, kocası ile beraber balkonda çocuklarıyla yemek yerken gördüğüdür.) Öldüğü gün, "Sıcak bir kış günü" tasviriyile dünya tarihine geçer. Teyzesine "bu akşam beni bekleme, çünkü gece kara (siyah) ve ak (beyaz) olacak..." mısralarını içeren bir şiir yazan Nerval kendini bir sokak lambasına asar. (Başka

kendi yalnızlığının ulaşmış olduğu düzeyi anlatabilmek maksadıyla yapmıştır. Kalabalık bakışlara uğrayan birey, görülmektedir; fakat fark edilmemektedir; fark edilmeme durumu ise özneyi derin bir yalnızlık içerisine sürüklemekte; tek kurtuluş olarak çare ise ölümdedir. Aşağıya alıntılanığımız metinde yalnızlık ve ölüm birlikte vurgulanmıştır:

“Asılıp kalmışız sokak fenerlerine
Asılıp kalmışız öyle, görenler bizi görüyor
Görenler bizi görüyor ve gidip geliyoruz dikkatle
Doğrusu, niye saklayalım, hepimiz bunu yapıyoruz
Ama biz yaşıyorken de bunu yapıyoruz sadece
Cansız
Ve gidip geliyoruz dikkatle”

Yukarıdaki mısralarda görüldüğü gibi, burada şair, Nerval’in intiharını resmetmektedir; şairin şiirine konu edindiği bu durum, modern hayatın yabancılaştırdığı bireyin yalnızlıklarını, sıkıntılarını, bunalımlarını anlatmada bir araç olarak kullanılmıştır.

Edip Cansever’in burjuva eleştirisi yaptığı en önemli şiirlerinden biri Saray Köftesi isimli şiiridir. Kendi benlikleri dışında hiç kimseleri düşünmeyen, tabiata ve diğer insanlara karşı duyarlılığını yitirmiş insanları anlatır bu şiirinde Cansever. Bir anlamda, şairin, ironik bir anlatımla küçük burjuva eleştirisi yaptığını da söyleyebiliriz:

“Cebinde parası yok ama yoksul değil

bir görüş de, kendini evinin pencere demirlerinden asarak intihar ettiği.) O’nu görmeye gelen şairler, asılmış bedeni karşısında saygı duruşuna geçerler.”

İleri görüşleri var okumuşluğu yok

Canı hürriyet çekmiş saray köftesi yiyor

Koca bir konağın iç odasında

Bin dokuz yüz beşte İstanbul'u düşünüyor

Bin dokuz yüz beşte İstanbul'da

Bir semai kahvesinde şiir okunuyor.

Siz de okuyun o şiir güzel

Efendim kim demiş üftâdegânında muhabbet yok

Bin dokuz yüz elli üçte İstanbul'da

Evin küçük beyi saray köftesi yiyor

Siz de yiye iç odalara çekilin de

İçinize hüznü akıtın iyimser olun biraz

Para pul düşünmeyin sakın

Kötü işler gelmesin aklınıza

Kılığı yok mu bir adamın yoksul demeyin

Ot mu yiyor ekmek mi görmezlikten geleceksiniz

Bakın bakın bakın

Döşeklere yaz kokuları sinmiş

Bilir bilmez ötüşleri var toprağın içinizde

Kim demiş tabiatta düzen var diye

Aç bir kedi duvara sürtünüyor onu da görün

Atın kendinizi alguların ağanların içine
Uygarlıęı insan iřlerini bilginler dūřsünsün

Ardarda betikler yazsınlar size ne
Böyle yaşıyacaksınız işte söz yok
Ölümsüz bir iek sofranızda
Yaz güneşi pembeden kırmızıya kırmızıdan pembeye
Kapılar pencereler tabiatla oynaşacak

Bu düzen size insanlığınızı unutturacak.” (Sonrası Kalır I: s.53)

Oęuz Öcal, Edip Cansever’de “Umut” kavramını irdelerken, onun için için “umut”un en geniş planda bir dünya görüşü olarak Marksizm ve sosyalizm olduğunu söyler.¹⁵² Yine Öcal’a göre, bir 20. yüzyıl şairi olan Cansever için umut, sosyalizmin dūřündürdüęü daha iyi yaşam adına, modernliğin hâlihazırdaki sonuçlarını, hem teşhir etmek hem de birey olarak onlara karşı eleştirel bir mesafede durmaktır.¹⁵³

Binkert, beklemeye melankolik bir anlam yükleyerek, beklemenin yaşamla ölüm veya herhangi bir karar öncesi ölçüp biçme ve şeyleri, yine, olduğu gibi bırakma zamanı olduğunu ifade eder¹⁵⁴ Yine Binkert’e göre melankolikler yaşama eğilirler, yaşama hakim olmak istemezler.¹⁵⁵ Binkert, melankoli’nin, yitirilmiş olanı koruduğunu söyler.¹⁵⁶ Bu durum ise

¹⁵² Oğuz Öcal, **Bir şair, Bir Antigonist Tavrı, Edip Cansever**, Akçağ Y., Ankara, 2013, s.119

¹⁵³ Oğuz Öcal, **a.g.e.**, s.120

¹⁵⁴ Dörthe Binkert, **Melankoli Kadındır**, ev. İlknur İğan, Ayrıntı Yayınları, İst. 1995, s.49-50

¹⁵⁵ Dörthe Binkert, **a.g.e.**, s.10

¹⁵⁶ Dörthe Binkert, **a.g.e.**, s.12

beraberinde bir kaçışı getirir. Edip Cansever'in bir bölümünü aşağıya alıntıladığımız “Ben Ruhi Bey Nasılım” isimli metni Binkert'in çıkarımları doğrultusunda okunmaya müsait bir metindir:

“Ben ki bir ölüyü beklemele geçirdim geceyi

Bir ölüyü ve ölünün bütün inceliklerini

Size çiçekler aldım, adımı yazdım üstüne, biraz da bunun için

Gözlerim görüyordu, öyle ki, benden ayrı görüyordu gözlerim

Dişlerim ağrıyordu, denir ki ayrıca ağrıyordu benden

Bilmem çok uzakta biri sevindi

Sonra ben sevindim, kadınlar sarışındı

Ben biraz esmerdim, o kadar

İşlerim kötü gitti

Bilseydim katılırdım savaşlar oldu ötemde

Yaşayanlar güzeldi

İnsan doğduğu günleri iyi bilmeli.”(Sonrası Kalır II: s. 37)

Yukarıda alıntıladığımız mısralara dikkat edildiğinde, bu mısraların Binkert'in sözleriyle birlikte ölüm, aşk, yalnızlık ve melankoli çıkarımı doğrultusunda okunabildiği görülecektir. Bu metinde, Cansever'in takınmış olduğu melankolik tavır belirgindir. Özellikle şiirin son mısralarından yitirilmiş olana duyulan özlem, yitirilmiş olanı, bir ölüyü “bekleme”, özneyi yalnızlığa sürüklemektedir.

“Gülüşümü ıslattım -kar yağdı bütün gün-

Daha yağsın

kar yağsın bütün otellerin üstüne

Üstüne üstüne bütün otellerin

Kar yağsın

Lacivert gözlerine Seniha'nın

Hiç bitmesin, yağsın

Karla dolsun göğsünün katedrali

Avluya düşen org uyansın

Özlemim sanadır, varsın

Kar yağsın, daha yağsın

Seni arındırıncaya kadar”(Şairin Seyir Defteri: s.252)

Kar, çok anlamlılığa oldukça elverişli bir imgedir. İkinci Yeni şiiri düşünüldüğünde bu imge hemen tüm şairlerde oldukça sık geçmektedir. Sözgelimi Sezai Karakoç şiiri düşünüldüğünde, “Allah kar gibi gökten yağınca” mısraıyla kar metafizik bir bağlamda kullanılmış, karın beyazlığına bir kutsiyet atfedilmiştir. İkinci Yeni şiirinin birçok şairinde de kar, bu yönüyle, sevgililerin imi olmuştur. Yukarıda alıntıladığımız şiir doğrultusunda, oteller yalnızlığın imidir. Örtücü vasfı da bulunan kar, bir anlamda öznenin yalnızlığını da örtmektedir. Karın, arındırıcı, kirlerden temizleyici vasfına da dikkat çekilmiştir: “Seni arındırıncaya dek” mısramda bu durum açıkça görülmektedir.

“Ben Ruhi Bey Nasılım” isimli şiirinin karakteri olan Ruhi Bey Edip Cansever’in imge oluşturma gücünü çok açık biçimde yansıtan şiirlerindedir. Bu

şiir de ölüm ve yalnızlık kavramları dolayımında okunmaya oldukça elverişlidir. Oğuz Öcal, Ruhi Bey Karakteri hakkında şu tespitleri yapmaktadır:

“Üvey annesiyle yasak ilişkiye girdiği için yıllarca suçluluk psikozu içinde kalıp sürekli gerileyen Ruhi Bey, sorunuyla hesaplaşma yerine ondan kaçır, bunun için de kendisine kötülük yapan üvey annesini hatırlatan her şeyi ortadan kaldırmaya çalışır; limonluğu yakır, kontaktaki eşyaları kırır döker. Öfkesini yansıtır en sonunda konağını yakır otele yerleşen ve sürekli içerek kendisini olumsuzlayan Ruhi Bey, meyhane camından fark ettiği Gülcü'nün ölü bedeni karşısında şok olur. Başkasının ölü bedeninde ölüm gerçeğiyle karşılaşan Ruhi Bey, psişik olarak kilitlenir ve isteğiyle tımarhaneye kaldırılır; tedavi olur, birçok tereddütten sonra, geçmişine anlam verir, yıllar önce yitirdiği insanla tarihselliğini yeniden bulur, özerkleşir ve bir yeni duruma geçer.”¹⁵⁷

Yukarıda Öcal'ın metninden de anlayacağımız gibi özne ölü beden karşısında irkilerek, ölümün, salt gerçeğliğin farkına varır. Bu gerçeğlik ve farkındalık durumu özneyi derin bir yalnızlığa sürükler; özne bir sorgulamanın içerisine girer ve en sonunda patolojik bir şekilde evrilir; akıl hastanesine kaldırılır.

Edip Cansever'in Ruhi Bey'i iki benliğe sahip bir kişilik olarak karşımıza çıkmaktadır ve yer yer kendisiyle konuşmaktadır; bu çift benlikli kişilik sendromu öznenin yalnızlığının ulaştığı noktayı göstermesi bakımından önemlidir:

“Getirdiler beni sayrılar evine bir sabah

Asansörle yukarı çıkardılar

Tertemiz bir yatağa yatırdılar- ben böyle istedim böyle oldu-

Oda numaran 283'tü aklımda doğru kaldıysa

Pencereden tepeler görünüyordu, bulutlar ve birtakım kuşlarla devinen

tepeler

¹⁵⁷ Oğuz Öcal, **Bir Antagonist Tavrı Edip Cansever**, Akçağ Y., Ankara, 2013, s.418

Yakınımdan geçiyordu bazı kuşlar da
Beyaz bir saat asılıydı duvarda, duvarın her yerinden
Bembeyaz saatler asılıydı
ve her şey o kadar beyazdı ki, ayrıntılar
Yılların eklem yerlerini gösteriyordu sanki
ve bütün eklem yerlerinde koskocaman bir ölü
Ruhi Beyin ölüsü
Hepsi de ur gibi beni
Sarmıştı ur gibi Ruhi Beyi
O gün sigara içmiştim akşama kadar
-İkinci gün aldılar sigaramı-
Ve saatler biraz sarardı
Sarardı bütün ayrıntılar” (Şairin Seyir Defteri: s.18)

Yukarıdaki mısralarda görüldüğü gibi Ruhi Bey çift benlikli bir kişiliğe sahiptir. Ayrıca metindeki bazı kelimeler simgesel değeriyle kullanılmıştır. Örneğin, “beyaz” renk Ruhi Bey’in hastaneye kaldırıldıktan sonra yaşadığı arınmayı imlemektedir. “Beyaz” kelimesi, saflığın, masumiyetin simgesidir. Düşünüldüğünde; akıl hastalarında, suç ehliyeti bulunmadığı için “beyaz”, kelime olarak şiirin bağlamıyla uygun düşmektedir. Diğer bir örnek ise “sarardı” kelimesiyle, zaman kavramının belirsizliğine vurgu yapılmıştır.

“Hiçbir ses yakalayamaz beni
Nar ağaçlarının çingiraklarından başka
Duyuyorum burukluğumun tadını
Kendimden uzaklığımın da

(...)

Hiçbir ses yakalayamaz beni

Susuz bir gökyüzü çınlamasından başka

Bir doğa çeşnicisiyim ben alışılmadık

Belki böyle son defa

Yudumlayarak öfkemi

Avucunu yüreğine daldırmış da.

Hiçbir ses yakalayamaz beni

Dağlarda küskün, küçük

Bir ot parçasının yankısından başka” (Şairin Seyir Defteri: s.314)

Nietzsche: “Doğayla baş başayken kendimizi öylesine rahat ve keyifli duymamızın nedeni, doğanın bizim hakkımızda bir görüşü olmayışıdır”¹⁵⁸ tespitini yapmaktadır. Denilebilir ki doğada insan kendi yalnızlığının farkına varır. Yukarıdaki mısralardan hareketle konuşacak olursak, her şeylerden kaçan öznenin, doğanın dışında kendine yakınlık duyabileceği başka bir şeyin olmadığına vurgu yapmaktadır, yine bu durum aşağıdaki mısralarda modern hayat karşısında doğayı olumlama şeklinde işlenmektedir, yabancılaşan, yalnızlaşan özne kurtuluşu doğaya sığınmakta bulmaktadır:

“Doğasın, bir sen beklersin beni, bilirim

Sesimi, düşlerimi, kırık parmaklarımı,

¹⁵⁸ Alıntıyı yapan: Ortega Gasset, **İnsan ve Herkes**, Metis Yayınları, 2007, s.94.

Var başka neyimse onları artık.

Doğasın sen, doğasın, yarat beni yeniden,

Ey yalnızlığımı kuşatan yalnızlık!”(Şairin Seyir Defteri: s.131)

Kendini tabiata çıkınca huzurlu hisseden özne için doğa, tek kaçış noktası haline gelmiştir. Düşünüldüğü zaman insan, doğada kendi yalnızlığının farkına varır. Şair yukarıdaki mısralarda görüldüğü üzere doğaya tanrısal bir özellik de yüklemiştir. Saf haliyle doğa, öznenin sığınacağı yegâne mekân haline gelmiştir.¹⁵⁹ Doğaya panteizme uygun bir anlam yüklemiştir. Şair, aynı zamanda tabiatın yalnızlığıyla kendi yalnızlığını aşına kılarak, tabiatla arasında doğal bir bağ kurmuş, tabiatla kendini özdeşleştirmiş; doğanın verdiği yalnızlık hissi içinde kendi kendiliğini bulmuştur.

“(Gelsem gelsem bir solgunluktan gelirim
Kızgın bir sardunyanın üstelik üvey çocuğu
Pembe pembe azarlanırım
O ölür ben azarlanırım
Kocaman bir konakta uzarım kısılarım
Ellerim tırnaklarım

¹⁵⁹ Mustafa Öneş’in Gösteri dergisinin Ocak 1981 sayısında Edip Cansever’le yapmış olduğu röportajda şairin doğa ile yakın irtibatına şu şekilde değinilmiştir, Cansever’in verdiği cevap son dönem şiirlerini anlamlandırabilmek adına son derece önemlidir: “Son çıkan kitabınız ‘Şairin Seyir Defteri’ şu dizelerle başlıyor: ‘Doğanın bana verdiği bu ödülün / çıldırıp yitmemek için / iki insan gibi kaldım / birbiriyle konuşan iki insan.’ İçindeki ikinci insan nasıl oluştu? Bir şiir danışmanı mı, yoksa ikinci bir Cansever mi yarattınız? Doğa, son yıllarda iyiden iyiye yerleşti şiirlerime. Doğanın verdiği yalnızlık kendi kendinelik, beni hem monologa hem de diyalog kurmaya yöneltiyor. Şiiri doğadan sağdığımıza göre, bu iç konuşmayı şöyle özetleyebilirim: Duymayı düşünmek, düşünmeyi duymak... Oysa şair ‘iç yalnızı’dır, bence. Genellersek, insan yalnızdır. Yalnızlığını başkalarıyla gideren tek yaratıktır.”

Yeni kırılmış bir koyun derisi gibi pespembe
Ve sıcak
Gözlerim, gözlerim benim
Denizi ilk defa gören bir çocuğun

Birdenbire yaşlanması neyse.)

(...)

Denizin en az yeri bir köpüğü başlatıyor
Yürüyorum kumların çakılların yanı sıra
Yüreğimde bir sancı keskin bir akasya kokusundan
Avuçlarımda bir yanma
Büyüyen bir ürpertiyim sanki, kayıp gidiyorum üstünde sabahın
Oldu olacak
Eğilip bir taş alıyorum yerden, fırlatıyorum denize
Ufacık bir gülüş geçiyor suyun üzerinden
Bir çocuğun gülüşü gibi
Aşkların, nice aşkların ayrılık günü gibi
Bir sokağın ucunda kaybolup solan
Daha çok solan, aşkların solgunluğu suyun üzerinde
Korularda yoğun bir erguvan sisi.

(...)

Yukarıdaki şiirlerde de yalnızlık doğadan ayrıntılarla birlikte canlı bir şekilde verilmiştir. Şair, “büyüyen bir ürpertiyim” diyerek yalnızlığına vurguda bulunmuştur. Cansever’in yukarıya alıntıladığımız metninde “solgunluk” sözcüğü “erguvan” “sis” kelimeleriyle uyumlu bir biçimde kullanılmıştır. Sis, “Çok küçük su veya buhar tâneçiklerinden oluşan bulutların alçalarak yeryüzüne inmesi sonucu etrâfa yayılan beyaz duman”¹⁶⁰ dır. Gelip geçici, kısa süreli bir tabiat olayıdır. Eşyanın, görünmesini bir süreliğine perdeler ve doğaya bir solgunluk görüntüsü verir. Erguvan kelimesinin de “sis”le birlikte kullanması tesadüfi değildir. Erguvan bahar aylarında görüntüsü itibariyle güzel çiçekleri olan bir ağaçtır. Dolayısıyla burada şair, erguvanın güzelliğini sisle ilişkilendirerek; bu çiçeğin gelip geçiciliğine vurgu yapmaktadır. Böyle bir ortam yalnızlığı hissettiren bir ortamdır aynı zamanda; solan sardunyalar için ‘o ölür ben azarlanırım’ diyen şair, ölümü de yalnızlık kavramıyla birlikte anmıştır.

Edip Cansever’in şiirlerinde yalnızlık kavramı beraberinde huzursuzluğu getirir. Edip Cansever’in PESÜS¹⁶¹ isimli şiirinde huzursuzluğu algılama biçimi çok yakın bir şekilde hissedilmektedir. Şairin aşağıdaki metninde yer alan “Ve bütün ayrıntılarından sıyrılmış bir düzlüğün” mısraındaki, düzlüğün bütün ayrıntılarından sıyrılmaması çok canlı bir yalnızlık tasviridir. Şair yalnızlığı bütün varlığı ile hissetmektedir. Yalnızlık şaire bir korku da vermektedir.

“Ben denizin kumları üzerinde durdum

Bir heykel tadında olan ve bunu geçen

Bir şekilde denizin kumları üzerinde durdum

¹⁶⁰ İlhan Ayverdi, **Misalli Büyük Türkçe Sözlük**, Kubbealtı Kültür ve Sanat Vakfı, İstanbul 2011, c.3, s.2891

Durdum ki, şehrin son kalıntısı onu unutmak olsa gerek
Diyordum. Ve bütün ayrıntılarından sıyrılmış bir düzlüğün
Ayrı bir nesne gibi, daha sonra da
Hiç görmediğim bir yaratık gibi üstüme gelmeye başladığı
Bir şey olsa gerek
Ben bunu duyuyordum.

Yalnız duymak mı? korktum ve her yerlerimle yalnız oldum
Oldum ki, düzlük dediğim o korkunç varlık
Bitmez tükenmez bir kaynaktan çoğalarak
Üstüme aktıkça benim
Ben kendimi koruyordum
Sanki bir çaresizlikten ödünç aldığım kendimi
Mesela ellerimi bir heykeli bozmayacak şekilde boşluğa uzatarak
Bir anlam vermek istiyor gibiydim düzlüğe
Ve birtakım görüntüleri üst üste yığarak
Bir anlam
Sonra alanlarda, ana caddelerde unutulmuş
yırtıcı bir hayvan gibi işte ben
Yapılması akla gelmedik
Daha bir sürü şeyleri de hep yapıyordum ki
Pek denenmemiş bir boğuşma şekli oluyordu bu da
Sonra ben yoruluyordum.
Yalnız yorulmak mı? giderek geri çekiliyordum biraz

Pençesi asfaltlarda gezen, tüyleri camları ikileştiren
Aşılır bir yer sanan o beton duvarları
Mermerleri ve soğuk potrelleri tırmalayan
Ben
Geri çekiliyordum biraz
Güçlenip saldırmak için düzlüğe yeniden
Ama hiç bilmiyordum ki, neresinden vurulurdu bu düzlük
Neresinden bozular
Bilmiyordum ki
Bildiğim bir şey varsa, bana pek bir zararı dokunuyordu diyemem düzlüğün
Diyemem, çünkü bir yerlerim hiç mi hiç acımıyordu ki
Ne bir baş dönmesi, ne bir göz kararması
Duymuyordum ki
Olsa olsa benim kendime bir şeyler yapmam için zorluyordu beni
Düzlük
Ve gerçekten yaptırıyordu da
Mesela giderek yenilmem gerekiyordu ki kendime, yenildim
Uzanmam gerekiyordu ki yere, uzandım sonunda iyice
Uzandım içimdeki o beyaz düzlüğün taşıdığı
Bembeyaz taneciklerin üstüne
Artık çağanozlar bir su gibi beni yalayarak
Geçiyorlardı tek sesli yaradılışımdan
Ve memeli balıklar ağır ağır doğuruyorlardı içimde
Ben ve kumlar bir pesüs gibi ağırdan yanıyorduk

Biz öyle yanıyorduk ki, dünya ise bu alevden

Bir bağışlanmamış dünyaydı

Artakalan dünyaydı eski bir tevrat plağından

Gittikçe bizim olmayan bir

Dünyaydı

Ve düzlük bir peygamber ölüsü karşısında

Bitmeyen bir düzlüktü ki... işte ben

Gene de tam kendisi oldum diyemem düzlüğün

Diyemem

Çünkü bazı olaylar bunu doğruluyor

Ve bazı düşünceler.

Şöyle ki:

Martılardan bir tanesi yalnız yaşıyormuşçasına boşlukta

Dünyanın en heyecanlı çizgilerini çizdi

Ve bulutlar doldurdu bu kıvrımları yavaştan

Ve benim yarattığım tanrılar ki, geldiler

Bir inip bir çıktılar çocuklar gibi

Çılgık çılgılığa

Bu metalsi görünümler arasından

Sonra ben belki de gözlerimi yumdum

Her yerlerimle yalnız oldum ki, düzlük

Etimi ve benim bütün boyutlarımı yemeye başladı

Ve hayallerimi

Yemeye

Demek oluyor ki bir süre kalsam böyle

- Ne kadar mı, bunun pek önemi olduğunu sanmıyorum -

Kimseler tanımayacak beni. Deniz hayvanlarının

Kurumuş iskeletlerine döneceğim

Korktum

Yani hiçbir şey değilim de ben, sadece bir konuyum

Öyle mi

Doğrudum işte yeniden

Bir insan tadında olan ve

Bunu geçen ben

Denizin kumları üzerinde durdum.

Ben denizin kumları üzerinde durdum

Ben, diyorum, demek oluyor ki bir anlamım var benim de

Değişen bir şey olarak ve değiştiren

Bir anlamım var

Peki öyleyse neden hep başkaları tanımladı beni şimdiye kadar

Neden

Gerçi sessiz ve ünü olmayan bir yaratıktım, biliyorum

Ve onlar güçlüydüler, biliyorum

Ne zaman biraz öfkelenmeye kalksam, bu bile

Onların istediği bir öfke oluyordu ki

Sonra ben susuyordum

Ama bir suçluluk da duyuyordum ki, bu da bir başkaca düşmanımdı benim
Ben neydim.” (Sonrası Kalır I: s.402)

Cansever, burada yalnızlığı anlatabilmek için ‘düzlük’ imgesine vurgu yapar. Düzlük onun için korkunç bir objedir. Aşağıda alıntıladığımız mısralarda bu korkunç durum daha anlaşılır biçimdedir. Öznenin ulaştığı yalnızlık düzeyi korkutucudur:

“Yalnız duymak mı? korktum ve her yerlerimle yalnız oldum
Oldum ki, düzlük dediğim o korkunç varlık
Bitmez tükenmez bir kaynaktan çoğalarak
Üstüme aktıkça benim
Ben kendimi koruyordum”(Sonrası Kalır: s.406)

Şairin burada ‘düzlük’ diyerek ‘korku’yla birlikte ele aldığı unsur yalnızlığı imlemektedir. Şair bu şiirin ikinci bölümünde: “hiçbir şeyin hiçbir şeyliği gibi bir şeydim”(Sonrası Kalır I: s.406) diyerek yalnızlıkta ulaştığı noktayı varoluşsal kodlarla birlikte nihilist bir bakış açısıyla belirgin bir biçimde vurgulamaktadır.

Edip Cansever’in “ÇAĞRILMAYAN YAKUP” isimli şiirine bakıldığında bu şiirde yalnızlık kavramı Yakup peygamberin beni üzerinden anlatılmaktadır. Yakup ismi Yakup peygambere açık bir göndermedir. Şiirde, Yakup ismiyle birlikte Yusuf isminin de kullanılması tesadüfî değildir. Şiirin anlatımına bakıldığında, Tevratî bir anlatım olduğu da görülecektir. Şair, Tevrat’taki anlatımdan oldukça etkilenmiş ve

bu anlatım biçimini kendi üslubuna yansıtarak yeni bir söyleyiş biçimi yakalamaya çalışmıştır. Şiirde vurgulanan çağrılmamak yalnızlığın bir işareti olarak okunabilir.

Aşağıya alıntıladığımız bölüme bakılacak olursa, “kurbağa” imgesinin insana karşılık geldiği görülecektir:

“Kurbağalara bakmaktan geliyorum, dedi Yakup
Bunu kendine üç kere söyledi
Onlar ki kalabalıktılar, kurbağalar
O kadar çoktular ki, doğrusu ben şaşırđım
Ben, yani Yakup, her türlü çağrılmanın olağan şekli
Daha hiç çağrılmadım
Biri olsun “Yakup!” diye seslenmedi hiç
Yakup!
Diye seslenmedi ki, dönüp arkama bakayım
Ve içimden durgun ve çürük bir suyu düşüreyim
Ceplerimde eskimiş kâğıt parçalarını atayım
Sonra bir güzel yıkanayım da...
Ben size demedim mi.¹⁶²

Şiire genel olarak bakıldığında şair, Yakup peygamberi kendi beni üzerinden

¹⁶² Edip Cansever, **Sonrası Kalır 1**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, Nisan 2012, s.379

kurgulamıştır. Şair, mekân olarak modern dünyayı seçmiştir. Bir anlamda, bu şiirde özne, dış dünyaya karşı derin bir yabancılık hissi içerisindedir. Denilebilir ki bu yabancılık hissi yalnızlığın doğurduğu bir sonuçtur.

“Adam yaşama sevinci içinde

Masaya anahtarlarını koydu

Bakır kâseye çiçekleri koydu

Sütünü yumurtasını koydu

Pencereden gelen ışığı koydu

Bisiklet sesini çığırık sesini

Ekmeğin havanın yumuşaklığını koydu

Adam masaya

Aklında olup bitenleri koydu

Ne yapmak istiyordu hayatta

İşte onu koydu

Kimi seviyordu kimi sevmiyordu

Adam masaya onları da koydu

Üç kere üç dokuz ederdi

Adam koydu masaya dokuzu

Pencere yanındaydı gökyüzü yanında

Uzandı masaya sonsuzu koydu

Bir bira içmek istiyordu kaç gündür

Masaya biranın dökülüşünü koydu

Uykusunu koydu uyanıklığını koydu

Tokluğunu açlığını koydu

Masa da masaymış ha

Bana mısın demedi bu kadar yüke

Bir iki sallandı durdu

Adam ha babam koyuyordu(Sonrası Kalır I: s.52)

Edip Cansever'in 'MASA DA MASAYMIŞ HA...' şiirinde Gerçeküstücülük akımının izleri görülmektedir. Bilhassa ortaya çıkış yıllarında, Gerçeküstücülük akımının etkisinin yoğun bir şekilde görüldüğü İkinci Yeni şiirinde Cansever'in bu şiiri Gerçeküstücülük akımı doğrultusunda yazılmış başarılı bir örnektir. Andre Breton'un, Gerçeküstücülüğün Manifestosu'na şiir ve gerçeklik bağlamında bakıldığında İkinci Yeni akımının 'MASA DA MASAYMIŞ HA...' şiirine benzer şiirleri daha anlamlı hale gelecektir. Edip Cansever, yukarıya alıntıladığımız şiirinde masanın mütehammil duruşuna da vurgu yapmaktadır. Masa, modern insanın yalnızlık hallerine tahammül eden bir varlık haline gelmektedir.

Gerçek üstücülük, ister sözle, ister yazıyla, ister başka bir biçimle olsun düşüncenin gerçek işleyişini gerçekleştirmek isteyen katkısız bir ruhsal özdevinimdir (otomatizmdir).

Gerçeküstücülük, bazı çağrışım biçimlerinin şimdiye kadar (kendisine kadar) ihmal edilmiş olan üstün gerçeğine, düşün gücüne ve düşüncenin çıkarsız oyununa olan inanca dayanmaktadır. O, bütün öteki ruhsal işleyişleri kesinlikle yıkmayı ve yaşamın temel sorunlarının çözümünde onların yerini almayı amaçlamaktadır.

Manifestonun bir başka yerinde de <<mantığın egemenliğinden kurtulamadık daha>> demektedir.¹⁶³

Gerçeküstücülük akımının esaslarından biri olan mantığın dışına çıkma bu şiirde tam karşılığını bulmaktadır. Görüldüğü üzere eşya, bütün karmaşıklığıyla mantığın dışına çıkarak şiirde kendine yer bulmaktadır. Eşyanın karmaşıklığı, bu manzara modern insanın yalnızlığını dile getirmektedir.

Modern hayatın insanı yalnızlaştıran tarafını derinden duyumsayan bir şair olarak Edip Cansever yalnızlığı aşağıda alıntıladığımız bazı mısralarda görüldüğü gibi kendine mahsus ifadelerle anlatmıştır.

Ben sanki bir gazetenin hiç okunmayan yerlerindiyim¹⁶⁴
Doğanın bana verdiği bu ödülün Çıldırıp yitmemek için
İki insan gibi kaldım
Birbiriyle konuşan iki insan.¹⁶⁵
Öpülüyorum bembeyaz çimlerinde yalnızlığımın

Sonsuzluk yarın.¹⁶⁶

Saat onda kalkacak vapur

biliyorum biliyorum

işte bavulum, yüreğim işte şurada
biletimi istiyorlar, uzatıyorum
güverteye çıkıyorum, hiç yoktan bir deniz daha
-saat onda mı kalkacakmış vapur

¹⁶³ Özdemir İnce, *Şiir ve Gerçeklik*, Şubat, 1985, Broy Yayınları, s.26

¹⁶⁴ Edip Cansever, *Şairin Seyir Defteri*, Adam Yayınları, Kasım, 1980, s.160

¹⁶⁵ Edip Cansever, *a.g.e.*, s.129

¹⁶⁶ Edip Cansever, *a.g.e.*, s.117

-gecikebilirmiş biraz, öyle diyorlar
desinler, desinler
hey kaptan! bana baksana
ben çoktan varmışım varacağım yere
bir edip daha bekliyor beni eski bir otelin kapısında.¹⁶⁷

Edip Cansever'in şiirinde yalnızlık imgesi yukarıdaki mısralarda görüldüğü üzere benlik parçalanması¹⁶⁸ şeklinde de kullanılır.



¹⁶⁷ Edip Cansever, **a.g.e.**, s.155

¹⁶⁸ R.D.LAING'e göre benliğin parçalanması bir çeşit halüsinasyonun temelini oluşturur. Benliklerden bir tanesi genellikle "ben" duygusunu korur. Bu durumda öbür benliğe "o" denir. Ama bu "o" hala bendir. "Öbür" benliğe ait bir "düşünce" o an varolan benlik tarafından, kendi hayal ürünü ya da kendine ait bir şey olmadığı gibi düşünüldüğünde az çok bir algı gibi görünmektedir. Yani "öbür" benlik bir halüsinasyonun kaynağıdır. Bu durum psikotik hastalarda daha da belirgindir.(BÖLÜNMÜŞ BENLİK (THE DIVIDED SELF, R.D.LAING, KABALCI YAY. OCAK 1993)

3.4. CEMAL SÜREYA'NIN ŞİİRLERİNDE AŞK, YALNIZLIK VE ÖLÜM KAVRAMLARININ GÖRÜNÜMLERİ

Cemal Süreya, İkinci Yeni şairleri arasında aşk ölüm ve yalnızlık kavramlarına en çarpıcı yorumları getiren şairlerden biridir. Kadına olan tutkusunu, aşkını lirik-erotik bir dille ifade eden Süreya ölüm kavramına da sıklıkla değinmiştir. Şairin, 'Üvercinka' isimli şiirinde hayran olduğu kadını erotik-lirik bir duyarlılıkla tasvir eden şair, nikahsız birlikteliğe karşı çıkan İslam düşüncesinin inandığı Tanrı'ya da alegorik bir tutumla yaklaşmaktadır:

“Böylece bir kere daha boynunlayız sayılı yerlerinden

En uzun boynun bu senin dayanmaya ya da umudu

kesmemeye

Laleli'den dünyaya doğru giden bir tramvaydayız

Birden nasıl oluyor sen yüreğimi elliyorsun

Ama nasıl oluyor sen yüreğimi eller ellemez

Sevişmek bir kere daha yürürlüğe giriyor

Bütün kara parçalarında

Afrika dahil

Aydınca düşünmeyi iyi biliyorsun eksik olma

Yatakta yatmayı bildiğin kadar

Sayın Tanrıya kalırsa seninle yatmak günah, daha neler

Boşunaymış gibi bunca uzaması saçlarının

Ben böyle canlı saç görmedim ömrümde

Her telinin içinde ayrı bir kalp çarpıyor

Bütün kara parçaları için

Afrika dahil” (Sevda Sözleri: s.38)

Cemal Süreya'nın yukarıya alıntıladığımız 'Üvercinka' isimli metni onun aşk kavramına bakışını ortaya koyan şiirlerindendir. Sezai Karakoç'un, Cemal Süreya'nın "Üvercinka" isimli metninde geçen "Sayın Tanrı" ifadesi hakkındaki tespitleri çarpıcıdır. Karakoç, Süreya'yı "Sayın Tanrı" ifadesinden dolayı eleştirir:

"Bu şiir, metafizik ve mistik dünyanın kürevî çeperine birkaç noktada dokunmuyor değil. "Mutlak"la ilgili her güç, silâhlarından tecrit edilmiş olarak, her vahşi hayvan, dişleri, tırnakları sökülmiş, pençeleri koparılmış olarak bu sirkte uslu uslu yaşar. Aslanlar görürsünüz, belki bir kediye dönmüştür. Hz. İsa, canı sıkıldığı için din icat etmiş bir adamdır, bu şairlere göre: Sent- Antuvan gökte don gömlek dolaşır; "Sayın Tanrı" günah çıkartan, daha doğrusu günah sayan, günah numaralayan bir papazdır!"¹⁶⁹

Karakoç'un yukarıya alıntıladığımız metninden hareketle denebilir ki Cemal Süreya, "Sayın Tanrı" ifadesini Tanrı sözcüğünün sözlükteki gerçek karşılığını deforme ederek, ironik bir yaklaşımla kavramın içini boşaltarak kullanmış; kavramsal cinayet işlemiştir. Dolayısıyla, Süreya burada "Tanrı"yı müşahhas bir varlık düzlemine indirgemmiştir. Şairin, Tanrıya "Sayın" diyerek hitap etmesi, düşünce dünyasını ele veren bir hitap şeklidir; Tanrıya "Sayın" hitabıyla seslenerek, Tanrı'ya ironik bir şekilde seslenmiştir. Tanrıya karşı takınılan bu tavır şairin hayatında kadın ve aşkın ne denli önemli olduğunun bir göstergesidir. Bu sebeple Süreya'nın 'Sayın Tanrı' ifadesinde başvurduğu alegori, kadın ve aşkın onun hayatındaki merkez kavramlar olduğunun açık bir göstergesidir.

¹⁶⁹ Sezai Karakoç, **Edebiyat Yazıları II**, Dişimiz Zarı, Diriliş Yayınları, s.36

“Yalnız aşkı vardır aşkı olanın
Ve kaybetmek daha güç bulamamaktan
Sen yüzüne sürgün olduğum kadın
Kardeşim olan gözlerini unutamadım
Çocuğum olan alnını sevgilim olan ağzını
Dostum olan ellerini unutamadım
Karım olan karnını ve önlerini
Orospum olan yanlarını ve arkalarını
İşte bütün bunlarını bunlarını bunlarını
Nasıl unutturum hiç unutamadım
Kibrit çak masmavi yanardı sesin
Ormanlara ormanlara yüzünün sesi
En gizli kelimeleri akıttırdı ağzıma
Şu karangu şu acayip şu asyalı aşkın
Soluğu kesen ağulayan ormanlarında
Yaşadım o kısa ve korkunç hükümdarlığı
Ve çarpıntılı yüreğim saçlarının akıntısında
Karadeniz'e karıştırdı ordan Akdeniz'e
Ordan da daha büyük sulara”(SS: s.48)

İkinci Yeni şairlerinin kadına bakışı ile Servet-i Fünun şairlerinin kadına bakışı benzerdir. Buna göre Servet-i Fünun söz konusu olduğunda, aşk şiirlerinde hayatı temsil eden “orospular” İkinci yeni şiirinde de estetik bir değer olarak yer almaktadır. Cemal Süreya'nın “Ülke” isimli metninde geçen aşağıdaki yukarıdaki

“orospu” sözcüğü kadını dile getirirken Servet-i Fünun şiirindeki gibi estetik bir değerle kullanılarak olumlanmıştır.

“Bu yeni akım, dünya gerçekleri içinde kalacak, dünya nimetlerine övgü ve imreniş, ya da nefret ve kaçış, bütün iş bu olacak; bir dünya nimeti olarak kadın (yasak yemiş) çevresinde bir pervana gibi dönüp dolaşacaktır. Şair, cemiyette sıkışıkça kadına sığınacaktır. Kadın, bu şiirde, putperest bedevinin hurmadan putudur. Yine bu şairlerin her birinin ayrı belki, birlikte yaşamak hikayesinde bir çözümleri olacak. Elbet, kendilerinden önceki, “katıksız toplumcu”lar, bu berikileri tatlısı toplumculuğuyla, samimi olmamakla suçlayacaklar.”¹⁷⁰

Cemal Süreya’nın şiirlerinde aşk tensel bir olgu şeklinde düşünülür. Şairin aşk temalı şiirlerinde kadın bedeni lirik bir duyarlılıkla ele alınır. Erotizm kavramı hakkında Rollo May şunları söylemektedir:

“Günümüzde eros, “erotizm”in veya cinsel heyecanın eşanlamlısı olarak kullanılmaktadır. Eros, “Afrodizyak Tarifler” içeren ve “Soru: Kirpiller nasıl yapar? Cevap: Dikkatlice” gibi soru-cevap makalelerine yer veren bir cinsel sırlar dergisine verilen addır. İnsan, Aziz Augustine gibi bir bilirkişiyeye göre erosun, insanları Tanrıya sürükleyen bir güç olduğu gerçeğini herkesin unutup unutmadığını merak ediyor. Böyle büyük yanlış anlaşılmalara erosun ölümünü kaçınılmaz hale getirir: Çünkü aşırı uyarılan çağımızda artık heyecanlandırmayan heyecanlara ihtiyacımız yok. Bu yüzden bu çok önemli terimin anlamını netleştirmek gereklidir. Eski Yunan mitolojisi bize, Eros’un dünya üzerindeki yaşamı yarattığını anlatır. Dünya çorak ve cansızken “can veren oklarını kavrayıp Dünya’nın soğuk bağrını delen” Eros’tu ve “kahverengi yüzey anında bereketli bir yeşillikle kaplandı.” Bu, Eros’un yaşamı yarattığı araç olarak –o delen fallik oklar- seksi nasıl içine aldığı hoş bir simgesel resmidir. Daha sonra Eros çamur biçimindeki erkek ve kadının burun deliklerine üfledi ve onlara “yaşam ruhunu” verdi. O zamandan beri, eros seksin gerilim boşaltma işlevinin aksine, yaşam ruhu verme işlevi olarak önem kazandı. Eros, diğerleri Kaos, Gaea (toprak ana) ve Tartarus (Hades’in toprak altındaki karanlık çukuru) olan dört asıl tanrıdan

¹⁷⁰ Sezai Karakoç, **Edebiyat Yazıları II**, Düşümün Zarı, Diriliş Yayınları, s.36-37

biriydi. Joseph Campbell'a göre Eros, ne kılıkta olursa olsun, ataydı, yaşamın kaynaklandığı ilk yarıcıydı.”¹⁷¹

Cemal Süreya şiirinin karakteristiği düşünüldüğünde denilebilir ki erotizm onun şiirinin temel kavramlarından. Cemal Süreya'ya göre “erotizmi her şeye başat olabilecek bir noktada düşünmemek gerek. Erotizmi yeni bir kültür gibi ele almak yanlıştır. Evet, ‘epik’ gibi, ‘mistik’ gibi, bir de ‘erotik’ vardır. Ama onu olduğundan çok büyütme kalkmak doğru olmayacaktır.”¹⁷² Ona göre ‘erotizm’ hayatın dışında değil; hayatın bizatihi içerisinde yer alır. Bu açıdan tıpkı ‘epik’, ‘mistik’ gibi arka planlara oturtulan şiirler nasıl olağan görülüyorsa ‘erotizm’le örülmüş bir şiir dünyası da olağan karşılanmalıdır, bu tutum Rollo May’in yukarıdaki metninde yer alan “yaşam ruhu” tespitiyle de örtüşmektedir.

Cemal Süreya'nın aşağıya alıntıladığımız ‘CIGARAYI ATTIM DENİZE’ isimli metnine baktığımızda aşk, erotik imgelerle dile getirilmektedir. Şairin bu metninde ‘minare’ sözcüğü sözlük anlamı dışında mecazi anlamıyla kullanılmıştır. ‘minare’ sözcüğü, Cemal Süreya'nın özel lügatinde erkek cinsel uzvunu imlemektedir:

“Şimdi bir güvercinin uçuşunu bölüyoruz

Gökyüzünün o meşhur maviliğinde

Uzun saçlı iri memeli kadınlarıyla

Bir akdeniz şehri çıkabilir içinde

Alıp yaracak olsa yüreğini

Şimdi bir güvercinin

¹⁷¹ Rollo May, **Aşk ve İrade**, Okuyan Us Yayın, Şubat, 2008, s.86-87

¹⁷² Cemal Süreya, **Toplu Yazılar II**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2005, s.282

Şimdi sen tam çağındasın yanına varılacak
Önünde durulacak tam elinden tutulacak
Hangi bir elinden güzelim hangi bir
Bir elinde kızlığın duruyor garip huysuz
Öbür elinde yetişkin bir günüşiği
Daha öbür elinde de kilometrelerce hürlük
Çalışan insanlar için akşamlara kadar
Toz duman içinde
Bir elinde de boyuna ekmek kesiyorsun

Biz eskiden de en aşağı böyleydik senlen
Bir bulut geçiyorsa onu görürdük
Bir minarenin keyfine diyecek yoksa onu
Bir adam boyuna yoksulluk ediyorsa onu
Ne zaman hürlüğün barışın sevginin aşkına
Bir cıgara atmışsak denize
Sabaha kadar yandı durdu”(SS: 21)

Yukarıya alıntıladığımız metne bir bütün olarak bakıldığında ‘minare’ sözcüğünün bizim kastettiğimiz erkek cinsel uzvunu karşılayacak şekilde kullanıldığı görülecektir. Şairin, “Bir minarenin keyfine diyecek yoksa onu” mısraında ‘minare’ sözcüğünü ‘keyif’ sözcüğüyle bir bağdaşıklık oluşturacak şekilde kullanması, kelimenin cinsel bir vurgu olduğunu açık bir biçimde ortaya koymaktadır.

“Şimdi sen tam çağındasın yanına varılacak
Önünde durulacak tam elinden tutulacak
Hangi bir elinden güzelim hangi bir
Bir elinde kızlığın duruyor garip huysuz”

Şairin bu metni, beden yazınsallaştırıldığı metinlerinden biridir. Bedenin yazınsallaşması ise Cemal Süreya şiirinin temel karakteristiği olarak yorumlanabilir. Şairin yukarıya alıntıladığımız mısralarında “kadın” tensel olarak arzulanmaktadır. Bir aşık olarak özne, ne yapıp edip “garip” ve “huysuz” biçimde kendini saklayan, kadının gizli hazinesi “kızlık”a ulaşacaktır.

“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 sevgililerini sebil ediyorsun sıcak
İstanbul'da bir duvar

Ben de çıplağım ama elma yemiyorum
Benim öyle elmalara karnım tok

Ben böyle elmaları çok gördüm ohooo
Kuşlar uçuyor üstümde bunlar senin elmanın kuşları
Gökyüzü var üstümde bu senin elmandaki gökyüzü
Hatırlanacak olursa seninle beraber soyunmuştum
Bir kilisenin üstünde
Bir yandan çan çalıyorum büyük yaşamaklara
Bir yandan yoldan insanlar geçiyor çoğul olarak
Duvarda bir kilise
İstanbul'da bir duvar duvarda bir kilise
Sen çırılçıplak elma yiyorsun
Denizin ortasına kadar elma yiyorsun
Yüreğimin ortasına kadar elma yiyorsun
Bir yanda esaslı kederler içinde gençliğimiz
Bir yanda Sirkeci'nin tiren dolu kadınları
Adettir sadece ağızlarını öptürürler
Ayaküstü işlerini görmek yerine

Adımın bir harfini atıyorum” (Sevda Sözleri: s.25)

Psikanaliz kuramına göre ‘elma’ tipik bir cinsel sembol olarak görülür. Freud’a göre ‘elma’ kadın göğsünün sembolüdür. C. G. Jung ise ‘elma’yı yaşamın ve bereketin sembolü olarak görür.¹⁷³ Cemal Süreya’nın sözcüğe yaklaşımı Freud’un yorumlarıyla uyuşmaktadır. Süreya’nın ‘Bir yarısı kırmızı bir yarısı yine kırmızı’

¹⁷³ http://www.scootermidaisyheads.com/fine_art/symbol_dictionary/apple.html

mısrayla kadın göğsünü çağrıştırdığı anlaşılmaktadır. Ayrıca ‘kırmızı’ kelimesi cinsel çağrışım uyandıran bir sözcük olması bakımından şiirin bağlamı ile örtüştüğü de görülmektedir.

Cemal Süreya’nın aşağıya alıntıladığımız metninde “kuş” kelimesi, sözlük anlamı dışında mecazî anlamını karşılayacak şekilde kullanılmıştır:

“Şimdi sen kalkıp gidiyorsun. Git.

Gözlerin durur mu onlar da gidiyorlar. Gitsinler.

Oysa ben senin gözlerinsiz edemem bilirsin

Oysa Allah bilir bugün iyi uyanmıştık

Sevgiyeydi ilk açılışı gözlerimizin sırf onaydı

Bir kuş konmuş parmaklarıma uzun uzun ötmüştü

Bir sevişmek gelmiş bir daha gitmemişti

Yoktu dünlerde evelsi günlerdeki yoksulluğumuz

Sanki hiç olmamıştı

Oysa kalbim işte şuracıkta çarpıyordu

Şurda senin gözlerindeki bakımsız mavi, güzel laflı İstanbullar

Şurda da etin çoğalıyordu dokundukça lafların dünyaların

Öyle düzeltici öyle yerine getiriciydi sevmek

Ki Karaköy köprüsüne yağmur yağarken

Bıraksalar gökyüzü kendini ikiye bölecekti

Çünkü iki kişiydik

Oysa bir bardak su yetiyordu saçlarını ıslatmaya
Bir dilim ekmeğin bir iki zeytinin başınaydı doymamız
Seni bir kere öpsem ikinin hatırı kalıyordu
İki kere öpeyim desem üçün boynu bükük
Yüzünün bitip vücudunun başladığı yerde
Memelerin vardı memelerin kahramandı sonra
Sonrası iyilik güzellik.”(Sevda Sözleri: s.17)

Kuş sözcüğü Cemal Süreya'nın şiirinin karakteristiği açısından önemlidir. Freud'a göre 'kuş' erkek cinsel organını sembolize etmektedir.¹⁷⁴ Cemal Süreya'nın 'Aşk' isimli şiirinde de sözcük, cinsel bağlamda, erkeklik uzvunu temsilen kullanılmıştır.

“Bir minarenin keyfine diyecek yoksa onu
Bir adam boyuna yoksulluk ediyorsa onu
Ne zaman hürlüğü barışın sevginin aşkına
Bir cığara atmışsak denize
Sabaha kadar yandı durdu”(SS: 21)

“Şair için kelime, sadece açık ve tek anlam taşıyan bir işaret değildir. O hem kendi başına bir değere taşıyan, hem de bunun ötesinde başka şeyleri temsil etme

¹⁷⁴ <http://www.dreamsleep.net/bird-dreams.html>

kabiliyeti olan bir semboldür.”¹⁷⁵ Psikanalist yaklaşıma göre sigara, erkek cinsel organını temsil etmektedir.¹⁷⁶ Cemal Süreya'nın “CIGARAYI ATTIM DENİZE” isimli metninde geçen ‘cıgara’ sözcüğü psikanalist bir yaklaşımla kullanılmış; erkek cinsel organını temsilen tercih edilmiştir. Süreya'nın tercih etmiş olduğu ‘deniz’ sözcüğü de psikanalist yaklaşıma göre ‘cıgara’ sözcüğü ile bağdaşmaktadır. ‘Cıgara’nın ‘denize’ ‘at’ılması ise cinsel birleşmeyi sembolize etmektedir.

“Kadınlar hamamında Güzin

Bacağının birini suya uzattı

Erkekler hamamında Süleyman

Uzandı bu bacağı bir güzel öptü

Öpsün bakalım

Kadın kısmı napar Güzin onu yapacak

Bacağını azıcık yukarı çekti

Süleyman yutar mı kaçın kurrası

Bu sefer biraz aşağıdan öptü

Hadi bakalım

Az daha biraz daha derken sonunda

O güzelim bacak sudan çıkacak

Bacakla beraber bir mesele önemli

¹⁷⁵ Hasan Akay, **Cenab Şahabeddin’in Şiirleri Üzerinde Stilistik Bir Araştırma**, Kitabevi Yayınları, s.416

¹⁷⁶ <http://www.psywww.com/books/interp/chap01g.htm>

Acap Şimdi Süleyman nerden pecek

Dur bakalım” (Sevda Sözleri: s.32)

Mehmet Selim Ergül, Cemal Süreya'nın 'Hr Hamamlar Denizi' isimli Şiirindeki 'hamam' szcgn anlatırken ele aldđđ tanımlar Şunlardır:

“Bu Şiirde mekân olarak seçilen yer de önemlidir. Zira, Doğu erotologyasındahamam oldukça önemli bir yere sahiptir: “PeŐtemalden kurnaya, keseden gbektaŐına,takunyadan peŐkire kadar hamam dünyasına ait bir dizi aksesuar, temizlikten okrtl cinselliđđi çağrıştıran araçlara dönüşmüştür Doğu'da [...] Hamam, Doğulu için herkesin memnu meyveden tatmaya aday olduğu ksnl bir Őlendir.”¹⁷⁷

Cemal Süreya'nın 'Hr Hamamlar Denizi" isimli Şiirini Mehmet Selim Ergül, Şiirdeki Süleyman karakterini 'apkın'lık vasfı üzerinden okuyarak, bu Şiirde kadının 'fahiŐe' konumuna indirgendidđini ifade eder, bununla birlikte Şiirin aŐađđıya alıntıladığımız son bölümünde Ergül, Şairin "saçma"ya ilerledidđini ne srer¹⁷⁸

“Erkekler hamamında Süleyman

Az namussuz adam deđilmiŐ hani

Kalkıp dosdoğru EskiŐehire gitti

Geirdidđi gibi başına Şapkasını

¹⁷⁷ Mehmet Selim Ergül, **Cemal Süreya Şiirinde Bedenin Yazınsallaşması**, Bilkent Üniversitesi, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, .s.34

¹⁷⁸ Mehmet Selim Ergül, **a.g.t.**, s.34

Enflasyon parasıyla otuz lira”

Kanaatimizce, şiirin Ergül tarafından tam anlaşılmadığı görülmektedir. Ergül, şiiri Güzin ile Süleyman’ı aynı mekana indirgeyerek yorumlar, oysa ki mekanlar farklıdır, biri kadınlar hamamında diğeri ise erkekler hamamındadır; şiirin ilk mısralarındaki olay şairin zihninde kurgulanmaktadır. Şair Güzin’i kendi zihninde soymakta ve kendi zihninde öpmektedir. Cinsel arzunun hazzın hamamda hayal edilerek yaşandığı bir sahne söz konusudur. Yine Ergül’ün iddia ettiğinin aksine şiirin yukarıya alıntıladığımız son bölümü ‘saçma’ değildir. Şiirin son bölümünde hamamda temizlenen Süleyman’ın bunca kurduğu hayalden sonra kalkıp geneleve gidişi anlatılmaktadır. Şiirin son bölümü, hayal düzleminden gerçekliğe geçişi temsil etmektedir. Hamamda Güzin’i hayal ederek arzulayan Süleyman’ın “başına şapkasını” geçirmesi, “enflasyon parasıyla otuz lira” ödemesi de geneleve gittiğini gösteren bilinçli bir şekilde yan yana getirilmiş mısralardır.

Ebubekir Eroğlu’na göre Cemal Süreya’daki ölüm imgesi onun şiirinde aykırı durmakla birlikte o diğer şairler gibi donuk ve dural olmadığı için bu aykırı imgeye bile canlılık ve esneklik kazandırmıştır.¹⁷⁹ Cemal Süreya’nın “GÜL” isimli metnine bakıldığında Eroğlu’nun tespitinde haklı olduğu görülecektir:

“Gülün tam ortasında ağlıyorum

Her akşam sokak ortasında öldükçe

Önümü arkamı bilmiyorum

Azaldığını duyup duyup karanlıkta

Beni ayakta tutan gözlerinin

¹⁷⁹ Ebubekir Eroğlu, **Sezai Karakoç’un Şiiri**, Bürde Yayınları, İstanbul, 1981, s.25.

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

Gülü alıyorum yüzüme sürüyorum
Her nasılsa sokağa düşmüş
Kolumu kanadımı kırıyorum
Bir kan oluyor bir kıyamet bir çalgı
Ve zurnanın ucunda yepyeni bir çingene”(Sevda Sözleri: s.12)

Süreya'nın “Her akşam sokak ortasında öldükçe” ifadesi “ölüm” kavramını durağanlıktan sıyrarak bu kavrama bir canlılık katmaktadır. Bunda, şairin “ölüm” kavramını erotizmle birlikte düşünmesinin de payı olduğu söylenebilir. Şairin yukarıya alıntıladığımız şiiri aşk, ölüm ve yalnızlık kavramlarının birlikte ele alındığı bir metindir. Freud'un psikanalitik kuramıyla birlikte düşünüldüğünde “Gül” şairin özel lügatinde kadın cinsel organına karşılık gelmektedir. Ayrıca şair, “Gülün tam ortasında ağla”mak deyişi ile cinsel birleşme anını kasetmektedir. Sevgiliden uzak kalınan, cinsel birleşmenin yaşanmadığı bu anlarda ise, şair her defasında ölüm halini duyumsamaktadır.

Orhan Sarıkaya'ya göre Süreya, diğer hoşnut olunmayan acılar ve kötülükler karşısında yaptığı gibi yalnızlık karşısında da ‘kadına’ sığınır fakat bu sığınma, kadının manevî varlığından çok, somut bedeni üzerinden cinsel kimliğiyle gerçekleşir.¹⁸⁰ Sarıkaya'nın bu tespitlerinden hareketle denilebilir ki Süreya'nın

¹⁸⁰ Orhan Sarıkaya, **İkinci Yeni'nin Boy Aynası**, Hece Yayınları, Ankara, 2014, s.299.

şiiirinde aşk ve yalnızlık kavramları birlikte ele alınan ve yorumlanan kavramlardır. Şairin aşağıya alıntıladiğımız “Kanto” isimli metninde kadın bütün varlığıyla şairin varlığını kaplamıştır:

“Ben nerde bir çift göz gördümse
Tuttum onu güzelce sana tamamladım
Sen binlerce yaşayasın diye yaptım bunu
Bir bunun için yaptım
-Garson bira getir
Garsonun adı Barba

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
Dallarına konsun diye kelimelerin
-Garson şarap getir
Garsonun hali harap” (Sevda Sözleri: s.19)

Aşkın, kadının olmadığı yerde Cemal Süreya için yalnızlık başlar, bu yalnızlıkta şair “nerede bir çift güzel göz gördü”yse onu sevdiği kadına tamamlar. Şairin dünyaya bakışı aşık olduğu kadının gözleriyle ve bu gözler olmadan şair yalnızdır.

3.5. ECE AYHAN'IN ŞİİRLERİNDE AŞK, YALNIZLIK VE ÖLÜM KAVRAMLARININ GÖRÜNÜMLERİ

Erdoğan Kul Ece Ayhan'ın şiirlerinde kullandığı temalar hakkında şu çıkarımları yapmaktadır:

“Kendisinin “sıkı şiir” ve “sivil şiir” dediği anlayışa uygun olarak ancak belirli bir düzeydeki okur kitlelerince anlaşılabilir yapıda kurulan bu şiirde eleştirel yön ön plana çıkar. O, özellikle “iktidar” ve “otorite” kavramlarını sorgular; bu bakımdan “devlet”le de sürekli bir hesaplaşma içindedir. Resmi tarih söyleminin dışında, yeni ve aykırı bir bakış açısıyla hem geçmişi hem de yakın geçmişi ve günümüzü irdelemeye çalışır. Dikkatinin, çok az bilinen tarihsel olaylara, özneliği ağır basan anekdotlara yönelik olduğu görülür. Şiirlerinin tematik örgüsünü büyük ölçüde bunlarla besler. Bunun yanı sıra genellikle marjinal kitle ve kişilere şiirlerinde yer verir. Âdeta çoğunluğun ve resmi söylemin uzak durduğu ya da bunların uzağında kalan her şey onun ilgi alanına girer. Şiirlerinin düşünsel arka planı ise belirli bir politik oluşumun güdümünde biçimlenmez; o, daha çok anarşizme yakın bir tutuma sahiptir.”¹⁸¹

Erdoğan Kul'un tespitlerinden anlaşılacağı üzere Ayhan'ın şiirlerinde baskın olan temalar az bilinen tarihsel olaylardır, denilebilir ki şair aşk, yalnızlık ve ölüm kavramlarını kendine mahsus tarih algısı çerçevesinde işler.

Tekparti döneminde dış etkilerin zorlamasıyla daha da çoğalan devlet baskısı Ece Ayhan'ın şiirlerinde okul simgesi olarak gerçekleşmiştir.¹⁸²

“Buraya bakın, burada, bu kara mermerin altında

¹⁸¹ Erdoğan Kul, *Ece Ayhan'ın Şiirleri Üzerine Bir Araştırma*, Ankara 2007, s.529.

¹⁸² Nedim Gürsel, “Yorulan Bir Şiirin Ayak Değiştirmesi”, *Mor Külhani Ece Ayhan Şiiri içinde*, neKitaplar Yayınları, İstanbul, 1994, s.210- 211.

Bir teneffüs daha yaşasaydı

Tabiattan tahtaya kalkacak bir çocuk gömülüdür

Devlet dersinde öldürülmüştür

Devletin ve tabiatın ortak ve yanlış sorusu şuydu:

-Maveraünnehir nereye dökülür?

En arka sırada bir parmağın tek ve doğru karşılığı:

-Solgun bir halk çocukları ayaklanmasının kalbine!dir.

Bu ölümü de bastırmak için boynuna mekik oyalı mor

Bir yazma bağlayan eski eskici babası yazmıştır:

Yani ki onu oyuncakları olduğuna inandırmıştım

O günden böyle asker kaputu giyip gizli bir geyik

Yavrusunu emziren gece çamaşırcısı anası yazdırmıştır:

Ah ki oğlumun emeğini eline verdiler

Arkadaşları zakkumlarla örmüşlerdir şu şiiri:

Aldırma 128! İntiharın parasız yatılı küçük zabıt okullarında

Her çocuğun kalbinde kendinden daha büyük bir çocuk vardır

Bütün sınıf sana çocuk bayramlarında zarfsız kuşlar gönderecek.”

(Bütün Yort Savullar: s.21.)

“Ece Ayhan’ın şiirlerinde “ölüm” kavramı kimi zaman biyolojik yaşamın sonlanışını, kimi zaman da –mecazlı bir kullanımla- çaresizlik, bulunduğu kötü durumdan çıkamama gibi yaşam içinde olumsuz bir halin sürekliliğini anlatır.”¹⁸³

Ayhan’ın yukarıya alıntıladığımız Meçhul Öğrenci Anıtı¹⁸⁴ isimli şiirinde ölüm kavramı Erdoğan Kul’un belirttiği gibi süregelen bir çaresizlik halinin anlatımında kullanılmıştır. Devletin ideolojisini yayma mekanizmaları olan okullara eleştirel bir bakış getirilmektedir bu şiirde. Ölüm kavramı, Ece Ayhan’ın yukarıdaki metninde devletin çocuklara dayatmış olduğu resmi ideolojiyi eleştirmek amacıyla kullanılmıştır. Devlet dersinde öldürülen çocuklar resmi ideolojinin dayatmış olduğu eğitim sisteminin kurbanıdır. Birey için okul, eğitimle birlikte otoritenin de temsil edildiği bir sistemdir. Devletin ve iktidarın ideolojisi okul ve eğitim kanalıyla bireye empoze edilir. Hayatı boyunca iktidar karşısı olduğunu ifade eden Ece Ayhan okul kavramının da karşısında yer alır.

Şairin aşağıya alıntıladığımız metninde de “sivil” bir duruş sergilendiği görülmektedir. Şiirleri ve dünya görüşüyle resmi ideolojinin karşısında yer alan Ayhan, tüzükleri kendisine çarpışılacak bir hedef, bir düşman olarak görmektedir:

¹⁸³ Erdoğan Kul, **Ece Ayhan’ın Şiirleri Üzerine Bir Araştırma**, Ankara Üniversitesi Doktora Tezi, 2007, s.281.

¹⁸⁴ Ece Ayhan, bu şiiri Battal Mehetoğlu’nun öldürülmesinden yola çıkarak yazdığını söylemektedir: “Devlet Mimarlık ve Mühendislik Akademisinde bir zamanların öğrenci liderlerinden olan Battal Mehetoğlu polisçe öldürüldü. Battal’ın annesi İnsaf Ana’ya cenazesinde birisi neler hissettiğini sorar. Şöyle der İnsaf Ana: ‘Ah ki oğlumun emeğini eline verdiler.’ Meçhul Öğrenci Anıtı budur.” (Bkz. Müslüm Batuk, “Bir Etikçi: Ece Ayhan”, Sivil Şiirler içinde, s.71.)

“1. Biz tüzüklerle çarpışarak büyüdük kardeşim

Emrazı Zühreviye Hastanesi’ne kapatıldı anamız

Adıyla çalışan ermiş Sirkeci kadınlarındandır

Şeker atar hala mazgallardan Cankurtaran’da

Acı Bacı’nın acı bilmez uçurtma çocuklarına

Yıl sonu müsamerelerine kimler çıkarılmaz?

2. Velhasıl onlar vurdu biz büyüdük kardeşim

Babamız dövüldü güllabici odunlarla tımarhanede

Acaba halk nedir diye düşünür arada işittiği

Dudullu’dan ta Salacak’a koşarak alkışlayalım

Fazla babalarıyla dondurma yiyen çocukları

Hangi çocukların neye imrenmesi yalınayak şiirdir?” (Bütün Yor Savullar:

s.234)

Ece Ayhan’ın yukarıya alıntıladığımız şiiri için Hayriye Ünal, Ayhan’ın bu şiirde uyumculuk karşıtlığını ortaya koyduğunu belirterek, bu şiirde konformizmden tiksintisinin okunduğunu, şiirde iktidar karşıtlığının somut bir şekilde karşımıza

çıkıldığını ifade etmektedir.¹⁸⁵ Ece Ayhan'ın Nezahat takma adıyla İstanbul'daki içkili mekânlarda çalışan annesi toplum tarafından ötekileştirilmesine rağmen yukarıdaki şiirde “ermiş” kadınlardan olduğu ifade edilip olumlanarak anlatılmıştır. Şair annesi hakkında dikkat çeken şöyle bir anekdot anlatmaktadır:

“Biz Sakızağacı'nda otururken annem bir kez buraya yatırılmıştı. Yol göstericilik'le geçinen babam ve annemin bir dostuyla pazar günü ziyarete gittiğimizi hatırlıyorum. demiryoluna bakan üst katlardaki odaların pencereleri, kör bir göz gibi, tuğlalarla örülmüştü. Yıllar sonra Cankurtaran'a ya da Ahırkapı'ya -sözgeşi Edip Cansever'le ya da Sitare Ağaoglu'yla ya da Gülin Tokat'la- gidişlerimde o hastaneye uzun uzun bakışıma, hatta denk getirdiğimde kapısına kadar gitmeme bir anlam veremeyen arkadaşlarca bu davranışımın hoş karşılanmasını dilerim.”¹⁸⁶

Yukarıdaki ifadelerden anlaşılacağı üzere bir dönem Emrazı Zühreviye Hastanesi'ne yatırılan annesi şiirde de bu şekilde geçmektedir. Ece Ayhan bu şiirinde hayatın zorlukları karşısında hayata direnen ve bir şekilde bu hayat şartları karşısında hayata tutunan annesini anlatmaktadır. Bu şiirde kullandığı “Allah'ın sevgilisi olan ve bu husus halk tarafından da kabul edilen”¹⁸⁷ “ermiş” sıfatıyla da annesini, dolaylı olarak da kötü yola düşmüş kadınları yüceltmektedir. Ece Ayhan'ı “ermiş” kelimesine yaklaşımı bakımından düşünecek olursak, Ayhan, toplumun ötekileştirdiği kadınlara yücelik atfında bulunmaktadır ve burada değerler konusunda tasnifle oynamaktadır. Bu doğrultuda düşünüldüğünde Ece Ayhan'ın değerler konusunda tasnifle oynayarak toplumdan ve devletten hınç alma yoluna gittiği yorumunu yapabiliriz.

“Modern fizik nesnel zamanın olmadığını ileri sürer. bkz. görelilik kuramı. Öznel zaman: Zaman bilincine dayanır, yaşantılara bağlıdır; nesnel olarak

¹⁸⁵ Hayriye Ünal, “Ece Ayhan: ‘Şiirimiz Her İşini yapar Abiler’”, Hece, 70 (Ekim 2002).

¹⁸⁶ Ece Ayhan, “Çınlıçplak Bir Türkçeyle”, Çanakkaleli Melahat'a İki El Mektup, s.8.

¹⁸⁷ İlhan Ayverdi, Misalli Büyük Türkçe Sözlük, 1, A-G, Kubbealtı Kültür ve Sanat Vakfı, İstanbul

ölçülemez; duruma göre, yaşanan zaman kısa ya da uzun görünebilir”¹⁸⁸ Ece Ayhan’ın aşağıya alıntıladığımız metninde yaşantılara bağlı bir zaman algısı olduğu görülmektedir:

“O sahibinin sesi gramofonlarda çalınan şey
incecik melankolisiymiş yalnızlığının
intihar karası bir faytona binmiş geçerken ablam
caddelerinden ölümler aşkı pera'nın

Esrikmiş herhal bahçe bahçe çiçekleri olan ablam
çiçeksiz bir çiçekçi dükkanının önünde durmuş
tüllere sarılmış mor bir karadağ tabancasıyla
zakkum fotoğrafları varmış cezayir menekşeleri camekânda

Ben ki son üç gecedir intihar etmedim hiç, bilemem
intihar karası bir faytonun ağışu göğe atlarıyla birlikte
cezayir menekşelerini seçip satın alışından olabilir mi ablamın.”(Bütün Yort
Savullar: s.197)

Kimsenin önemsemediği, toplum hafızasının unuttuğu kişilere “ablam” diyecek kadar kendini yakın hisseden, kendini bu kişilerin beniyile özdeşleştiren şairin yukarıya alıntıladığımız “Fayton” isimli metninde Fikriye Hanım’ın yalnızlığını anlatmaktadır.

¹⁸⁸ Bedia Akarsu, **Felsefe Terimleri Sözlüğü**, Savaş Yayınları, Eylül, 1984, s.202.

Dante'ye göre zaman, tarihle eş zamanlıdır; tarihin amacı zamanı dağılmadan bir arada tutmaktır. Bu sayede aynı zaman peşinde ve içinde olanlar birbirlerinin kardeşi ve yoldaşı olurlar.¹⁸⁹ Ece Ayhan'ın zaman algısında da tarihle eş zamanlı bir bakış açısı söz konusudur; dolayısıyla denilebilir ki Ayhan, kendisini “esrikmiş herhal bahçe bahçe çiçekleri olan ablam” gibi mısralardan anlaşıldığı üzere tarihsel karakterlerle kardeş olarak düşünür. “Cumhuriyet dönemine yönelik tarihsel göndermelerin ilk örneği diyebileceğimiz”¹⁹⁰ “Fayton” şiiri, Ece Ayhan'ın zaman algısını ortaya koyması bakımından da önem arz etmektedir.

Ece Ayhan “ablam” diyerek kendine yakın bulduğu kadın, Atatürk'le aşk yaşamış olan Fikriye Hanımdır.¹⁹¹ Ayhan, bu tarihsel karakterle arasında bir bağ kurarak “eş zamanlı” ve kaygan bir zaman algısı olduğunu da ortaya koymuştur. Kimsenin ilgilenmediği, tarihin kıyısında köşesinde kalmış yalnız karakterleri resmi ideoloji ile ilişkilendirerek şiirine taşımıştır Ece Ayhan.

Orhan Sarıkaya'ya göre, Ece Ayhan'da yalnızlık, kendisini ömür boyu ‘marjinalde’ konumlandıran şairin hem maruz kaldığı hem de eleştirdiği ‘kötülük toplumuna’ karışmasını engelleyen bir kavrama karşılık gelmekte; sürgünlük, marjinallik, sivillik gibi yan anlamlarla birlikte şiirlerinde karşımıza çıkmaktadır.¹⁹² “Şiirimiz kentten içeridir abiler”¹⁹³ diyen Ece Ayhan, kentte gördüğü yalnızlık hallerini kendi tarih algısına göre sivil bir dille anlatmaktadır.

¹⁸⁹ John Berger, **Ve Yüzlerimiz, Kalbim, Fotoğraflar Kadar Kısa Ömürlü**, Metis Yayınları, Eylül, 2007, çev.: Zafer Aracagök, s.40.

¹⁹⁰ Erdoğan Kul, **Ece Ayhan'ın Şiirleri Üzerine Bir Araştırma**, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara, 2007, s.77.

¹⁹¹ Erdoğan Kul, **ag.t.**, s.262.

¹⁹² Orhan Sarıkaya, **İkinci Yeni'nin Boy Aynası**, Hece Yayınları, Nisan 2014, s.303.

¹⁹³ Ece Ayhan, **Bütün Yort Savullar**, Yapı Kredi Yayınları, Ocak 1994, s.24.

Ece Ayhan'ın aŖađıya alıntıladığımız “ORTA İKİDEN AYRILAN ÇOCUKLAR İÇİN ŖİİRLER” isimli metnine bakıldığında, ölüm kavramının kentle birlikte düşünöldüğü görür:

“Sivil ölümden konuşuyoruz dağılan neftilikler
arkadaŖlar Makedonyalı kalın usta marangozlar.
Kapaklanır bir adam daha kaçıncı, aktığımızı görünce
ters çevrilmiŖ kente karŖı iŖte onun denizlerine
delikanlı kostaklarımızı çıkarmıŖ ve ırmaktır.

Erkek ölümden konuşuyoruz yeni ormanlardan
dahi "diken seven gülüne katlanır bir kadın"dan.
Haramiler ki kırkın üstünde artık sayıları
bir küçük tabut tabakada gezdirirler ölüleri fakfon
burunları çekmek üzere, ince çağrıŖımlıdır.

Ey orta ikiden ölererek ayrılan çocuklar! aslında baŖlayan
askerler tabiatta hâlâ tramvaydan Sirkeci'de mi inerler?
süsüne kaçılmamıŖ bir cenaze törenine gitmek için.” (Bütün Yort Savullar:
s.25)

Ece Ayhan'ın Ŗiirlerinde sıklıkla geçen çocuk temasını Hayriye Ünal, Ŗu Ŗekilde ifade etmektedir:

“Onun karakter tercihlerinin en önemlilerinden biri de çocuktur. Çocukluk insanın tüm yaşamını ve kişiliğini etkiler. Bu yüzden bir şair için elbette kaynaklık edecektir. Ancak Ece Ayhan’da buna ilaveten çocuklar ve çocukluğa ilişkin kavramlar simge değeri taşır. Şair, devamlı çocukluğuna döner onu yeniden biçimlendirir. Yaşamı yorumlarken çocukluğun ve öğrenciliğin kavramlarını kullanır. Bunun en önemli sebebi çocukların da tıpkı orospular gibi devletin dışında olmalarıdır.”¹⁹⁴

Ünal’ın ifadeleri doğrultusunda değerlendirildiğinde şairin orta ikide okuldan ayrılmak zorunda kalan çocuklar için, “ölerek ayrılanlar” ifadesini tercih etmesi, çocukların bu ayrılma eylemini gönülsüz gerçekleştirdiklerini anlatmak için kullanılmıştır. Ölüm sözcüğü sözlük bağlamından koparılarak, yerinden edilerek kullanılmıştır, bu kullanım Ece Ayhan’ın şiirinin karakteristiğini yansıtmaları bakımından önem arz etmektedir. Çocukların orta ikiden ayrılması hakkında Emine Sevgi Özdamar şunları söylemektedir: “Ece, kayıp çocukların intihar haberlerini de gazeteden keserdi, ‘bu fakir çocukları, orta ikiye kadar okurlar, orta ikiye okuyamayıp, okuldan kaçarlar, orta iki bu çocukların çoğunun intihar yılıdır.”¹⁹⁵ Görüldüğü gibi Ayhan’ın orta ikiden ayrılarak intihar ettiklerini dile getirdiği çocuklar, şairin gerçek hayattan aldığı acı bir tablodur, bu durum şairin yaşadığı dünyaya ne denli duyarlı olduğunun göstergesidir.

Ece Ayhan’ın “Fayton” şiirinde ölüm kavramı, Fikriye Hanım’ın intiharı üzerinden çarpıcı bir biçimde işlenmektedir:

“O sahibinin sesi gramofonlarda çalınan şey
incecik melankolisiymiş yalnızlığının

¹⁹⁴ Hayriye Ünal, “Ece Ayhan: ‘Şiirimiz Her İşi yapar Abiler’”, Hece, 70 (Ekim 2002).

¹⁹⁵ Emine Sevgi Özdamar, **Kendi Kendinin Terzisi Bir Kambur: Ece Ayhan’lı Anılar**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2007, s.8.

intihar karası bir faytona binmiş geçerken ablam

caddelerinden ölümler aşkı pera'nın

Esrikmiş herhal bahçe bahçe çiçekleri olan ablam

çiçeksiz bir çiçekçi dükkânın önünde durmuş

tüllere sarılı mor bir karadağ tabancasıyla

zakkum fotoğrafları varmış cezayir menekşeleri camekânda

Ben ki son üç gecedir intihar etmedim hiç, bilemem

intihar karası bir faytonun ağışu göğe atlarıyla birlikte

cezayir menekşelerini seçip satın alışından olabilir mi ablamın.”(Bütün Yort

Savullar: s.197)

Fayton şiirinde Ece Ayhan, Atatürk'le aşk yaşayan Fikriye Hanım'dan bahsetmektedir.¹⁹⁶ Latife Hanım'ın karşı çıkışı yüzünden Çankaya Köşkü'ne alınmayan Fikriye Hanım'ın intihar ettiği bilinmektedir. Şair, yukarıdaki mısralarda görüldüğü gibi Fikriye Hanım'a “ablam” diye hitap ederek onu sahiplenmektedir. Latife Hanım tarafından dışlanan ve sonuç olarak sahiplenilmeyen Fikriye Hanım Ece Ayhan tarafından sahiplenilmektedir. Kanaatimizce bu sahiplenme duygusu ve duyarlılık Ece Ayhan'ın alışılmadık bir çevrede yetişmesiyle kazandığı bir şeydir. Annesinin “Nezahat” takma adıyla içkili mekânlarda çalışmış olması ve toplum tarafından dışlanmış olması da Ece Ayhan'ın Fikriye Hanım'la böyle bir ünsiyet kurmuş olmasında etkilidir.

Erdoğan Kul Ece Ayhan'ın şiirlerinde geçen aşk kavramı hakkında şu tespitleri yapmaktadır:

¹⁹⁶ Ece Ayhan, “Cumhuriyette Kadın Dolaşımı”, **Çanakkaleli Melahat'a İki El Mektup**, s.62

“Ece Ayhan’ın şiirlerinde, tematik açıdan alışlagelen biçimleriyle aşk ya da sevgi kavramlarının işlenişini görmek olanaklı değildir. Aşk, onun şiirlerinde, karşı cinsler arasındaki bir duygulanım ya da yaşantı sürecini imleyen özgül bir tema olarak yer almaz; ama izler çevresince de âdeta bir slogan gibi her defasında yinelenen,

Aşk örgütlenmektir bir düşünün abiler

dizesi ekseninde, aynı zamanda ayrıksı bir vurgu kazanması nedeniyle üzerinde durulması gereken bir kavram olma özelliği kazanır. Bu dize “aşk”ın tanım alanını alışılmışın dışında bir düzleme taşır; onu iki kişi arasında yaşanabilecek özel bir ilişkinin süreçsel adlandırması olmaktan soyutlayıp genel ve çoğulluğa dayalı bir eylem biçimiyle özdeşleştirir. Bu dizeden hareketle, ona göre “aşk”ın “dönüştürücü/değiştirici” bir tavır alış ve eylemle özdeş olduğunu söyleyebiliriz.”¹⁹⁷

Erdoğan Kul’un yapmış olduğu tespitlerden de anlaşılacağı üzere Ece Ayhan, şiirlerinde aşk kavramına sıklıkla yer vermez, bunun yerine aşk kavramını bir slogan olarak kullanır. Ayhan’ın “Yoksulluğun Harçlığından Denkleştirilmiş Duhuliyedir En İyisi” başlıklı metni, şairin şiir anlayışını ortaya koyan poetik bir metindir, dolayısıyla şairin aşk, yalnızlık ve ölüm gibi kavramlara bakışı hakkında da ip ucu veren bir metin olması bakımından önemlidir:

“Ne türden olursa olsun, gerçek şiirin, çağdaş toplumlarda, öyle “ayrılmış” bir yeri filan yoktur, söylenenlerin, yalanla başlayıp yalanla bittiği dillere destan olmuş bütün bayram demeçlerinin aksine. Eh, toplumuna göre değişebilir biraz bu, kötülüğün koyuluğundan, iyiliğin açıklığına kadar- iyilik de, olanaksızlığın iyiliğidir. Kimi cemiyetlerde hapishanelerde şiir. Kimi sosyetelerde tımarhanelerde teşhir olunur. Kimi kanunlarda sürgüne gönderilir. Kimi toplumlarda sivil ölüm takır peşine En açık renklisinde, bir gündem eline verilerek yazılığa yollanır, giderleri karşılanmıştır. Ölünce, oturduğu sokağın tabelasına adı da yazılabilir, ama yeryüzü postacıları, bir bildikleri vardır elbette, zarf şairlerine bakıp, herhal bunlar da ulusal taşıllardan diye homurdanırlar; hele rahmetliklerin dahi tanıyamayacağı değişikliklerle pul olmuşlarsa, hiç sevmeyiz. Tekin değildir şiir pek, iyi

¹⁹⁷ Erdoğan Kul, **Ece Ayhan’ın Şiirleri Üzerine Bir Araştırma**, Ankara Üniversitesi Doktora Tezi, 2007, s.232.

gözle bakılmaz ona, taş atar durup durduğu yerde çok dalgalara; çünkü şiir, bir yerde, gerçeğin de yenilmesidir; yani, ortaya konuşuyorum, şiir gerçeği yeder. işte böylesi bir olumsuz yeri vardır irin toplumlarda. Sonuçlayarak diyebilirim ki, bir toplumda yeri olmayışı onun yeridir. Ama her toplumda mı? Diyeceksiniz, özellikle bir benliksizliğe satılışlarının ücretini saklayanlar sorar bunu; bilmem, ben içinde bulunduğum, kapıştığım toplumdun açıyorum söz şimdi.”¹⁹⁸

Şiirin yerinin toplumda bir yeri olmayışıyla belirleyen Ece Ayhan’ın bu ifadeleri bütün bir şiir serüveninin temel dinamiklerindedir. İçinde yaşadığı toplumla, yalnız bir şair olarak Ece Ayhan’ın sorunları vardır. Şiirlerinde de bu yüzden toplumla hesaplaşır, bunu yaparken de bütün bir tarihi arkasına alır. Toplumla hesaplaşan bir şair olarak aşk kavramı, Ayhan’ın şiirlerinde lirik bir tema olarak yer almaz, bunun yerine toplumla hesaplaşma sürecinde bir slogan olarak kullanır aşkı ve “Aşk örgütlenmektir bir düşünün abiler” der. “Mor Külhani” isimli şiirinde.

¹⁹⁸ Ece Ayhan, **Bütün Yort Savullar**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, Ocak 1994, s.59.

3.6. SEZAI KARAKOÇ'UN ŞİİRLERİNDE AŞK, YALNIZLIK VE ÖLÜM KAVRAMLARININ GÖRÜNÜMLERİ

Diğer İkinci Yeni şairlerinde olduğu gibi aşk, yalnızlık ve ölüm kavramları Sezai Karakoç'un şiirinde de başat unsurlardandır. Karakoç'un yalnızlığı ele alış biçimleri oldukça orijinaldir. 'Çeşmeler' şiirinde eşyanın yalnızlığı ile kendi yalnızlığını özleştirir şair. Çeşme Türk kültüründe önemli yer tutan ve etrafında görünmeyen varlıkların yaşadığına inanılan yapılardan biridir. Hayat kaynağımız suyu bizlere ulaştıran çeşme terk edildiği zaman yani insandan uzağa düştüğünde canlılığını da kaybetmiş demektir. Modern kentin insan yaşamına hiç elverişli olmayan ortamında bir medeniyetin canlılığını ifade eden çeşmeler de yalnızlığa mahkûm edilmiştir. Karakoç, çeşmelerin yalnızlığıyla kalabalıklar içindeki kendi yalnızlığını özdeştirir:

"Benim yalnızlığımdan

Damıtılmış çeşmeler

Kurumuş unutulmuş

Çeşmelerin akışıyım

İnsanlık içinde

Ay görmez onları onlar ayı görür

Aydan haberdirlirler

Söylediklerinin çoğu

Ay hakkındadır

Aya dair

Ayın tarihine ait

Fındıklılı Mehmet Ağa
Çeşmesi
Silahtar Tarihinin yazarı
Yenilmez karpuzlar
Acı salatalıklar yıkamıştım suyunda
İçilmez
Bozuk suyunda
Gece yarısı
Ayışığında
Yaz ay ve ben
Silinmeye yüz tutmuş yazı
Ölümü hecelemiştik
Ortalığı dolduran sesinde
Ta... aşağılarda olan yatıra
Bir türkü söylüyordu
Ölüm ötesinde açmış
Menekşeler kimliğinde

Ölüdü insanlar
Yalnız yaşıyordu o yatır
Ve o çeşme
Ben de
Sıratı andıran bir çizgide
Soluyordum devrildim devrileceğimi

Hayatı ve ölümü birlikte
Aynı geçmezlik ve değişmezlikte
Aynı yenilik ve tazelikte
Ürpererek geçiyordu yarasarlar
Uzaklardan
Beyoğlu'nu bir telgraf gibi
İleterek birbirine”(Gün Doğmadan: s.46)

Osmanlı medeniyetinin en önemli sembollerinden biri olan, şehri mamur hale getiren çeşmeler “silinmeye yüz tutmuş yazı” mısraıyla bir özdeşlik içerisinde anlatılmıştır. Yukarıya alıntıladığımız metin, imgesel zenginliğiyle ön plana çıkmaktadır. Osmanlıda hayat ve ölümün iç içe olduğu, mezarlıkların şehrin dışına itilmediği bir anlayış vardı; bu sayede insanlar yaşamla iç içe ölümü de sürekli akıllarında tutarak bu dünyaya niçin geldiklerini unutmadan, varoluş bilinciyle yaşıyorlardı. Şair, çeşmeyle birlikte söz konusu bu duruma da atıfta bulunmuştur.

“Ya gidip bir çeşmeye kapansam
Ya çeşme bana açılrsa
Ya çeşme gelip bende kapansa
Ya birlikte bir ağıt olsak
Kurumuş bir ağıt
Kurumuş bir kan gibi
İnsana ve kente”(Gün Doğmadan: s.62)

Şairin yukarıya alıntıladığımız metninde, medeniyetimizin bir simgesi olarak anılan “çeşme”lerin harap bir halde oluşu, onu hüznü gark etmektedir. Şairin, düşünce dünyasının anahtar kelimesi olan “diriliş” kavramıyla da “çeşme” kelimesi bir uyum halindedir. “Çeşme”nin tekrar akması, medeniyetin ve insanlığın da tekrardan dirilişi anlamına gelecektir.

Çeşmenin, şairin yalnızlığından damıtılıyor oluşu orijinal bir söylemdir. Modern insan kurduğu kent tarafından dışlanan, bakımsız bırakılan çeşmeler, Sezai Karakoç'ta yalnızlığın sembolü haline gelmiştir.

Karakoç'un duyduğu yalnızlık medeniyetimizin dirilişine olan özleminden kaynaklanmaktadır. Medeniyetimizin sembolleri olan yapıların tasviri ile şair kentte hissettiği yalnızlığı hissettirir çoğu zaman. Kenti “çaresiz, dilsiz âşıklar, konusu unutulmuş ağıt, kitabını kaybetmiş meczup, fabrika dumanlarında yanmış bir bülbül”den oluşan, insanlığa ait değerlerin yitirildiği hatta öldüğü, kendisinin de bu haline bir ağıt tutturduğu görüşündedir:

“Kayboldu o deniz o kentle birlikte Rabbim bildir bana

olup biteni

O yeşil ötesi ışığı o güneşi tahlil eden su çizgisini

Ve sen ey Avrupa yerin dibine batacaksın bitmez tükenmez suçlarına karşılık

Ve derken Ayasofya yüzüme çarpan karanlık

Serin ve kilim nakışlı kızıl gözlü dev bir cam gibi

Ve kılıcımın ucunda Ayasofya küçük bir bilya gibi

Uçuyorum göklerin kubbesine bir ikram gibi

Gök sofrasında bir çeşni bir garnitür gibi

Kalk ve kavra ruhum bir kadavra gibi solan bu göksel yapıyı”(Gün

Doğmadan: s.62)

“Çok kesin ve keskin çizgilerle olmamakla beraber, şair “kent ve “şehir” kelimeleri etrafında adeta bir kavramlaştırmaya doğru gider. Modern zamanların yerleşim merkezleri ile modern çağların geleneksel yerleşim merkezlerini “kent” ve “şehir” olarak birbirinden ayırmak ister gibidir.”¹⁹⁹ Bunları söylerken şunu unutmamak gerekir ki Karakoç her zaman, şehirler ve varoluşları bağlamında gelecekte ümitlidir. Çünkü medet umduğu makam vardır. Bugüne eleştiri getirirken bunu, geleceği inşa etmek adına yapmaktadır:

“Günahlarımızı kül edecek ateş harmanını

Verim yağmuru insin ülkemize

Mekke’ye Medineye Şam’a

Kudüs’e Bağdat’a İstanbul’a

Semerkand’a Taşkent’e Diyarbekir’e

Yetiş peygamber imdadı yetiş

Yetiş Allah'ın izniyle”(Gün Doğmadan: s.403)

Karakoç’a göre ölümün en önemli niteliği, insanı günlük olandan koparıp, ebediliğin karşısına çıkaran belki de en önemli, en sarsıcı olay olmasıdır. Şair, ölümü

¹⁹⁹ M.Fatih Andı, “İstanbul’a İki Bakış: Sezai Karakoç ve Cemal Süreya’nın Şiirlerinde İstanbul”, **Güneşe Tutulan Ayna**, HAT Yayınevi, İstanbul, 2010, s.143-144

bir bakıma insanın kendini yeni baştan yoklayışı olarak algılar. Ölüm, hayatı fiziği aşkın bir deneyle zenginleştiren, transandantal anlamına kavuşturan bir olaydır.

“Su sapkayı çıkarıp atıyorum irmaga
Her seyim sizin olsun, hep sizin, kesik baslar
Rüyasında örümcek baslarsa aklamaya
İçine gül koyduğum tüfek ölmeye baslar
Günahini sirtina yüklenen kaplumbaga
Gibi ölüm önünde özbenliğim yavaslar
Öyleyse bu sapkayı atıyorum irmaga”(GD: s.31)

Şairin yukarıya alıntıladığımız mısralarında insanın ölüm karşısında adeta kalakalıp hayatın en çıplak ve en gizemli hakikati ile yüz yüze gelişini çok yalın bir ifadeyle anlatmaktadır. İnsanoğlunun büyük varoluş sorunsalı, şairin öz benliğini de sancılandırır.

Şair, ölümün kaçınılmazlığını hayatın içinde de çok güçlü hissetmektedir:

“Ve hepsinin üstünde ölüm altında ölüm”(Gün Doğmadan: s.338)

Hayatın en önemli gerçeği olan ölüm, etrafında pek çok inanışın ve âdetlerin toplandığı geçiş dönemlerinden biridir:

“Oku okuyabildiğin kadar ölüm dersinden
Taha birkaç kelime kaldı söylenmedik”(Gün Doğmadan: s.338)

Şairin hayatla ölümü geçişli olarak algıladığını söyleyebiliriz. Bir balkon panoramasında, sokaktan götürülen bir cenazede, eski bir arkadaşı yad ederken hatta aşktan bahsederken dahi ansızın ölüm karşımıza çıkabilmektedir. Bu tavır şairin bilinçli olarak geliştirdiği bir tutumdur. Çünkü o, insanın bu en çıplak hakikate duyarsız kalmasını doğru bulmaz. Bu büyük ve çarpıcı bazen acıtıcı hakikatin hayat

üzerine izdüşümleri olsun ister. İnsan ölümü doğru okumalı, ölümle sağlıklı bir ilişki kurabilmelidir. Bu ilişkide ölümün meçhul ve karamsar tarafından ziyade sonsuza ileten, öteki âleme hazırlayan tarafını ön plana çıkarır.

Sezai Karakoç'un ölüm anlayışının da diriliş düşüncesi etrafında şekillendiğini söyleyebiliriz. Ölüm bir yok oluş hali değildir, aksine bir diriliştir: hakikate diriliş. Çünkü ölen insan hakikatle yüz yüze gelecektir. Ölümü öldürenler gerçek dirilerdir.

Ağıt, ölünün arkasında duyulan üzüntüyü duyuran sözlü geleneğe ait bir türdür. Eski Türklerden beri devam eden bu gelenekle birlikte ağıtçılık mesleği oluşmuştur. Kültürel ürün olarak değerlendirilen bu geleneğin tarih içinde dünyanın çeşitli yerlerine dağılmış olan Türklerde ve Anadolu topraklarının birçok yerinde zayıflamış da olsa hâlâ devam ettiği görülmektedir.²⁰⁰ Sezai Karakoç ise yaptığı şair tarifinde şairi, bütün insanlığa ağıt yakan ama kendi ağıtını yazmadan ölen bir ağıtçıya benzetmektedir:

“Şair o büyük ağıtçı geldi dünyamıza

Günlerce gecelerce ağlattı bizi

İrili ufaklı ölenlerimizin ardından

Öldü ve kendi ağıtını yazmadan gitti” (Gün Doğmadan: s.623)

Yukarıdaki mısralardan anlaşılacağı üzere Karakoç burada, şairin bir ağıtçı olduğunu söylemekte, fakat şaire ağıt yazılamayacağını ifade etmektedir. Karakoç, bu mısralarda şairlerin yalnızlığına da vurgu yapmaktadır.

²⁰⁰ Erman Artun, **Osmaniye’de Ağıt Söyleme Geleneği ve Osmaniye Ağıtları**, Karacaoğlan’dan Bela Bartok’a Dadaloğlu’ndan Aşık Feymani’ye Osmaniye Kültür Sanat ve Folklor Sempozyumu, 2004s. 8-34.

Kasaba ve kent hayatını canlandıran en önemli günler bayramlardır. Karakoç, aşağıya alınıladığımız şiirinde bir kurban bayramı sabahını resmetmektedir, bu şiirden şairin ölüm kavramına bakışını görmekteyiz. Dinî inancın günlük hayata yansıma biçimini gördüğümüz bu görüntüde bir aile ortamında yaşanan bayram sabahına şahitlik ederiz:

“Şekere alışmış akrebi öldürmezsen

Şekerden zehir yapacaktır

Çocukların için bunu iyi bil

Bu öldürdüğüm çocuk için bir örnektir

Her yaz bahçelerde binlerce akrep öldürülecektir

Geziye çıkan çocuklar için

Gün görmemiş menekşeler derilecektir

Baharı gecikmiş kentler için

Kurban bayramında ortalık ışımadan uyanılır lâmbalar yakılır

koyunlar üstüne bir ışık düşer dağ ışığından önce

Kurban bıçak sesini duyar ezan sesinden önce

Saatlarını çabuk tüket ey ulu gece

Kurban bayramıdır en derin bayram bence

Bu ne uslu yumuşak yaratıklardır ki

Kilometrelerce

Günlerce

Yolu aşarlar sabah kuşluk öğle
İkinci ve çöldedirler akşamları
Ve sonra yorgun doldururlar çarşıları
Ve top patlamadan önce
Her biri başları gün doğusuna dönük
Bir evin önündedir
Çocukların önündedir
Çocuk ellerinden alırlar son dünya yeşilliğini
Bir bengisu gibi içerler
Son sularını
Saatlarını çabuk tüket ey ulu gece
Kurban bayramıdır en derin bayram bence

Kur'an dinlemiş ve ondan boyun eğmişlerdir sanki
Yaşamın sırrına bizden önce ermişlerdir sanki
Kendilerini bir ses uğruna kurban vermişlerdir sanki
Ölmeden önce ölümden sonrasını görmüşlerdir sanki
Dağlarda yankılanmışlar derelerde ağarmışlardır sanki
Düşlerinde Mekke'ye varmışlardır sanki

Saatlerini çabuk tüket ayını ve yıldızlarını yak ey gece
Bizim kalbimizde kurbanlar kesilmeden önce”(Gün Doğmadan: s.205)

Yukarıya alıntıladığımız metninde Sezai Karakoç, kasaba hayatından, kendi çocukluk yıllarından bir manzarayı resmetmektedir. Bayram sabahının tatlı heyecanı, coşkusu, samimiyeti ve sahiciliğinin herkesi erkenden uyandırdığı bir resimdir bu. Kurban, Sezai Karakoç için bayramların “en derin”idir. Aşağıya alıntıladığımız metninde Karakoç, Kurban bayramı hakkında şunları söylemektedir:

“Yani öbür günlerdeki ölüm de ölümdür ama dışımızda, hatta idraklerimizin dışında bir ölümdür hayvanın. Alanımıza girdiği zaman, hayvan, artık canlı varlık değil, sadece ettir. Hâlbuki kurban olayında, ölüm artık yalnız kurban edilenin değil, kurban edenin de bir yaşantısıdır. Yani insan da kendi ölümünü bir parça yaşar o anda. Yani, sanki o anda kendisi ölecekken, o hayvancağız, kendisinin yerine ölmekle ödevlendirilmiştir. Hz. İsmail’in yerine koç’un kurban edilmesi gibi. Bu alanda kurban, bir nevi, hayvanın şehidi gibidir. Kurban kesilirken, bir an için insanın yaşadığına hamdetmemesi elde değildir. Hamd ve şükür, yaşamak gibi zaruret oluyor. O gün havada, elle tutulur bir kurban yeli eser. Artık bu ölüm, öbür günlerdeki hayvan ölümlerine benzemez. Farklı bir ölümdür bu. Ölümün metafizik havası, canlı bir şekilde, her yanımızı ve ölüm olduğu halde, bu ölüm diri bir ölümdür. Hayvanların ölünce toprak haline geleceği ve öteki dünyaya geçmeyeceği, buna karşılık, kurban edilen hayvanların yarın Cennette otlayacağı haberinin hikmetinden biri de bu değil mi? Bir ölüm ölüme götürüyor, bir ölüm dirime götürüyor. Böylece bir bakıma, bir kurban kesilirken, kurban edilen hayvanın hüviyetinde, bütün bir yıl kesilen hayvanlar dirilmiş oluyor.”

Karakoç’un ifadelerinden de anlaşılacağı üzere, şairin kurbana yaklaşımı da “diriliş” kavramı eksenlidir. Karakoç’a göre kurban vecibesini yerine getiren kişi, kurbanın ölümünde kendi ölümünü duyar ve yaşadığına şükreder; bu vesileyle kendi içsel dirilişini gerçekleştirmiş olur. Şairin, alıntıladığımız şiiri de yukarıdaki düşünceleriyle birliktelik arz etmektedir.

“Kurban bıçak sesini duyar ezan sesinden önce” mısraıyla, kurbanın, adeta her şeyin farkında olduğunu söylemektedir Karakoç.

Sezai Karakoç'ta Hızır Hz. Musa'ya yol arkadaşlığı eden, o zamanda ebediyete kadar yaşamını sürdürecektir olan zorda kalan kulların imdadına koşan bir yardımcıdır.

“Öldükten sonra insan nasıl dirilecekse
Ölmeden ben öyle dirildim” (Gün Doğmadan: s.106)

Şair halk anlayışında yer alan "Hızır'ın her yerde olduğu" inancını Hızır'ın kendisine onaylatır. Hızır'la konuşur, ona arkadaşlık eder. Hızır'ın insanlar arasında yaşaması ve ölümsüz olması, Anadolu halkının yüzyıllar boyunca oluşturmuş olduğu inanıştan kaynaklanır. Halk arasında oldukça yaygın olan bu inanışlar, Sezai Karakoç'a göre Hızır'ın manevî koruyuculuğunu ifade etmektedir.

Ali Ural, Sezai Karakoç'un Hızır'la Kırk Saat isimli çalışmasında Hızır kavramıyla alakalı şu tespitleri yapmaktadır:

“Karakoç'un, yol arkadaşı olarak şiir ben'ine Hızır'ı seçmesinin arkasında, zaman ve mekândan bağımsız olarak tarihin vadilerinde dolaşabilmesi, insanların bilmediği şeylerin ilmine sahip olarak Hz. Musa'ya yaptığı öğretmenliğin bugüne taşınma imkânı, bengisunun araniş sırrıyla diriliş yolculuğunun özdeşleşmesi gibi nedenler bulmak mümkündür. Hızır'ın, İslam inancı, sanatı ve edebiyatında dönem dönem bir bengisu gibi çağlayarak ortaya çıktığı dikkate alınır, bu mazmunu devralmakla Karakoç'un gelenekle bir bağ kurmaya çalıştığı da söylenebilir.”²⁰¹

Yukarıya alıntıladığımız metninde Ali Ural, şiir benine Hızır'ı yerleştiren Karakoç'un, bunu gelenekle irtibatı sağlamak adına da yaptığını belirtir.

Karakoç'un aşağıya alıntıladığımız 'Yağmur Duası' isimli şiirinde aşk ölüm ve yalnızlık kavramlarını birlikte ele almıştır. Yağmur, insanlık tarihinde en önemli tabiat olaylarından biridir. Hemen bütün dinlerde gökten inen bereket olarak

²⁰¹ Ali Ural, “Hızır'la Kırk Saat”in Kurgusal Yapısı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, s.2.

nitelenen yağmur, aynı zamanda Tanrı'nın cezalandırması olarak da kabul edildiği için kutsal bir nitelik kazanmıştır. Bütün İslami ülkelerde ortak özellikler vardır ancak yine de yöresel farklılıklar bulunur.²⁰² Sezai Karakoç, “Yağmur Duası” şiirinde, İslamiyet açısından da kutsiyet atfedilen bir ritüel olan yağmur duasına göndermede bulunarak bu kavramın imgesel çağrışımlarından faydalanmıştır. Karakoç'un hatıralarında belirttiğine göre, söz konusu metninde, yağmur yağdırmak için değil; aksine havanın açması için yağmur duasına çıkmak önerilmektedir. Karakoç şiirinde havanın hiç açmadığını, hep kapalı olduğunu söylemekte ve bunu talihsizliğe bağlamaktadır. Bu manzara adeta bir yalnızlık tasviridir. Bu yalnız manzarada şair hayatı ölüm olarak tasvir etmekte aşkı ise bir uçuruma benzetmektedir. Bu durumda asıl istenen, diriliş düşüncesinin imgelerinden biri olan güneşin açması, mevcut kasvetli havanın insanlığın üzerinden bir an önce kalkmasıdır.

“Ben geldim geleli açmadı gökler
Ya ben bulutları anlamıyorum
Ya bulutlar benden bir şey bekler
Hayat bir ölümdür aşk bir uçurum
Ben geldim geleli açmadı gökler

Bir yağmur bilirim bir de kaldırım
Biri damla damla alnıma düşer
Diğerinde durup göğe bakarım
Ne şehir ne deniz kokan gemiler
Bir yağmur bilirim bir de kaldırım

Nedense aldanmış bir gece annem
Bir kadın gömleği giydirmiş bana

²⁰²Erman Artun, **Türk Halk Bilimi**, İstanbul: Kitabevi Yayınevi, İstanbul, 2005, s.304.

İşte vuramadı gökler bana gem
Dinmedi içimde kopan fırtına
Nedense aldanmış ilk gece annem

Biri çıkmış gibi boş bir mezardan
Ortalıkta ölüm sessizliği var
Bana ne geldiyse geldi yukardan
Bana ne yaptıysa yaptı bulutlar
Biri çıkmış gibi boş bir mezardan

İyi ki bilmiyor kalabalıklar
Yağmura bakmayı cam arkasından
İnsandan insana şükür ki fark var
Birine cennetse birine zindan
İyi ki bilmiyor kalabalıklar

Yağmur duasına çıksaydık dostlar
Bulutlar yarılır gökler açardı
Şimdi ne ihtimal ne imkan var
Göğe hükmetmekten kolay ne vardı
Yağmur duasına çıksaydık dostlar” (Gün Doğmadan: s.44)

Şairin “Hayat bir ölümdür” demesi, ölüm kavramına bakışı hakkında bize bir fikir vermektedir. Bu mısralarda Karakoç, hem hayatın ölümden sonra başladığına hem de hayatın ölümlü, yani geçici bir yer olduğuna vurguda bulunmaktadır.

Sezai Karakoç’ın “KARA YILAN” isimli şiiri de aşk ölüm ve yalnızlık kavramlarının birlikte ele alındığı şiirlerindedir:

“Güneşin yeni doğduğunu sana haber veriyorum
Yağmurun hafifliğini toprağın ağırlığını
Ve bütün varlığımla kara yılan seni çağırıyorum
Seni çağırıyorum parmaklarımdan süt içmeye
Pamuğun ağırlığını yapan dağın hafifliğini
Sana haber veriyorum yeni doğduğunu güneşin

Ben güneyli çocuk arkadaşım ben güneyli çocuk
Günahlarım kadar ömrüm vardır
Ağarmayan saçımı güneşe tutuyorum
Saçlarımı acının elinde unutuyorum
Parmaklarımdan süt içmeye çağırıyorum seni
Ben güneyli çocuk arkadaşım ben güneyli çocuk

Ben çiçek gibi taşımıyorum göğsümde aşkı
Ben aşkı göğsümde kurşun gibi taşıyorum
Gelmiş dayanmış demir kapısına sevdanın
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” (Gün Doğmadan: s.44)

Karakoç kendini 'güneyli çocuk' diye nitelerken bir coğrafyayı ve bir coğrafyanın işaret ettiği 'kaderi' dile getirir. Bu coğrafyada ise şair yalnızdır. Şair, adeta bir coğrafyanın kucagında şekillenen hayatla gurur duymakta ve 'güneyli' olmasından dolayı farklı olduğunu vurgulamaktadır. "Güneyli çocuk" ifadesiyle şair, yalnızlığını ifade etmektedir. Denilebilir ki "Güneyli çocuk" ifadesiyle hitap edilen özne ötekileştirilmiştir. Ayrıca bir yön olarak güney, şairin doğduğu bölgeye, birçok şiirinde dikkati çekerek belirttiği Mezopotamya'ya aittir. Karakoç, dünya medeniyetinin beşiği olarak burayı görmektedir. Nitekim bu bölgede bulunan Ergani, coğrafi konumu, iklimi ve kültürel havasıyla Karakoç'a etki eder.²⁰³

Bu şiirde, aşkın göğüste çiçek gibi değil de kurşun gibi taşınması, aşk kavramına ciddiyetle yaklaşıldığının ifadesi olarak çarpıcı bir biçimde dile getirilmiştir. Aşkın kurşun gibi taşınması ifadesi ölüme daha yakındır. Bu haliyle denilebilir ki aşk Karakoç için, sevgilide ölmek ve yine onda dirilmektir.

Karakoç, "Modern şiirin imkânlarını kullanarak, İslami düşüncüyü, mistisizmi, Doğu'yu ve bu coğrafyaya ait değer hükümlerini çarpıcı, bağımsız ve özgün bir üslup ve muhtevayla kaleme aldı"²⁰⁴ cümleleri yukarıdaki şiir için de söylenebilir. Şiirde memleketine ait tarihsel değerleri 'özgün' ve 'bağımsız' bir içerikle yorumlar. Bu içeriği kavramak için, imgelerin arka planındaki kültürel dünyayı bilmek gerekir.

Sezai Karakoç'un gerek şiirinde gerek fikrî yazılarında İstanbul'un tuttuğu yer düşünüldüğünde İstanbul'un şairin dünyasında vazgeçilmez değerde olduğu görülmektedir. Karakoç için İstanbul, temsil ettiği medeniyetle önemlidir. Aşk, yalnızlık ve ölüm kavramları imgesel düzeyde İstanbul temalı şiirlerinde de sık kullanılır. Karakoç bu kavramları ele alırken İstanbul'un tabii dokusunu coğrafyasıyla beraber değerlendirir çünkü İstanbul onun için medeniyeti temsil etmektedir.

²⁰³ Sezai Coşkun, **a.g.m.** , s.847

²⁰⁴ Özcan Ünlü, "**Doğu'nun Yedinci Oğlu Sezai Karakoç**", Türk Edebiyatı, Eylül 2002, S.347, s.42

“İstanbul’dur bu otuz yıl kana kana yaşadığım

Taşlarına adeta resmim işledi

Ben İstanbul’da dağıldım zerre zerre

İstanbul damla damla içimde birikti” (Gün Doğmadan: s.658)

şeklindeki mısralar, şairin İstanbul ile kurduğu ‘ilişkinin’ en açık ifadesi olarak görülebilir. Karakoç, görevleri dolayısıyla İstanbul dışında zaman zaman bulunsa da onun hayatına yön veren, *Diriliş* düşüncesi için adeta bir uygulama sahası olarak gördüğü mekân İstanbul’dur denilebilir.

Sezai Karakoç’un şiirinde İstanbul denizinden çeşmelerine, sokaklarına kadar ayrıntılı bir biçimde konu edilir: “Gün doğmadan kiralık ev aradım Şehzadebaşı’nda”²⁰⁵ mısraı şiirine hayatını ne ölçüde yansıttığına kaynaklık edebilir. Bu mısra şairin içinde bulunduğu yalnızlık hallerinden yalnızca biridir. Şairin yalnızlığına bir dayanak olarak belirir İstanbul.

“Çeşmeler ve ruhum Ulu Kent’te

Bir köşeyi dönerken yapayalnız

Gece vakti”(Gün Doğmadan: s.469)

Karakoç’un İstanbul’u bütünüyle, taşıyla toprağıyla, köşe bucağıyla şiirlerine taşıyor olmasında, şairin biyografik coğrafyasında İstanbul’un tuttuğu yerin büyüklüğü kadar İslam medeniyeti açısından oynadığı büyük rol de hatırlanabilir. Karakoç, medeniyetimizin şehri olan İstanbul’u hatırladığında, sokaklarında dolaşırken yalnızdır; unutulmuş bir çeşme gibi.

²⁰⁵ Sezai Karakoç, **a.g.e.** , s.139

İstanbul'un var oluş gerekçesinden, bir medeniyet şehri olma idealinden uzaklaştırıldığı kanaatini taşır. Çünkü "İstanbul'u İstanbul yapan şey, Hakikat Uygarlığı, Vahiy Uygarlığının en son ve en olgun şekli İslam Uygarlığının büyük ve adeta eşsiz açılımlarından biri, varyasyonlarından bir tanesi olan, tarihçilerin Fatih rönesansı diye adlandırdıkları atılımla gerçekleşme yolunu tutmuş Osmanlı Uygarlığıydı ve onun çağımızda çökmeğe başlamasıyla da anlamını yitiren bir kent durumuna düştü. Onun yıkılışıyla yıkıldı."²⁰⁶ Bundan dolayı bugünkü İstanbul şairin İstanbul'undan çok uzaktır. Bu haliyle İstanbul, ona derin bir yalnızlık hissi vermektedir.

"Ruhumuzun susadığı hakikat olan
Evrensel İslam Barışının zaferi için
Aşk için Tanrı hakikati aşkı için" (Gün Doğmadan: s.470)

Şair, İstanbul'u dirilişin başkenti ve onu kurucu biricik unsur olarak görür. "Ancak Türk şiirinde genel olarak İstanbul kompozisyonu içerisinde denizin olumlu anlamda çok önemli bir yeri varken Karakoç İstanbul'un denizine ihtiyatla yaklaşır hatta yer yer olumsuz bir öge olarak kullanır. Bu, onun varlığı anlamlandırırken toprağa yaptığı vurguyla da ilgili olmalıdır."²⁰⁷ Şair bu şiirinde İstanbul'a özüne dönmesi için çağrıda bulunur ve ondan "sevgili şehir" diye bahseder. Bu haliyle İstanbul şairin derinden hissettiği bir aşkın öznesidir:

"İstanbul ey sevgili şehir
Dön dön karadan gelen sesime
Son veren zaman yatırında

²⁰⁶ Sezai Karakoç, **Diriliş Muştusu**, Diriliş Yayınları, İstanbul, 2003, s. 97

²⁰⁷ Sezai Coşkun, **a.g.m.** , s.868

Denizden getirilen biçimine” (Gün Doğmadan: s.457)

Sezai Karakoç’un şiirlerinde İstanbul’un tuttuğu büyük yerin bir başka göstergesi, şairin şiirlerine verdiği isimlerde şehir olarak sadece İstanbul’a veya İstanbul’daki herhangi bir mekâna yer vermesidir. Beş şiirinin adında İstanbul veya İstanbul’la ilgili bir mekâna yer veren şair, ele aldığı bu mekânlar etrafında derin bir anlam dünyası barındıran şiirsel bir dünya kurmuştur. Şairin, aşk ölüm ve yalnızlık kavramlarının en önemli mekanıdır İstanbul. Bu yönüyle Karakoç’un şiirinde söz konusu edilen İstanbul, şairin şiir dili içerisinde farklı ve yeni bir imaj olarak öne çıkar.

Sezai Karakoç sadece ülkemizdeki şehirleri değil; İslam dünyasındaki birçok şehre de yazılarında yer verir. Örneğin ”İslamın Üç Atlısı” yazısında İslam dünyasındaki derin uykuya dikkat çekerek uyandırmaya çalışır. Üç metafizik kamçısının olmasını dilemekte. Bu kamçılardan birini, oruç atlısının çıkması için Şam’ın sırtına, ikincisini, namaz atlısının çıkması için Bağdat’ın sırtına, üçüncüsünü de, Kutsal savaş atlısının çıkması için İstanbul’un sırtına indirirdim der. Ama İslam şehirlerinin uyanmadığını ve bir bir işgal edilmesinden dolayı duyduğu üzüntüyü, dile getirir ve Bağdat için ağıt yazar.

İbrahim Tüzer, Sezai Karakoç’un İstanbul temalı şiirlerinin kent-medeniyet-insan geçişliliğine dikkat çekmektedir. Tüzer’e göre Karakoç, şiirlerinde İstanbul’a ait duygu değerini, tarihi bir perspektiften hareketle şimdiye taşımaktadır. Aynı zamanda İstanbul’un, Karakoç’un medeniyet tasavvurunda da önemli bir yere sahip olduğuna vurguda bulunmaktadır.²⁰⁸

Şair, “o ülke”sini, Ergani ve Diyarbakır’ı, şiirine taşırken çocukluğu önemli yer kaplar. Çocukluk, kasaba atmosferinin ayrılmaz parçasıdır. Şiirleri, çocukluk

²⁰⁸ İbrahim Tüzer, ‘Damla Damla Biriken Zerre Zerre Dağılan’ Şehir: İstanbul ve Sezai Karakoç Şiirindeki Halleri, <http://www.ibrahimtuzer.com/FileUpload/ks23107/File/istanbulvesezaikarakoc.pdf>

yıllarından nice kesitler taşır. Çocukluğuna dair anılarını “Gül Muştusu” şiirinde yoğunlaştırarak aktarır. Şiirde çocukluk anılarından memleketine dair hatırlarını olumlu bir atmosfer içinde şiirine taşır:

“Develer çölde neyse geceleri

Ben de öyle saklarım anılarımda o ülkeyi”(GÜN DOĞMADAN: s.374)

“Karakoç’un şiir dilinde daha çok mistik bir memleket vurgusu vardır.”²⁰⁹ Şakir Diclehan da, Karakoç’un doğduğu toprakları sembolist şair duyarlılığıyla betimlediğini vurgularken bu gerçeğe işaret etmek ister: “Karakoç, Anadolu’yu sembolist bir şiir üslubu içinde anlatır. Çocukluk yıllarının hatıralarıyla karışık biçimde gelenek ve töreleri, efsaneleri, kahramanlıkları ve fakir halkıyla Anadolu insanını terennüm eder. Hayat ırmağının zengin akışı içinde engin bir düşünceye ve hayal âlemine uzanan Anadolu toprağının o temiz, sert ve içli havasıyla dolu olan mısralarında bir insan şiirinin çocukluğunu yaşar.”²¹⁰ Diclehan’ın “Anadolu” sözcüğüyle kastettiği Diyarbakır ve çevresi olduğu muhakkaktır. Zira onun “ülke” si, “ Batısına Fırat’ı alıp/ Doğusuna Dicle’yi”²¹¹ alan topraklardır.

“Göğsünü vakte geren yoksul ülke

Zenginliğini baharda çobanların kavallarında

Çocukların türkülerinde

²⁰⁹ Hüseyin Yaşar, “Sezai Karakoç’un Şiir Evreninde Memleket Algısı Veya O Ülke”, Turkish Studies - International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic Volume 7/3, Summer 2012, Ankara, s.2612

²¹⁰ Şakir Diclehan, **Sanat Ve Düşünce Dünyasında Sezai Karakoç**, Bürde Yayınları, İstanbul, 1981, s.33

²¹¹ Sezai Karakoç, **a.g.e.** , s.373

İğde kokularında üzüm asmalarında güllerde

Zengindir gülleriyle bu ülke her şeyden önce”(Gün Doğmadan: s.374)

“Nerede kenti ve ölüleri havaya dağıtan

İsrafil surları, güller”(Gün Doğmadan: s.377)

“Bir kucak dolusu gül gibi

Kokuyordu küçük Şiraz

Doğduğumuz kasaba avuçlarımızda”(Gün Doğmadan: s.377)

“Ergani'nin Şiraz'a özenmesi iki nedene bağlanabilir. Birincisi gül ve kiraz bahçeleridir; Şiraz'ın kilometrelerce yol boyunca uzanan gül bahçeleri vardır; Gül, bu şehrin sembolüdür. İkincisi ise kültürel ve tarihsel derinliktir; Gülistan'ın yazarı, ünlü şair ve düşünce insanı, Sadi'yi bağrında yetiştirmiş ve birçok uygarlığa ev sahipliği yapmıştır. Ergani'nin birçok peygamber kabrini bulundurması ve Sezai Karakoç gibi büyük şair ve düşünce adamını yetiştirmiş olması bu özentiyi haklı kılar. Aynı şiirin yedinci bölümünde de Ergani, artık model aldığı Şiraz'a özenmez zira Şiraz'ın minyatürü halini alarak onunla özdeşleşmiş ve Şirazlaşmıştır.”²¹²

“Şiraz özentili kasabalar

Kiraz ağaçlarıyla Şiraz'a dönüşenler

Sizi buluyorum bir kere daha içimde”(Gün Doğmadan: s.371)

“Sen ki yoruldun çamaşır yıkamadan bir ırmak kıyısında

²¹² Hüseyin Yaşar, **a.g.m.** , s.2620

Çok güneş alan artan ışığı mağarana vuran
O yumuşak sudan öğrendin öğreneceğini muştı sana
O sade giyimli yaşları belirsiz bilginler ki
Eski kuşakların türlü dilini konuştular da
Sen bir tek kelime konuşamadın yıllarca
Sağ duvar konuştu sol duvarla
Su hurmayla
Ay keçilerle koyunlarla
Sen bir birsam içinde konuştuğunu sandın içindeki çocukla
Her dil senin için çağdaş oldu
Ölmüş olan en eski İbranice
Hititlerin ve Himyerilerin dili”(Gün Doğmadan: s.28)

Şairin yukarıya alıntıladığımız metninde: “Meryem’in kendi köşesinde ibadetle geçirdiği günler içindeki durumu, bulunduğu mabedin önde gelen kişilerine de değinilerek verilirken temelde suskunluğuna, çevresindekilerle iletişimsizliğine ve içe dönük yaşantısına vurgu yapılır”²¹³ Şair “içindeki çocuk” vurgusuyla da Meryem’in, Hz. İsa’ya hamile oluşuna vurgu yapar.

Şairin aşağıya alıntıladığımız “Alınyazısı Şiiri” isimli metninde “Meryem” sözcüğü “ kutsallık, bereket, esin kaynağı olma gibi özellikler dolayımında idealize edildiğini söyleyebileceğimiz bir “sevgili” figürüyle ilintilendirilir”²¹⁴

“Gülle başla şiire atalara uyarak

Ey şair kelimeler ülkesine gir gülle

²¹³ Erdoğan Kul, **Sezai Karakoç’un Şiirlerinde “Meryem” sözcüğünün kullanımı**, Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, c.5, sy.23., Güz 2012, s.358.

²¹⁴ A.g.d., s.365.

Her kelime gönlünde kan kırmızı bir şafak
Kafiye olmak için yaratılmış bülbülle
Göz gözü görmez olmuş toz duman arkana bak
Alınyazın yarışmış sanki kutlu düdülle
Gül bülbül ve düdülle kaybolanı buldurmak
Ne noktayla ilgin var ne ünlem ne virgülle

Ey şair kelimeler ülkesine gir gülle

Çocukluğun güllerin kasabasıydı sanki
Baharda anne ve gül çifte aynaydı sana

Ve gençlik yıllarında son ışıklar perisi
Gibi gelen sevgili gül ve aynaydı sana

Sonra güller ezildi aynalarsa devrildi
Ne anne ne sevgili ne gül kaldı ne ayna

Kala kala ağlamak armağan sana şimdi
O ise uzaklarda dalmış öz rüyasına

Gençlik yıllarındaki o ışıklar perisi
Kadere inen kamçı karanlıktaki kudret

Derinliklerden gelen fizikötesi ölçer
İstersen bin parçaya böl de gözlerden kaybet

Yine bulur izini tozunu sessiz göçler

Nerede kaldı o aziz o gün yüzlü saadet

Altın taçlı sevgili şiir sağılan cevher

Yakut işi hayaller aleladeden nefret

Su yerine bengisu her yapı için mermer

Nerede kaldı o aziz o gün yüzlü saatler

Bir ömür boyu yağdın kutlu yağmurlar gibi

Meryem gibi boşandın dört bir yönden gönlüme

Aşk yolunda durmuşum yüce dağlar örneği

Umutlar bulut bulut seraplar küme küme

Ah çalgınım seni ilk gördüğüm gündenberi

Ah delilik gömleği üstümde lime lime

Sen bir samlar sultanı hakikatler meleği

Şiirler kelebeği en bakire kelime

Meryem gibi boşandın dört bir yönden gönlüme

Kalbim gibi horozlar çizidersun portreni

Gecenin gündüzüne gündüzün gecesine

Zengin ruhun yüceltmiş Tanrı katında seni

Ayak uydurmuş gönlün yıldızların sesine

İnsanlar izleseler güneş gibi gölgeni

Kavuşurlar ilahi diriliş bestesine

Sen fosfordan bir soluk yırtan demir kefeni

Konuşan samanyolu sineye sine sine

Ayak uydurmuş gönlün yıldızların sesine

Bir bad-ı saba gibi es doğudan batıya

Hayatı yumuşattığın gibi ölümü yumuşat

Yağsın gönlünün nuru bu karanlık çatıya

Zehre batan ruhumu ışığınla aydınlat

Ben en ölüden ölü senden ayrı kaldım ya

Çaresiz derde şifa olan elini uzat

Ben dudakları çatlak kavrulmuş yanık kaya

Sen kevser gibi gökten boşanan ab-ı hayat

Hayatı yumuşattığın gibi ölümü yumuşat

Ah al bir kadifen savrulmuş pelerinin
Tanrıdan gelmiş gibi yüzünde solmaz renkler

Kuşların uçtuğu gözlerin gökten derin
Yakılır kervanlarda sanki ipekten denkler

Saçların aşk güzünde biçilen altın ekin
Dişlerin bakışlara gözyaşından ahenkler

Önünde el bağlamış insanoğlu dev ve cin
Kapıda bekler durur secde için melekler

Tanrıdan gelmiş gibi yüzünde solmaz renkler” (Gün Doğmadan: s.59)

Yukarıdaki şiire şair “atalarına” uyarak “gülle başla”mayı uygun görmüştür. Karakoç’un gelenek çizgisinde yazmış olduğu bu şiir, onun şiir çizgisini en iyi ifade eden örneklerden biri olarak okunabilir. Karakoç, “Nerede kaldı o aziz o gün yüzlü saatler” diyerek eskiye olan özlemini dile getirmektedir. Şiirde “Meryem” kelimesinin kullanılması eskiye yapılan bir nevi kutsiyet atfıdır.

Erdoğan Kul “Meryem” sözcüğü hakkında şu tespitleri yapmaktadır: “Meryem” sözcüğünün kullanım biçimleri; “diriliş” düşüncesinin poetik alandaki örneklerinin gelenekten yararlanma yolu yanında geleneksel duyarlılık ve düşünüşle kurduğu bağın niteliğini göstermesi bakımından da Karakoç’un poetikasını kavramada tamamlayıcı bir etken olarak işlev görür.”²¹⁵ Görüldüğü gibi “Meryem” kelimesi Sezai Karakoç’un düşünce dünyasını anlamlandırmada başat sözcüklerden biri olarak okunabilir.

²¹⁵ A.g.d., s.367.

Yaş ve yeşil aynı kökten gelir. Kökeninde tazelik mânâsı vardır. Yeşilin doğayı temsil etmesi de doğanın tazeliğini ve diriliğini temsil etmesi anlamına gelir. Yani yaşamı. Yaşamda tazelik, dirilik ve süreklilik bulunmaktadır. Bu yönüyle belki ölümün karşıtı gibi ama yeşil aynı zamanda türbelerin, mezarlıkların da rengidir. Hatta ölümün.²¹⁶ Sezai Karakoç için ağaç diriliş düşüncesini temsil etmektedir. Karakoç'un, kendi ifadesiyle aktaracak olursak: "Ağaç veya kuş... kaderlerinin bütünüyle doğması için güneşin gelmesi gereklidir."²¹⁷ Karakoç, dirilişi ağaç imiyle dile getirmiştir.

"Ne kadar dalsam da göklerin ve suların derinliğine
Gözlerim kaçırmaz yeryüzünde karıncaların en hurda kımıldanışlarını bile
Eşyaya ve insana yeni bir maya katan
Kıyamet merceğiyle uyarlı diriliş aşısından
Bu son ayinin fisiltısından
Yeni bir soluk gelip ufkumuzu sarınca
Yeni Düzen'de buluşacak ağaç ve insan
Toprak ve su taş ve karınca
Artık mutluluktur ve mutluluğun ötesidir bu
Tanrı'nın gözüyle bakış penceresidir bu."(Gün Doğmadan: s.501)

Yukarıdaki mısralardan hareketle bakıldığında, ağaç imgesinin şairin diriliş düşüncesinde ve şiirinde önemli yer teşkil ettiği görülecektir.

²¹⁶Dücan Cündioğlu, **Ölümün Dört Rengi**, Kapı Yayınları, İstanbul, 2010, s. 9-13.

²¹⁷ Sezai Karakoç, **İnsanlığın Dirilişi**, Diriliş Yayınları, İstanbul, 2005, s. 137.

Sezai Karakoç şiirinde toprak bir modernizm eleştirisi olarak yer almaktadır. İbrahim Tüzer'in aşağıdaki tespitleri Karakoç'un şiirindeki toprak ve modernizm arasındaki ilişkiyi anlamlandırmak adına bizim de katıldığımız görüşlerdir: "Toprağı fazla terk etmek aynı zamanda topraktan yaratılmış olan insanın özünü de terk etmesi; insaniliğinden uzaklaşması demektir. Tekniğin, kent'e ait günübürlük kazanımların ve sahicilikten uzak hayatların yabancılaşarak yaşadıkları bu tekdüze cehennem ya da yapay cennetler, Karakoç'un dünyasında olumlu hiçbir anlam alanı bulamaz."²¹⁸

"Toprağı fazla terk ediyoruz artık

Trenlerle otobüslerle otomobillerle

Yerden ayağını kesmiş uçaklar ve helikopterlerle

Özüne aykırı devinmelerle

İyice yorgun yeryüzü

Dinlenmesiz

Kışsız ve baharsız

Yazsız ve sonbaharsız

Tekdüze cehennemler ve yapay cennetler titreyişinde" (GÜN DOĞMADAN:
s.492)

Yukarıdaki metinde görüldüğü üzere Karakoç modernizm eleştirisi yapmaktadır. Ona göre, modern dünya araçları, "trenler", "otobüsler", "otomobiller",

²¹⁸ İbrahim Tüzer, 'Damla Damla Biriken Zerre Zerre Dağılan' Şehir: İstanbul ve Sezai Karakoç Şiirindeki Halleri, <http://www.ibrahimtuzer.com/FileUpload/ks23107/File/istanbulvesezaikarakoc.pdf>

“uçaklar” ve “helikopterler” insanın “toprak”la olan iliŐkisini kesmekte ve insanı kendi özünden uzaklaŐtırmaktadır.



SONUÇ

Şairlerin, kâinatı, bireyi ve eşyayı algılayışındaki farklılıklar kaçınılmaz olarak dil, algı, sözcük ve imajinasyonlarını da etkilemiştir. Bu durum, şairlerin aşk, ölüm ve yalnızlık kavramlarına yaklaşımlarını da kaçınılmaz bir biçimde kendilerine has bir tarzda şekillendirmelerine yol açmıştır. Hüseyin Cöntürk, bir şairin iyi bir şair olmasını, kendine mahsus özel bir dünyaya sahip olabilmesiyle ilişkilendiriyordu. İkinci Yeni hareketinin tek tek her şairi hakkında özel bir dünyaya sahip oldukları söylenebilir. Şairlerin bu özel dünyaları, şiirlerinin de özel ve özgün olmasını sağlamıştır.

İhan Berk, Türk şiirinin “Uç Beyi” olarak hep marjinal bir görüntü sergilemektedir. Garip akımı döneminde de eserler vermiş olan Berk kendi şiir yatağını sürekli değiştiren bir isim olarak öne çıkmaktadır; yazmış olduğu poetik metinlerle de İkinci Yeni’ye en çok sahip çıkan isimdir. Turgut Uyar, “yeniden icat” “korkulu ustalık” kavramları etrafında şiir dilini hep yeniden kurar, yeniden icat eder; şiir dilinde klişeyi kırma adına büyük çaba göstermiştir.

Diğer İkinci Yeni şairlerinin aksine Ece Ayhan’ın şiirlerinde müzikaliteye ve lirizme rastlanmamaktadır. Fakat diğer İkinci Yeni şairleriyle ortak noktası, dile yaklaşım ve ‘dili yerinden etme’ anlayışı ve kendine mahsus lügat oluşturmasıdır.

Edip Cansever bireyin yalnızlıklarını, modern dünyadaki sıkıntılarını, varoluş sancılarını, yoğun bir imajinasyon ve yerinden etmeler yoluyla aktarır. Cemal Süreya, ölçülü bir erotizm etrafında lirik bir duyarlılıkla kendine Freud’tan ve psikanalizden de etkilenerek bir şiir lügati oluşturur. Sezai Karakoç “diriliş” kavramı etrafında gelenekle birlikte şiire yeni bir soluk getirir.

Kendini lirik bir şair olarak tanımlayan İlhan Berk, lirik şairlerin toplumdan kopuk oldukları yönünde gelen eleştirilere katılmaz, ona göre bir ozanın aşktan, eski çağlardan söz etmesi, yalnızlığı, bunaltıyı, yeryüzüne yazmak istemesi toplumdan kaçma değil, toplumu anlamaya doğru gitmektir. Lirik şiiri, eleştirilerin aksine, toplumculuğa yakın bulur, bu yüzden de aşk ve yalnızlık kavramlarının onun şiirinde en çok yer alan temalar olduğu görülmektedir.

Yalnızlık ve ölüm, beraberinde çaresizliği getirir. Yalnızlık ve ölümün getirmiş olduğu çaresizlik durumu Turgut Uyar'ın şiirlerinde belirgin bir biçimde görülmektedir. Çaresizlikten kurtuluş yolu en somut biçimde Turgut Uyar'da bir çözüm olarak sunulur. Turgut Uyar'ın şiirlerinde çaresizliğin kaçışı olarak genellikle “doğa” önerilmektedir. Uyar'ın şiirinde ölüm, aşk ve yalnızlık kavramları etrafında gelişen bir modernizm eleştirisi de ön plana çıkmaktadır.

Aşk, yalnızlık ve ölüm kavramları Edip Cansever'in şiir karakteristiğinde oldukça önem arz eden kavramlardır. Cansever'in kendi mizacı ve şiir karakteristiği birlikte düşünüldüğünde bu kavramların, kendi şiirinin vazgeçilmez argümanları haline geldiği fark edilecektir. Şiir karakteristiği olarak imgesel anlatımlı bir yapıyı önceleyen Cansever, imge tasarımlarını çoğunlukla aşk, yalnızlık ve ölüm kavramları dolayımında gerçekleştirmiştir. Modern hayatın insanı yalnızlaştıran tarafını derinden duyumsayan bir şair olarak Edip Cansever, bu kavramları kendine mahsus söylemlerle, çoğunlukla dilde yerinden etmeler yoluna giderek anlatmıştır.

Cemal Süreya, İkinci Yeni şairleri arasında aşk ölüm ve yalnızlık kavramlarına en çarpıcı yorumları getiren şairlerden biridir. Kadına olan tutkusunu, aşkını lirik-erotik bir dille ifade eden Süreya ölüm kavramına da sıklıkla değinmiştir. Aşkın, kadının olmadığı yerde Cemal Süreya için yalnızlık başlar, bu yalnızlıkta şair “nerede bir çift güzel göz gördü”yse onu sevdiği kadına tamamlar. Şairin dünyaya bakışı aşık olduğu kadının gözleriyle ve bu gözler olmadan şair yalnızdır.

Şiirin yerinin toplumda bir yeri olmayışıyla belirleyen Ece Ayhan'ın bu ifadeleri bütün bir şiir serüveninin temel dinamiklerindedir. İçinde yaşadığı toplumla, yalnız bir şair olarak Ece Ayhan'ın sorunları vardır. Şiirlerinde de bu yüzden toplumla hesaplaşır, bunu yaparken de bütün bir tarihi arkasına alır. Toplumla hesaplaşan bir şair olarak aşk kavramı, Ayhan'ın şiirlerinde lirik bir tema olarak yer almaz, bunun yerine toplumla hesaplaşma sürecinde bir slogan olarak kullanır aşkı ve “Aşk örgütlenmektir bir düşünün abiler” der. “Mor Külhani” isimli şiirinde.

Diğer İkinci Yeni şairlerinde olduğu gibi aşk, yalnızlık ve ölüm kavramları Sezai Karakoç'un şiirinde de başat unsurlardandır. Karakoç'un yalnızlığı ele alış biçimleri oldukça orijinaldir. ‘Çeşmeler’ şiirinde eşyanın yalnızlığı ile kendi

yalnızlığını özleştirir şair. Çeşme Türk kültüründe önemli yer tutan ve etrafında görünmeyen varlıkların yaşadığına inanılan yapılardan biridir. Hayat kaynağımız suyu bizlere ulaştıran çeşme terk edildiği zaman yani insandan uzağa düştüğünde canlılığını da kaybetmiş demektir. Modern kentin insan yaşamına hiç elverişli olmayan ortamında bir medeniyetin canlılığını ifade eden çeşmeler de yalnızlığa mahkûm edilmiştir.

İlk gençlik yıllarında yazmış olduğu Monna Rosa isimli şiirinde beşeri aşkı ele alan şairin, daha sonraki şiir serüveninde aşk, şairin dünya görüşü doğrultusunda metafizik bir çerçevede işlenmiştir.

Şairin Leyla ile Mecnun şiirinin finalinde ölüm kavramına bir diriliş şekli olarak bakılmıştır. Çünkü şair, ölümden sonra ölümsüz hayatın var olduğunu söyler, ona göre ölüm yalnızca bir maskedir, dirilişe götüren.

KAYNAKÇA

- Akay, Hasan.: **Cenab Şahabeddin'in Şiirleri Üzerinde Stilistik Bir Araştırma**, Kitabevi Yayınları, Kasım 1998
- Andı, M. Fatih: **Hayata Edebiyatla Bakmak**, 3F Yayınevi, 2008
- Andı, M.Fatih: **Güneşe Tutulan Ayna**, HAT Yayınevi, İstanbul, 2010
- Andrews, Walter G.: **Şiirin Sesi, Toplumun Şarkısı**, İletişim Yayınları, çev. Tansel Güney, İstanbul, 2009.
- Altıyaprak, Yakup: **İkinci Yeni ve Türk Şiirinde Modernizm**, Ebabil Yayınları, 2008.
- Akkoç, Derviş Aydın: **Turgut Uyar'ın Çocuklarıyız**, İletişim Yayınları, İstanbul 2014.
- Akyüz, Kenan: **Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri**, İnkılâp Yayınları, İstanbul 1995.
- Ayhan, Ece: **Yort Savullar!**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, Ocak 1994.
- Ayverdi, İlhan: **Misalli Büyük Türkçe Sözlük**, Kubbealtı Kültür ve Sanat Vakfı, İstanbul 2011.

Akarsu, Bedia: **Felsefe Terimleri Sözlüğü**, Eylül 1984, Ankara, Savaş Yayınları.

Artun, Erman: **Türk Halk Bilimi**, İstanbul: Kitabevi Yayınevi, 2005.

Bachelard, Gaston: **Ateşin Psikanalizi**, Bağlam Yayınları, Ekim 1995, çev. Aytaç Yiğit.

Baudelaire, Charles: **Modern Hayatın Ressamı**, İletişim Yayınları, İstanbul 2013, çev. Ali Artun.

Berger, John: **Ve Yüzlerimiz, Kalbim, Fotoğraflar Kadar Kısa Ömürlü**, Metis Yayınları, Eylül 2007, çev. Zafer Aracagök.

Berk, İlhan: **Logos**, Yapı Kredi Yayınları., İstanbul 1996.

Berk, İlhan: **Şairin Toprağı**, Simavi Yay., İstanbul 1992.

Berk, İlhan: **İnferno**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1994.

Berk, İlhan: **Kanatlı At**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1994.

- Berk, İlhan: **Uzun Bir Adam**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2015.
- Bloom, Harold: **Etkilenme Endişesi**, çev. Ferit Burak Aydar, Metis Yayınları, Kasım, 2008.
- Bezirci, Asım: **İkinci Yeni Olayı**, 4.Baskı, Evrensel Yayınları, 1996.
- Binkert, Dörthe: **Melankoli Kadındır**, çev. İlknur İgan, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1995.
- Cansever, Edip: **Şairin Seyir Defteri**, Adam Yayınları, Kasım, 1980.
- Cansever, Edip: **Sonrası Kalır 1**, YKY, İstanbul, Nisan 2012.
- Cansever, Edip: **Gül Dönüyor Avucumda**, Adam Yayınları, İstanbul, 1994.
- Caner, Fırat: **Turgut Uyar'ın Huzursuzluğu**, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Bilkent Üniversitesi, Ankara 2006.
- Cemal Süreya: **Güvercin Curnatası**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2002.
- Cemal Süreya: **Sevda Sözleri**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, Eylül 2007.

Cemal Süreya: **Toplu Yazılar II**, Yapı Kredi Yayınları., İstanbul, 2000.

Cemal Süreya: **Toplu Yazılar I**, Yapı Kredi Yayınları., İstanbul, 2000.

Cöntürk, Hüseyin: **Çağının Eleştirisi**, Yapı Kredi Yayınları, Ocak 2006.

Cündioğlu, Düccane: **Ölümün Dört Rengi**, Kapı Yayınları, İstanbul, 2010.

Çotuksöken, Betül: **Felsefi Söylem Nedir?** İnkılâp Yayınları, İstanbul, 2000.

David, Harvey: **Paris, Modernitenin Başkenti**, Sel Yayınları., Şubat 2010, çev: Berna Kılınçer.

Diclehan, Şakir: **Sanat Ve Düşünce Dünyasında Sezai Karakoç**, Bürde Yayınları, İstanbul, 1981.

Doğan, Mehmet H.: **Şiir ve Eleştiri**, Yapı Kredi Yayınları, Şubat, 1998.

Eagleton, Terry: **Edebiyat Kuramı**, çev. Tuncay Birkan, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2004.

- Ergül, Mehmet Selim: **Cemal Süreya Şiirinde Bedenin Yazınsallaşması**, Bilkent Üniversitesi, Bilkent Üniversitesi Tezi, Haziran 2003.
- Eliot, T.S.: **Edebiyat Üzerine Düşünceler**, çev. Sevim Kantarcıoğlu, Paradigma Yayınları, Aralık 2007.
- Fuat, Mehmet: **İkinci Yeni Tartışması**, Adam Yayıncılık, Mart, 2000
- Fischer, Ernst: **Sanatın Gerekliliği**, çev. Cevat Çapan, V Yayınları, Ocak 1990.
- Karaca, Alaattin: **İkinci Yeni Poetikası**, Hece Yayınları, Ağustos 2010.
- Kudret, Cevdet: **Bir Bakıma**, İnkilap ve Aka Yayınları, İstanbul 1977.
- Kılıçlı, Emre: **Servet-i Fünûn ve İkinci Yeni Şiirinin Karşılaştırılması**, Sakarya Üniversitesi Tezi, Eylül 2007.
- Kul, Erdoğan: **Ece Ayhan'ın Şiirleri Üzerine Bir Araştırma**, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi, 2007.
- Karakoç, Sezai: **Gün Doğmadan**, Diriliş Yayınları, Kasım 2004.
- Karakoç, Sezai: **Edebiyat Yazıları II**, Diriliş Yayınları, İstanbul, 1986.

- Karakoç, Sezai: **İnsanlığın Dirilişi**, Diriliş Yayınları, İstanbul, 2005.
- Karakoç, Sezai: “Medeniyetin Rüyası Rüyanın Medeniyeti Şiir”,
Edebiyat Yazıları I, Diriliş Yay., İstanbul, 1997.
- Korkmaz,Ramazan-
Tarık Özcan: **Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı**, Grafiker Yayınları,
Ankara, 2004.
- Koçak, Orhan: **Bahisleri Yükseltmek**, Metis Yayınları, Şubat, 2011.
- İnce, Özdemir: **Şiir ve Gerçeklik**, Broy Yayınları, Şubat, 1985.
- Lüleci, Gültekin: **İkinci Yeni Şiir Akımında Karşıtlıklar**, Sakarya
üniversitesi, Yüksek Lisans Tezi, Eylül 2009.
- May, Rollo: **Aşk ve İrade**, çev. Yudit Namer, Okuyan Us Yayın,
Şubat, 2008.
- Öcal, Oğuz: **Bir Şair, Bir Antigonist Tavır, Edip Cansever**, Akçağ
Yayınları, Ankara, 2013.
- Sarıkaya, Orhan: **İkinci Yeni'nin Boy Aynası**, Hece Yayınları, Nisan
2014.
- Şahabeddin, Cenab: **Bütün Şiirleri**, Dergâh Yayınları, Kasım 2014.
- Tanpınar,Ahmet Hamdi: **Edebiyat Üzerine Makaleler**, Dergah Yayınları, Ekim
2005.

Tansuğ, Sezer: **Herkes İçin Sanat**, Altın Kitaplar Yayınları, 1982.

Uyar, Turgut: **“Şiirdekiler”**, Pazar Postası Dergisi, 3 Kasım 1957.

Uyar, Turgut: **Korkulu Uсталık**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2009.

Uyar, Turgut: **Büyük Saat**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2009.

Necatigil, Behçet: **Edebiyatımızda İsimler Sözlüğü**, Varlık Yayınları, 2004.

Wellek, Rene: **Edebiyat Teorisi**, çev. Ömer Faruk Huyugüzel, Dergah Yayınları, Aralık 2011.

Taşcıoğlu, Yılmaz: **Kader Hep Erken Zaman Hep Geç, Cahit Zarifoğlu'nun Şiiri**, 3F Yayınevi, İstanbul 2008.

Tüzer, İbrahim: “Damla Damla Biriken Zerre Zerre Dağılan’ Şehir: İstanbul ve Sezai Karakoç Şiirindeki Halleri.”, **Türk ve Dünya Kültüründe İstanbul**, 7. Uluslararası Türk Kültürü Kongresi Bildirileri, s.570-583, 2011.

Ural, Ali: **“Hızır’la Kırk Saat”in Kurgusal Yapısı**, Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi Tezi, İstanbul 2015.