

T.C.
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SOSYOLOJİ ANABİLİM DALI

**TOPLUMSAL DEĞİŞME VE İKİNCİ YENİ ŞİİRİNİN
SOSYOLOJİK ÇÖZÜMLEMESİ**

Yüksek Lisans Tezi

Zafer DEMİR

Ankara-2017

T.C.
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SOSYOLOJİ ANABİLİM DALI

TOPLUMSAL DEĞİŞME VE İKİNCİ YENİ ŞİİRİNİN SOSYOLOJİK ÇÖZÜMLEMESİ

Yüksek Lisans Tezi

Zafer DEMİR

Tez Danışmanı
Prof. Dr. Nilay ÇABUK KAYA

Ankara-2017

T.C.
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SOSYOLOJİ ANABİLİM DALI

TOPLUMSAL DEĞİŞME VE İKİNCİ YENİ ŞİİRİNİN SOSYOLOJİK
ÇÖZÜMLEMESİ

Yüksek Lisans Tezi

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Nilay ÇABUK KAYA

Tez Jürisi Üyeleri:

Adı ve Soyadı

Prof. Dr. Nilay ÇABUK KAYA

Prof. Dr. Himmet HÜLÜR

Yrd. Doç. Dr. Kurtuluş CENGİZ

İmzası

.....

.....

.....

Tez Sınav Tarihi: / / 2017

TÜRKİYE CUMHURİYETİ
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER MÜDÜRLÜĞÜ'NE

Bu belge ile bu tezdeki bütün bilgilerin akademik kurallara ve etik davranış ilkelerine uygun olarak toplanıp sunulduğunu beyan ederim. Bu kural ve ilkelerin gereği olarak, çalışmada bana ait olmayan tüm veri, düşünce ve sonuçları andığımı ve kaynağını gösterdiğimi ayrıca beyan ederim. (.../.../201..)

Tezi Hazırlayan Öğrencinin
Zafer DEMİR

ÖNSÖZ

Türkiye’de Batılı anlamda modernleşme çabalarının, bir başka deyişle de toplumsal değişmelerin tarihi 18.yüzyıla kadar uzanmaktadır. Toplumsal değişmenin özellikle Tanzimat Dönemiyle toplumsal, kültürel ve siyasal alanlarda ilk meyvelerini vermeye başladığı, Cumhuriyet Dönemine uzanan tarihsel bir çizgide giderek güçlendiği bir gerçektir. Cumhuriyetin kuruluşuyla birlikte bu toplumsal değişmenin bir devlet politikası haline geldiği ve toplumsal hayatın her alanında etkisini göstererek “modern bir insan”ın doğuşuna zemin hazırladığı söylenebilir. Batı etkisindeki bu toplumsal değişmenin, sanat ve edebiyata da yansarak, edebiyat sosyolojisi açısından toplumsal değişmeyi aydınlatan bir nitelik kazandığı görülmektedir. “Geleneksel şiir”e karşı manifestolu ilk başkaldırı olarak değerlendirilen ve *Birinci Yeni* olarak da adlandırılan “Garip Şiiri”nden sonra ortaya çıkan İkinci Yeni Şiiri’nin, Modern Türk Şiiri’ndeki en önemli kırılma olduğu ve Modern Türk Şiirini uzun erimli olarak derinden etkilediği konusunda, edebiyat çevrelerinde yaygın bir kanaat bulunmaktadır. İkinci Yeni’nin öne çıkan şairlerinin şiirsel söylemleri dikkate alındığında, bu şiirin, hem biçim hem de öz açısından daha önce yazılan şiirden tarihsel olarak kesin bir kopuşu işaret ettiği görülmektedir. İkinci Yeni’yle şiire, yaşanan ciddi toplumsal değişmelerin bir sonucu olarak, kendisiyle yüzleşmeye, hesaplaşmaya, içinde yaşadığı toplumun değerleriyle çatışmaya eğilimli ‘yeni bir insan’ın girdiği görülmektedir. İkinci Yeni Şiiri üzerine yapılan akademik çalışmalar incelendiğinde, bu çalışmaların neredeyse tamamının, bu şiirin edebî yönü, özellikle de dili üzerine yoğunlaştığı görülmektedir. İkinci Yeni’yi doğuran iç ve dış sosyolojik dinamiklerin neler olduğu ve bu şiirin

Türkiye’de, özellikle 1950’li yıllardan 1980’li yıllara uzanan zamansal bir çizgide, giderek hızlanan toplumsal-siyasal değişmelerden nasıl etkilendiği, bu değişime edebî anlamda nasıl bir tepki gösterdiği konusunu merkezine alan sosyolojik bir araştırma ise bulunmamaktadır. İkinci Yeni şiirinin Modern Türk Şiirinin gelişiminde oynadığı rolün büyüklüğü dikkate alındığında böyle bir çalışmanın bulunmayışının bir eksiklik olduğu gerçektir. Bu çalışma söz konusu bağlam içinde, sosyoloji ve edebiyat gibi iki ayrı disiplinin sunduğu imkânlara dayanan bir edebiyat sosyolojisi çalışması olmak iddiasını taşımaktadır.

Bu çalışmanın hazırlanmasında çalışma süresi boyunca benden yardım ve desteklerini esirgemeyen birçok insana teşekkür borcum var. Başta bu çalışmanın sistemli bir yapıya kavuşması için gerekli her türlü desteği sağlayan, değerli hocam, tez danışmanım Prof. Dr. Nilay Çabuk Kaya’ya teşekkür ederim. Ayrıca bilgi ve deneyimiyle yol gösterici hocam Prof. Dr.Himmet Hülür’e, çalışmanın başından sonuna kadar her türlü sıkıntıma ve huzursuzluğuma katlanan eşime ve oğluma şükranlarımı sunarım.

Zafer DEMİR

Haziran, 2017

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	I
İÇİNDEKİLER	III
TABLolar	VI

BİRİNCİ BÖLÜM

GİRİŞ

1.1. ARAŞTIRMANIN AMACI.....	1
1.2. ARAŞTIRMANIN ÖNEMİ VE SINIRLILIKLARI.....	2
1.3. ARAŞTIRMANIN YÖNTEMİ.....	3
1.3.1. Veri Toplama Teknikleri	7
1.4. ÇALIŞMANIN KAPSAMI VE ANALİZ SÜRECİ	7
1.4.1. İkinci Yeni Şiiriyle İlgili Yapılan Çalışmalara İlişkin Genel Değerlendirme	8
1.4.2. İkinci Yeni Şiirinin Ortaya Çıktığı Koşullar	11
1.4.3. İkinci Yeni Şiirinin Söylemi.....	14

İKİNCİ BÖLÜM

TOPLUM, TOPLUM MODELLERİ VE TOPLUMSAL DEĞİŞME

2.1. TOPLUMUN TANIMI VE TOPLUM MODELLERİ	18
2.1.1. Sosyo-kültürel Bir Olay Olarak Toplum	20
2.1.2. Toplumsal Bir Sistem Olarak Toplum.....	24
2.1.3. Kuramsal Bir Sistem Olarak Toplum	26
2.1.4. Sınıflar arası Bir Etkileşim Olarak Toplum.....	28
2.2. TOPLUMSAL DEĞİŞME KAVRAMI VE TOPLUMSAL GELİŞMEYİ AÇIKLAYAN ÇEŞİTLİ KURAMLAR.....	32
2.2.1. Batıda Toplumsal Değişme ve Edebiyat.....	33
2.2.1.1. Toplumsal Değişmenin Edebiyata Etkileri	36
2.2.2. Evrimci Kuramlar	62
2.2.2.1. Auguste Comte, Pozitivizm ve Üç Hâl Yasası	63
2.2.2.2. Herbert Spencer ve Toplumsal Evrim.....	67
2.2.2.3. Max Weber, Protestan Ahlakı ve Kapitalizm, Rasyonelleşme, Bürokrasi	71

2.2.2.4. Emile Durkheim, Kolektif Bilinç ve Toplumsal İşbölümü.....	75
2.2.3. Diyalektik Kuramlar	79
2.2.3.1. Karl Marx ve Sınıf Kuramı	80
2.2.4. Yapısal ve Fonksiyonel Kuramlar	83
2.2.4.1. Talcott Parsons ve Toplumsal Sistem	84
2.2.4.2. Robert Merton ve Anomi	88
2.2.4.3. William Ogburn ve Kültür Boşluğu.....	93
2.2.5. Çatışma Kuramları.....	97
2.2.5.1. Ralph Dahrendorf ve Çatışma Grupları	98
2.2.5.2. Wilfredo Pareto ve Elitlerin Dolaşımı	101

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

EDEBİYAT VE EDEBİYAT SOSYOLOJİSİ

3.1. EDEBİYAT VE SOSYOLOJİ İLİŞKİSİNE GENEL BİR BAKIŞ	108
3.1.1. Edebiyatın Sosyolojik İmkânları	114
3.1.2. Edebiyat SosyolojisindeYöntem ve Türkiye’de Edebiyat Sosyolojisi	118
3.2. POSTMODERNİZM VE EDEBİYAT	124
3.2.1. Modern ve Postmodern Şiir	135

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

TÜRKİYE’DE TOPLUMSAL DEĞİŞME VE İKİNCİ YENİ ŞİİRİNİN EDEBÎ VE SOSYOLOJİK TEMELLERİ

4.1. CUMHURİYETİN İLK DÖNEMİNDE TOPLUMSAL DEĞİŞME VE GARİP (BİRİNCİ YENİ) ŞİİRİ	149
4.2. DEMOKRAT PARTİ DÖNEMİ VE İKİNCİ YENİ ŞİİRİNİN DOĞUŞU	161
4.2.1. İkinci yeni Şiirinin Temel Karakteristikleri.....	189
4.3. 1961 ANAYASASI, TOPLUMSAL DEĞİŞME VE İKİNCİ YENİ ŞİİRİ	212
4.3.1. İkinci Yeni Şiirinin Toplumcu özü ve Toplumsal Sınıflar	214
4.3.1.1. Cemal Süreya Şiirinde Sınıfların Görünümü	224
4.3.1.2. Turgut Uyar Şiirinde Kentleşme, Sosyal Bütünleşme ve Emek ...	238
4.4. İKİNCİ YENİ ŞİİRİ VE TOPLUMSAL CİNSİYET.....	250

4.4.1. Cemal Süreya Şiirinde Cinsellik ve Kadının Toplumsal Dönüşümü ...	253
4.4.2. Ece Ayhan Şiirinde Cinsellik ve Toplumsal Cinsiyetçi Eşitsizlik	265
4.5. İKİNCİ YENİ ŞİİRİ VE YABANCILAŞMA.....	277
4.5.1. Edip Cansever Şiirinde Varoluşçuluk ve Yabancılaşma	284
4.5.2. Turgut Uyar Şiirinde Modernizm, Kentleşme ve Yabancılaşma.....	302
4.6. 1980 SONRASI TÜRK ŞİİRİNDE İKİNCİ YENİ ETKİSİ	320
SONUÇ	329
BİBLİYOGRAFYA	334
ÖZET.....	345
SUMMARY	347



TABLÖLAR

Tablo 1. Üç Hâl (Aşama) Yasası Korelasyonu	66
---	----



BİRİNCİ BÖLÜM

GİRİŞ

Tezin bu bölümünde, edebiyat ve sosyoloji bilimlerinin imkânlarına dayanan disiplinlerarası bir çalışma olma iddiasını taşıyan bu tezin amacına uygun olarak, genel bir değerlendirme yapılmıştır. Bu değerlendirmede, araştırmanın amacı, önem ve sınırlılıkları, yöntemi, veri toplama teknikleri, çalışmanın kapsamı ve analiz süreci, İkinci Yeni şiiriyle ilgili daha önce yapılan akademik nitelikli çalışmalar, İkinci Yeni şiirinin doğduğu sosyolojik koşullar ve İkinci Yeni şiirinin söylemi dikkate alınmıştır.

1.1. ARAŞTIRMANIN AMACI

Bir toplumsal yapıda meydana gelen sosyal, siyasî ve kültürel değişiklikler, mutlaka sanat ve edebiyata yansımaktadır. Ancak, bu değişikliklerin sanata ve edebiyata yansımaları, sanatın ve edebiyatın kendine has bir dile, ifade biçimine sahip olması gerçeği dikkate alınarak değerlendirilmelidir. Bir başka deyişle bu yansıma, nesnel gerçekliğin bir aynadaki yansımasıyla eş değer değildir. Bilindiği üzere Modern Türk Edebiyatını derinden etkilemiş olan Batılı sanat ve edebiyat akımlarının tarihi de, özünde toplumsal altüst oluşların tarihidir. Dolayısıyla bir toplumda ortaya konulan edebî türlerin sosyolojik bir anlayışla değerlendirilmesi, bize o toplumun tarihsel süreç içindeki yaşayışı, dünya ve insan tasavvuru, zihniyet değişimi, estetik beğenileri, gelenek ve göreneklere gibi birçok konuda değerli bilgiler verir.

İkinci Yeni şiiri, her şeyden önce Türkiye'deki Batılı toplumsal değişimin büyük kentlerde yarattığı "yeni insan"ın şiiridir. Bu "yeni insan" modern uygarlığın

getirdiği olumsuz etkileri gündelik hayatında yoğun bir biçimde yaşıyan, modernitenin toplumsal hayat üzerindeki çok yönlü baskısına karşı, duyarlılığı oldukça keskinleşmiş, tepkili ve huzursuz bir insandır. Bu şiirin öncü şairlerinin entelektüel donanımları yüksektir ve bunda içinde yaşadıkları dönem dikkate alındığında, almış oldukları eğitimin önemli bir payı vardır. Ayrıca çoğunun yabancı şiiri (özellikle Fransız şiirini) ilk kaynaklarından okuyacak kadar dil biliyor olmalarının da yazdıkları şiire etki ettiğinden söz edilebilir.

Bu tezin amacı, Türk modern şiirinde bir dönüm noktası olan İkinci Yeni şiirini, bu şiiri yaratan sosyolojik dinamikleri dikkate alarak incelemek, İkinci Yeni şiirinin modernleşmenin doğurduğu *yeni insan*'ın, bir başka deyişle de yurttaştan bireye geçişin şiiri olduğu gerçeğini ortaya koymak, İkinci Yeni'nin toplumcu özüne açığa çıkarmaktır. Bu tez, Türk şiirinin tarihi içinde, genellikle edebî, biçimsel özelliklerinden yola çıkılarak anlaşılmaya çalışılmış bir şiir anlayışını, bu özelliklerini de dikkate almak suretiyle, bu şiiri yaratan toplumsal dinamikler merkezinde anlamaya çalışmaktadır. Bu dinamiklerin, Türkiye'nin tarihsel olarak yaşadığı çok yönlü toplumsal değişimden, bir başka değişle modernleşmeden bağımsız olarak düşünölemeyeceği açıktır. Bu yüzden tezde, İkinci Yeni şiirini doğuran iktisadî, siyasi, sosyal, kültürel, edebî koşullar iç ve dış dinamikleriyle birlikte ele alınmaya çalışılacaktır.

1.2. ARAŞTIRMANIN ÖNEMİ VE SINIRLILIKLARI

İkinci Yeni şiiriyle ilgili daha önce yapılan akademik çalışmalar incelendiğinde, bu çalışmaların genellikle bu şiir anlayışının dili ve edebî söylemi üzerinde yoğunlaştığı görölmektedir. Araştırma önemini, İkinci Yeni şiirini doğuran toplumsal değişmenin niteliğini, bir başka deyişle bu şiiri ortaya çıkaran iç ve dış dinamiklerin neler

olduğunu, bu şiirin Türkiye’de meydana gelen toplumsal değişmelere nasıl tepki verdiğini, örneklem üzerinden merkezine alan çalışmaların yokluğundan almaktadır. İkinci Yeni şiirinin söylemine bağlı olarak şiir yazan çok sayıda şair bulunmaktadır. Bu durum araştırma evrenini sınırlandırmayı gerektirmiştir. Bu yüzden bu tezin dördüncü bölümünün alt başlıklarında, ele alınan konularla ilgili verilen şiir örnekleri, tezin amaçlarına uygun düşecek kavramsal bir çerçeve içinde İkinci Yeni şiirinin öncü şairleri olarak kabul edilen Cemal Süreya, Ece Ayhan, Turgut Uyar, Edip Cansever’den örneklem yoluyla seçilmiştir.

1.3. ARAŞTIRMANIN YÖNTEMİ

Hangi alanda yapılırsa yapılsın iyi tasarlanmış bir sosyolojik araştırma, insanın toplumsal yaşantısını daha iyi kavramasına yol açmalı, ortaya koyduğu sorular ve bu sorulara verdiği cevaplarla, ulaştığı bulgularla araştırma alanına özgün bir katkı sağlamayı amaçlamalıdır. Antony Giddens’e göre (2005) “iyi bir sosyolojik çalışma, soruları elden geldiği kadar kesin hale getirmeye çalışır; sonuçlara varmadan önce olgusal kanıtlar toplamaya uğraşır. Bunun için de bir sosyal araştırma yaparken kullanılacak en uygun araştırma yönteminin tespit edilmesi her zaman büyük bir önem taşır. Edebiyat ve sosyoloji gibi iki farklı disipline dayanılarak yürütülen “Toplumsal Değişme ve İkinci Yeni Şiirinin Sosyolojik Çözümlemesi” adlı bu araştırmamızda, sosyolojik araştırma yöntemi olarak hermeneutik araştırma yöntemi kullanılmıştır. Bu araştırmada neden bu yöntemin tercih edildiğinin daha iyi anlaşılabilmesi için söz konusu araştırma yöntemi hakkında verilecek kısa bir bilginin yararlı olacağı değerlendirilmektedir.

Bilindiği üzere sosyolojide hermeneutik araştırma yöntemi 'Anlama' (verstehen) ve 'yorumlama' (hermeneutic) ya dayanan bir araştırma yöntemidir. Hermeneutik

araştırma yönteminin tarihi içinde önemli düşünür ve sosyologlar olarak, Friedrich Schleiermacher (1768-1834) Wilhelm Dilthey (1833-1911), Max Weber (1864-1920), Hans Georg Gadamer (1900-2002) adları özellikle önemlidir. Söz konusu düşünür ve sosyologların bu konudaki görüşlerini, kısaca şu şekilde özetlemek mümkündür: Schleiermacher, bilginin özne ve nesne diyalektiğine dayandığına inanmakta, ancak özne ve nesneyi birbirinden bağımsız olarak ele almaktadır. “Hermeneutik daire” kavramını ortaya atan düşünür, her bütünün parçalardan oluştuğunu, dolayısıyla bütünün bilinmesinin parçaların, parçanın anlaşılabilmesinin de bütünün özelliklerinin bilinmesine, bağlı olduğu söylemektedir.

Onun bu diyalektik kavrayış içinde öne çıkardığı kavram, her iki alanın içine alan “uyum” kavramıdır. Ona göre, anlama varabilmek demek her sözcüğün yazarın metni içinde bir bağlama oturması gerekir. Aynı şekilde yazarın her metnini diğer metinleriyle bir bağlam içinde düşünmek gerekir. Dahası yazarın bütün eserlerinin edebiyat dünyası içinde yazılmış diğer eserler içinde bir yere oturtulması aynı şekilde önemlidir. Metnin, eserin, anlamına tam olarak vakıf olunabilmesi için metnin yaratılması sürecinin önemli bir bileşeni olarak yazarın ruhsal ve zihinsel dünyası da son derece değerlidir. Ayrıca, yazarın ruhsal ve zihinsel dünyasının belirlenmesinde içinde yaşadığı sosyal, kültürel, ekonomik ortamın önemi açıktır. M. Aytül Kasapoğlu'na göre (1990) 'Anlama' ve 'yorumlama' arasında ayırım yapan Dilthey'e göre ise, "duyularımıza dışarıdan verilen göstergeler aracılığıyla içerdekini tanıma sürecine anlamak "verstehen" adı verilir. Aslında anlama çeşitli basamaklarda gerçekleşir ve sanatsal bir süreç halinde, denetlenebilir bir nesnellik katına eriştiğinde ise, artık 'yorum'dan söz edilebilir” (Kasapoğlu, 1990: 60).

Dilthey'in düşüncelerinden ciddi olarak etkilenmiş bir sosyolog olan Weber de kendi sosyolojik yaklaşımını "yorumlayıcı" bir sosyoloji anlayışı olarak tanımlamıştır. Weber'in bu yaklaşımında, yaşadığı dönemin baskın pozitif sosyoloji anlayışının büyük bir etkisi bulunmaktadır. Çünkü pozitivistler (Olgucular), sosyal olgunun anlaşılmasında deneyle doğrulanabilecek gözlem dışında her türlü veriyi yadsımaktadırlar. Weber'e göre sosyolojinin amacı, sosyal eylemin doğasının bütün yönleriyle açığa çıkarılarak aydınlatılması demektir. Bunun için de gerçekliğin görünen yüzünden hareketle görünmeyen yüzüne, bir başka deyişle sosyal eylemin dokusunda içkin nedenlerle açık bir biçimde yüzleşmek gerekir. Kısaca Weber pozitivistlerin deneyle doğrulanabilir gerçekliğe verdiği önemi değerli bulmakla birlikte, deney ve gözlemi sosyal eylemin bütün yönleriyle kavranabilmesinde yeterli olarak görmez. Bu gerçekliğin, onun dokusuna içkin nedenselliklerle birlikte "yorumlanması" ndan yana bir tavır alır. Çağdaş hermeneutik biliminin kurucusu olarak bilinen düşünür Hans Georg Gadamer ise bilginin anlamın doğasıyla ilgili kendisinden daha önceki yaklaşımların belirgin özelliği olan özne ve nesne ayrımını bütünüyle aşan bir perspektife ulaşmıştır. Hans Georg Gadamer'e göre "anlamak" (verstehen) sadece bir araştırma yöntemi değil, insanın toplumsal varoluşunun en önemli özelliklerinden biridir. Anlamadan yorum yapılamayacağına inanan Dilthey'in aksine Gadamer "her anlama çabasının özünde bir yorumlama olduğuna inanır" (Kasapoğlu:1990: 63). Gadamer'e göre, her anlama çabası doğası gereği bir yorumlamadır. Dolayısıyla metin bağlamında anlam ya da bilgi denilen "şey", ne metni okuyanın kendisinden ne de metinden bağımsız olarak var olamaz. Bir başka deyişle anlam her ikisinin bakış açılarının kesiştiği bir boşlukta oluşmaktadır. Bu nedenle Gadamer'in özellikle üzerinde durduğu en temel nokta "anlamanın, bizim

kendi anlama ufkumuzu ya da düşünce dairemizi unutarak kendimizi o yabancı yapıt veya toplumun yerine koyma meselesi değil, bizimki ile onların düşünce dairesinin, ufkunun birleşmesi veya birbiri içinde erimesi” (Kasapoğlu: 1990: 64) olduğudur. Bu sözlerden Gadamer’in kısaca, bir sosyal araştırmada, anlama, yorumlama ve uygulamayı bir tek sürecin safhaları olarak gördüğünü söylemek mümkündür.

Sonuç olarak; modern Türk şiirinde önemli bir kırılma ya da bir yol ayrımı olarak değerlendirilen İkinci Yeni şiiri, bizim düşüncemize göre, hem ortaya çıktığı dönemin baskın şiir anlayışı olan Garip (Birinci Yeni) şiirine, hem de cumhuriyetin yukarıdan aşağıya modernleşme anlayışının öngördüğü insan tasavvuruna bir karşı çıkışı temsil etmektedir. Dolayısıyla bu şiir hareketinin belirli bir tarihsel döneminin karakteristiklerini edebî bir söylem içinde ortaya koyan bir dilsel hareket oluşu, onun hermeneutik araştırma yöntemiyle incelenmesini gerekli kılmaktadır. Çünkü hermeneutik araştırma yöntemiyle yapılan metin incelemesinde dil, hem bir anlam taşıyıcı olması hem de edebî bir metnin yorumuna imkân vermesi bakımından son derece önemlidir. Bu sosyal araştırma dilin bu özelliği dikkate alınarak, hermeneutik araştırma yönteminin metin incelemeleri için önemli gördüğü ön kavram ya da bir başka deyişle anahtar kavramlar belirlendikten sonra ulaşılan kavramsal bir çerçeve içinde yürütülmüştür. Bu kavramsal çerçeve ise toplumsal değişme, modernizm, kentleşme, yabancılaşma, varoluşçuluk, toplumsal sınıf, emek, toplumsal cinsiyetçi eşitsizlik, cinsellik gibi kavramlardan oluşmaktadır. Araştırma, amacına uygun düşecek bir biçimde, İkinci Yeni şiirinin öne çıkan şairlerinin şiirlerini, bu kavramsal çerçeve içinde, bu kavramsal çerçevenin felsefî, siyasî, sosyal ve kültürel artalanını da dikkate alarak incelemektedir.

1.3.1. Veri Toplama Teknikleri

Araştırmada nitel araştırmaya uygun olarak araştırma konusuyla ilgili gerekli literatür taraması yapılmıştır. Bilindiği üzere literatür taraması araştırma konusuyla ilgili mevcut kaynakların incelenmesi yoluyla veri elde etme yöntemidir. Söz konusu yöntem bağlamında, Toplumsal değişme ve İkinci Yeni şiiriyle ilgili kitap, akademik çalışma (Yüksek lisans ve doktora çalışmaları) makale, gazete, belge, tutanak, anı, biyografi vb. yazılı kaynaklar incelenerek değerlendirilmiştir.

1.4. ÇALIşMANIN KAPSAMI VE ANALİZ SÜRECİ

Araştırma konusunu destekleyen kuramsal bir çerçeve içinde, İkinci Yeni şiirinin öne çıkan şairlerinin belirli kitaplarından seçilmiş şiirleri, toplumsal değişme bağlamında yabancılaşma, kentleşme ve emek, modernizm, postmodernizm, toplumsal cinsiyet, sınıf, kadın vb. sosyolojik kavramlarla ilişkili olarak değerlendirilmiştir. şiirlerin değerlendirme ve yorumlamasında ayrıca, İkinci Yeni şiiri üzerinde büyük bir etkisi bulunan, Batılı toplumsal değişmelerin ardalanında yer alan Marksizim, Materyalizm, Varoluşçuluk, Nihilizm gibi felsefi ve siyasî düşüncelerden, Fütürizm, Gerçeküstücülük, Postmodernizm, toplumcu gerçekçilik gibi akım ve yaklaşımlardan yararlanılmıştır. Bunun yanı sıra literatür taraması yapılarak, İkinci Yeni şiiriyle ilgili bugüne kadar yapılan akademik çalışmalar değerlendirilmiş, bu şiirin ortaya çıktığı sosyolojik koşullar incelenmiş, ayrıca İkinci Yeni'nin şiirsel söylemi ana hatlarıyla ortaya konulmaya çalışılmıştır.

1.4.1. İkinci Yeni Şiiriyle İlgili Yapılan Çalışmalara İlişkin Genel Değerlendirme

Bugüne kadar İkinci Yeni şiiriyle ilgili çok sayıda kitap yazılmış, akademik çalışma yapılmıştır. Bu çalışmalardan çoğu İkinci Yeni şiirini, İkinci Yeni şiirinin öncü şairlerinden birini merkeze alarak incelemektedir. Amacımız bu konuda yapılan bütün çalışmaları burada sayıp dökmek olmayıp bu çalışmalardan bazı örnekler sunmak yoluyla çalışma ve kitapların ayırıcı özelliklerine değinmektir.

İkinci Yeni şiiriyle ilgili ilk çalışmalardan biri, Asım Bezirci'nin "İkinci Yeni Olayı" (1974) adlı kitabıdır. Yazar bu kitabında İkinci Yeni şiirini, bu şiiri yaratan iç ve dış toplumsal dinamikleri fazla dikkate almayan dar bir tarihsel bağlam içinde, inandığı Marksist dünya görüşüne bağlı olarak, ideolojik yönü ağır basan yargılayıcı bir üslûpla eleştirmektedir. Kitabın, öznel yargıların daha ağır bastığı, okurun, İkinci Yeniyle ilgili sağlıklı yargılara ulaşılmasını kısıtlayan bir özellik taşıdığı söylenebilir. İkinci Yeni Şiiriyle ilgili bir başka önemli kitap Attilâ İlhan'ın kaleme aldığı " İkinci Yeni Savaşı" (1996) adlı kitaptır. Attilâ İlhan da kitabında Asım Bezirci'nin açtığı yoldan gitmekte, dönemin hareketli siyasi atmosferi içinde İkinci Yeni şiirini "Demokrat Parti diktasının ürünü" olan bir "kaçış şiiri" olarak değerlendirmektedir. Attilâ İlhan bu kitabında, İkinci Yeninin bütün öncü şairlerine veryansın etmekte, sadece Cemal Süreya'yı poetik olarak temkinli bir biçimde kollayan bir anlayış içinde görünmektedir. Alâattin Karaca'nın (2013) belirttiğine göre, İkinci Yeni Şiiriyle ilgili ilk akademik nitelikli çalışma Prof. Dr. Ramazan Kaplan'ın "Şiirimizde İkinci Yeni" (1981) adlı yüksek lisans çalışmasıdır. Ancak bu çalışma hâlâ kitaplaşmış değildir. İkinci Yeni şiiriyle ilgi bir başka önemli çalışma, Alâattin Karaca'nın doktora tezinin kitaplaşmış biçimi olan "İkinci Yeni Poetikası"

(2013) adlı çalışmasıdır. Yazar kitabında çalışmasının ayırıcı niteliğini “bu çalışma İkinci Yeni Hareketi’ni kuramsal boyutunu incelemek amacıyla yapılmıştır” şeklinde ortaya koyar. Karaca’ya göre “ İkinci Yeni ‘nin ortak bir poetikası yoktur.” Amaç da zaten ortak bir poetikası olup olmadığını ispatlamak değil, “tam aksine bu şairlerin şiir hakkındaki görüşlerini bir çerçevede incelemek, hem ayrılan hem de benzeşen görüşlerini saptamaktır” (Karaca: 2013:8-9). Yazarın kitabı, İkinci Yeni şiirini poetik bir temelde ele almasıyla önemlidir. Bir başka çalışma yine bir doktora çalışmasına dayanan Orhan Sarıkaya’nın “İkinci Yeni’nin Boy Aynası” (2014) adlı kitabıdır. Bu çalışmanın ayırt edici özelliği ise tezimizde savunduğumuz görüşlerle yer yer bakışımı bir yapıya sahip olmasıdır. Yazar çalışmasında İkinci Yeni Şiirini tarihsel bağlamı içinde ağırlıklı olarak modernizmin birey üzerindeki etkileri bağlamında ele almaktadır. Önceki çalışmalar İkinci Yeni şiirinin dil ve üslup özelliklerine yoğunlaşırken, Sarıkaya’nın çalışması İkinci Yeni şiirinde yalnızlık, yabancılaşma, huzursuzluk, uyumsuzluk, ölüm, tanrı benzeri ontolojik fenomenler üzerine odaklanmaktadır. Konuyla ilgili bir başka çalışma Müesser Yeniay’a aittir.

Yeniay bir yüksek lisans tezi olan “İkinci Yeni Şiiri ve Gerçeküstücülük” (2013) adlı bu çalışmasında, İkinci Yeni şiirindeki gerçeküstücü öğelerin varlığını şiirlerden örnekler vermek suretiyle ortaya koymaya çalışmaktadır. Tezin temel düşüncesi Gerçeküstücülüğün Batıda ve İkinci Yeni şiirinde farklı toplumsal koşulların ürünü olduğudur. Yazara göre (2013) Gerçeküstücülük, Batılı toplumlarının içinde buldukları koşulların dayattığı, insanı ve dünyayı yeniden anlamlandırmaya dayalı zorunlu bir uğrakken, İkinci Yeni’de böyle bir durum söz konusu değildir. İkinci Yeni, farklı bir şiir inşasını gerçekleştirmeyi amaçlamış, dilde yaptığı önemli değişikliklerle de, insanın gerçekliğine farklı bir açıdan bakılmasını sağlamıştır.

(Yeniay, 2013) İkinci Yeni şiirini gelenekle olan ilişkisi bağlamında değerlendiren bir başka çalışma Cevat Akkanat'a ait olup "Gelenek ve İkinci Yeni Şiiri" (2012) başlığını taşımaktadır. Akkanat'ın bu çalışması modern Türk şiirinde "Garip" hareketinden sonra gelenekten kopuşu da simgeleyen en önemli ikinci büyük kırılma olarak görülen İkinci Yeni şiirinin, gelenekten, özellikle biçim açısından nasıl yararlandığıyla ilgili bir çalışmadır. Cevat Akkanat'ın bu çalışması, İkinci Yeni şairlerinden özellikle Turgut Uyar'ın son dönem kitaplarından olan "Dîvan" (1970) da, Cemal Süreya'nın ise son kitabı "Güz Bitiği"(1989) nde denediği, geleneksel şiirin biçimsel imkânlarını anlamada önemlidir. Yine bu çalışmanın, öz olarak geleneksel şiirin dinamiklerine yaslanan, biçim olarak ise diğer İkinci Yeni şairleriyle modern bir anlayışa dayanan Sezai Karakoç şiirini yorumlamada okura yardımcı olacağından söz edilebilir. İkinci Yeni'yle ilgili bir diğer çalışma yine bir doktora tezine dayanan Yalçın Armağan'ın "İmkânsız Özerklik" (2011) adlı çalışmasıdır. Yalçın, bu çalışmasında İkinci Yeni şiirini Cumhuriyetin paradigmasına karşı modernist bir karşı duruş olarak ele almaktadır. Adı geçen bütün bu çalışmalara İkinci Yeni'nin öncü şairlerini merkezine alan başka çalışmaları da eklemek mümkündür. Sonuç olarak Orhan Sarıkaya'nın çalışması kısmen hariç tutulacak olursa sözü edilen bütün çalışmaların İkinci Yeni şiirini ağırlıklı olarak poetika, dil ve üslûp özellikleri öne çıkarılarak edebî bir zeminde ele aldığından söz edilebilir. Bu tezin ayırt edici özelliği ise, öncelikle İkinci Yeni şiirini, edebiyat sosyolojisi temelinde, sosyolojik bir kavram olan toplumsal değişme kavramıyla ilişkisi bağlamında ele almak, İkinci Yeni şiirinin geçirdiği dönüşümü Batıdaki ve Türkiye'deki toplumsal değişime yön veren sosyal, kültürel, siyasî dinamiklerin izinden giderek ortaya koymaktır.

1.4.2. İkinci Yeni Şiirinin Ortaya Çıktığı Koşullar

Bilindiği üzere sanat ve edebiyat akımlarının tarihi, özünde sosyal, kültürel, siyasal plandaki toplumsal alt üst oluşların etkilerini taşır. Bu bağlamda Batıdaki toplumsal değişimin, bir başka deyişle de modernleşmenin bir ürünü olan Nihilizm, Gerçeküstücülük, Varoluşçuluk, Marksizm gibi felsefi ve sosyolojik artalanına sahip kimi düşünce akımlarının sanata ve edebiyata yansımaları kaçınılmazdır. İkinci Yeni şiirini etkilediği muhakkak olan özellikle Varoluşçuluk, Gerçeküstücülük, Nihilizm benzeri akımlara kaynaklık edecek bir siyasal, kültürel iklimin Türk toplum tarihinde sanat ve edebiyatı etkileyen bir iç dinamik olarak var olmadığı söylenebilir.

Ancak Tanzimat'tan Batılı modernleşmenin bir proje halinde işlediği bir süreç olan cumhuriyet dönemine uzanan zamansal bir çizgi üzerinde, bu ve benzer düşünce anlayışlarının toplumsal hayatı olduğuna kadar edebiyatı da etkilediği bir gerçektir. Cumhuriyet döneminde ise sistemli bir biçimde Batı edebiyatından yapılan çevirilerin Türk edebiyatı üzerinde Batılı modern edebiyatın etkilerini hızlandırdığı bir gerçektir.

1940'dan sonra Çağdaş Düşünce tarihimize bir göz atacak olursak bir bakımdan durgunluk, hatta gerileme, bir bakımdan ilerleme denilebilecek bazı gözlemlerle karşılaşırız. Batı fikir hayatına girmek için bir yüzyıldan beri yapılan tereddütlü, ürkek adımlardan sonra, birdenbire büyük bir ivme kazanmış olan çeviri faaliyeti bunların başında gelir (Ülken: 1992, 488).

II. Dünya Savaşı'yla birlikte Türk edebiyatında, Batılı düşünce akımlarının özellikle de gerçeküstücülüğün ve varoluşçuluğun etkilerinin arttığı görülmektedir.

II. Dünya Savaşı'nın bütün dünyada, özellikle de aydın-sanatçı kesimler üzerinde, insanlığın geleceğine ilişkin derin bir hayal kırıklığı yaratmıştır. A. H. Tanpınar'ın "medeniyet değişimi" olarak kavramlaştırdığı Batılı etkiler içinde biçimlenen

modernleşme sürecinin bu döneminde, Türkiye'nin büyük şehirlerinde, Batılı ve Doğulu değerler arasında bocalayan, bunalıma eğilimli, travmatik, kentli bir insan tipinin ortaya çıktığından söz edilebilir. Fırat Caner, "Turgut Uyar'ın Huzursuzluğu"(2006) adlı doktora çalışmasında, Turgut Uyar'ın İkinci Yeni şiirinin doğuşunda II. Dünya Savaşı'nın etkilerine inandığını belirterek şöyle der:

Uyar, 15-31 Ocak 1960 tarihli *Yeditepe*'de yayımlanan ve Fahir Aksoy tarafından hazırlanan "İkinci Yeni ve Eleştirmeciler [I]" başlıklı soruşturmada, İkinci Yeni şiirinin ortaya çıkmasında tüm dünyayı ilgilendiren olayların etkisine değinir: 1940 kuşağı, yalınkat bile olsa savaş'ın şiirini yapmıştı. 1946'dan bu yana, bir savaş sonu psikolojisi bütün belirtileri, bütün öğeleriyle davranışlarımıza hâkim olmuş ve bir bakarsanız süreklilik bile göstermeye başlamıştı. Bu yaşamaya eski bir şiirin verileri, imkânlarıyla yanaşamazdı artık [...] Böylece şiir, edebiyatımızda belki ilk defa, sadece bir dil meselesi değil, bir yaşama, bir düşünce meselesi olarak düşünölmeye başlıyordu (Caner, 2006: 16).

Dış dinamiklerin etkisinin yanı sıra, 1950'lerden sonra Türkiye'de giderek kötüleşen ekonomik istikrarsızlığın, artan enflasyonun da etkisiyle, her türlü demokratik hak ve özgürlüğün kullanımı konusunda iktidar baskısının arttığı görölmektedir. Turgut Uyar, Demokrat Parti'nin siyasî anlayışını Attila Özkırmımlı'yla yaptığı bir söyleşi'de (1984) şu sözlerle dile getirmektedir. "Demokrat Parti'nin yarattığı para patlamasına değinmek gerekir. Para patlamasının getirdiği değerlerin değışmesine sarsılmasına... Ben kendi adıma, bir subay olarak Terme'den (Samsun), Ankara'ya geldiğimde büyük bir sarsıntı geçirdim, bir hesaplaşmaya girme gereği duydum." Demokrat Partinin bu siyasî ve ekonomik uygulamalarının, köyden kente göçü hızlandırarak çarpık bir kentleşmeye yol açtığı açıktır. Bu çarpık kentleşmenin bir sonucu olarak, özellikle Ankara, İstanbul gibi büyük kentlerin, sosyal, ekonomik, kültürel dokusunun bozulduğundan söz edilebilir. Bu toplumsal değışimin, büyük kentlerde, toplumsal tabakalar arası kültürel ve ekonomik tabanlı

çatışmaları artırarak, sınıflar arası uçurumu derinleştirdiğinden ve toplumsal hayatta bu sınıfların görünürlüğü artırdığından da söz etmek mümkündür. Öte yandan bu dönemde iktidar'ın (Demokrat Parti'nin) basın üzerindeki baskısı konusunda Mete Tunçay şunları söylemektedir:

1954-1957 döneminin başlarında DP iktidarı basına sert bir tutum takınmıştır. Muhafif gazeteciler, çeşitli mahkeme kararlarıyla uzun süreli hapis cezalarına mahkûm edilerek tutuklanmışlardır. Hâkim teminatı'nın olmayışı, yargı bağımsızlığını fiilen ortadan kaldırmıştır. (Ancak 1960 sonrası deneyimleri, yargıçların her türlü güvenceleri olsa bile, yasa metinlerini yorumlamakta, baştaki hükümetten etkilenmelerinin kaçınılmaz olduğunu gösterecektir!) (Tunçay: 1997: 181-183).

Gazetecilerin başına gelen, edebiyat, sanat ve siyasetle uğraşan aydınların da başına gelecek, onlar da ekonomik dar boğaz nedeniyle yapılacak ilk seçimi kaybedebileceğini düşünen, bu yüzden de hakkında yapılan eleştirilere karşı gittikçe sertleşen iktidardan paylarına düşeni alacaklardır. Altan Öymen, “Öfkeli Yıllar” (2009) adlı kitabında bu baskıyı şu sözlerle dile getirmektedir:

Hemen o gecenin sabahında (6-7 Eylül olaylarının ertesi ZD) Aziz Nesin'den başlayarak, Kemal Tahir, Asım Bezirci, Hasan İzzettin Dinamo dâhil, “komünist” (veya komünist oldukları varsayılan) 60 kadar kişi evlerinden, işlerinden toplanıp önce Emniyet Müdürlüğü'nün bulunduğu Sansaryan Hanı'na, sonra Harbiye'ye götürülmüştü. Askeri tutukevinin hücrelerine konulmuştu (Öymen: 2009: 591-592).

İkinci Yeni şiirinin öncü şairlerinden genç Edip Cansever de bu baskıdan nasibini almıştır. Cansever, Demokrat Partinin aydın kesim üzerindeki baskısının gemi nasıl aızıya aldığı konusunda “Gül Dönüyor Avucumda”(1987) adlı kitabındaki söyleşisinde söyledikleri dikkate değerdir:

(...) Baskı öylesine bir karabasandı ki, kısaca bir anıma değinmek isterim. Bir akşamüstü, uğramayı alışkanlık hâline getirdiğim kitabevlerinden birinde çalışan bir arkadaşım elime bir kitap tutuşturdu

ve açmamamı söyledi. Dedğini yaptım, eve dönünce paketi açtım, kitabın adı: Medar-ı Maişet Motoru (Sait Faik Abasıyanık, Z.D.) Ayrıca serbest nazımla yazan her şair komünistlikle ünlenirdi o zaman (Cansever: 1987: 27).

Sonuç olarak, İkinci Yeni şairlerinin, Birinci Yeni gibi bir manifestoyla kendilerini ortaya koymamalarına, hatta çoğunun İkinci Yeni kavramına bile karşı olmalarına rağmen, dönemselsel olarak ortaya çıkışlarını yaratan hem dış hem de iç dinamiklere bağlı bir siyasal, sosyo-kültürel ortamın varlığından söz etmek mümkündür. Bu dönem, DP (Demokrat Parti) diktasının baskısı altında, “küçük burjuva” olarak niteleyebileceğimiz öncü İkinci Yeni şairlerinin, Doğulu kaynaklara ilişkin hassasiyetleri bilinmekle birlikte, Batıya açık edebi- sanatsal etkiler içinde kimlik arayışlarını sürdürdükleri açıktır. Bu bağlamda, onların, şiirsel söylemlerini geliştirirken *Varoluşçuluk*, *Gerçeküstüculük*, *Nihilizm* gibi, sanat ve edebiyatı ciddi bir biçimde etkileyen akımların biçimlendirdiği Batılı kaynaklardan beslendikleri bir gerçektir. Söz konusu düşünce akımlarının İkinci Yeni şiirinden daha önce, Türk edebiyatı üzerindeki etkisinin izlerini dönemin öykülerinde de görmek mümkündür. Söz gelimi, varoluşçu ve nihilist düşüncelerin Demir Özlü ve Orhan Duru'nun öykülerine sızdığından, Sait Faik'in özellikle *Alemdağ'da Var Bir Yılan* (1954) adlı öykü kitabında görülen gerçeküstücü etkilerden söz edilebilir. Bu bağlamda dönemin öykücülüğünün de İkinci Yeni şiirini besleyen kaynaklardan biri olduğu söylenebilir.

1.4.3. İkinci Yeni Şiirinin Söylemi

Bilindiği üzere dil bakımından sade ve anlaşılır olan *Garip* şiiri, şiirin insana dair her konuda yazılabileceği düşüncesini öne çıkararak o güne kadar süregelen geleneksel “güzellik” anlayışına karşı sesini yükseltmiştir. Başta Orhan Veli olmak üzere *Garip Hareketi*'nin öne çıkan şairlerinin, şiiri fildişi kulesinden indirerek gündelik hayata

sokmaya, sokağa çıkarmaya kararlı,“halkçı ve demokrat” insanlardan oluştukları söylenebilir. *Garip Manifestosu* ile başlayan ve *Birinci Yeni* olarak da bilinen bu hareket, etkisini 40’lı yılların sonlarına kadar sürdürmüştür. *İkinci Yeni* şiirinin öne çıkan şairleri, elbette başlangıçta, kendi şiir anlayışlarını oluşturmada “Garip” hareketiyle gelen bu modern şiirden yararlanmışlardır. Ancak zaman içinde bu şiir anlayışının, toplumsal değişimin yarattığı bu “yeni insan”ın ruhsal ve zihinsel dünyasını bütün boyutlarıyla ortaya koymada yetersiz kaldığını da görmüşler ve “Garip” şiir anlayışına karşı çıkmaya başlamışlardır. İkinci Yeni’nin öncü şairlerinden biri olan Turgut Uyar, bu toplumsal değişimin kendi şiirine olan etkisini şu sözlerle dile getirmektedir:

Kendi adıma beni yazdığım şiiri yazmaya iten neden, çevremin değiştiğini görmemdi. Birdenbire kentleşen dünya, birdenbire karşılaştığım neon lambaları, büyük oteller, bir takım yeni gelişmeleri haber veren durumlar beni artık Orhan Veli şiiri yazmakla kurtaramıyordu. Bugünlerde doğanlar için de bu geçerli olmalı. Ama aynı yere geliyoruz galiba; durağan bir toplum haline geldik, olup bitenleri olağan saymaya başladık, teknolojiyle anlaştık. Gene de hiçbir çağın kargaşası bir öncekine benzemez, bu kargaşanın algılanması önemli. (...) Hayatımızı zenginleştiren şeyler yok şiirde. Sözü galiba şurada toparlayacağız: Yaşadığı günün farkına varmak... (Uyar: 2012: 512).

Yeni şiiri, daha önce de dile getirildiği gibi, 1950’den sonra Türkiye’de meydana gelen toplumsal değişimin ortaya çıkardığı *yeni insan*’ nın şiiridir. “Yeni insan” nın, DP (Demokrat Parti)’nin ithal ikameci kapitalist anlayışının da etkisiyle, özellikle büyük şehirlerde ortaya çıktığı, küçük burjuva olarak tanımlanabilecek aydın bir sınıfın içinde yoğunlaştığı ve yurttaşan bireye doğru geçişin bütün işaretlerini taşıdığı görülmektedir. Bu “yeni insan”ın gerek dünyada gerekse Türkiye’de meydana gelen hızlı toplumsal değişimin bir sonucu olarak, dış dünyaya olduğu kadar, kendi iç dünyasına karşı da duyarlılığı keskinleşmiş, varoluş yükü ağırlamış

bir insan olduğundan söz edilebilir. İkinci Yeni şiirinin temellerinin bu “yeni insan”ın üzerinde yükseldiğinden söylenebilir. Yine, İkinci Yeni şiirinin önemli şairlerinden biri olan “Edip Cansever, “Tek Sesli Şiirden Çok Sesli Şiire” adlı yazısında “Dize işlevini yitirdi; şiiri şiir yapan bir birim olarak yürürlükten kalktı. Eski rahatlığını, o sessiz, kıpırtısız düzenindeki rahatlığını boşuna arıyor şimdi” (Süreya: 1976: 31) sözleriyle, içinde yaşadığı çağın insanının şiirsel tasvirinin ortaya konulmasında, geleneksel bir birim olan dizenin (mısranın) artık yeterli olamayacağını belirterek anlatıma dayanan uzun soluklu bir şiirin peşinde olduğundan söz etmektedir. Cansever’e göre yeni insan, “birim olarak dizeye dayanılmayan, kimi zaman anlatılmak istenileni verebilmek için başka sanatların (sözgelimi müziğin ve tiyatronun) da biçimsel olarak işe koşulduğu yeni bir şiir anlayışının sonucunda, ruhsal ve zihinsel boyutlarıyla tam olarak temsil edilebilecektir” (Demir: 2015: 21).

Öte yandan, *Garip* (Birinci Yeni) deneyimine, şiiri yozlaştırdığı gerekçesiyle imgeyi, “şiirsel söylem”i öne çıkararak karşı çıkan, *biçim merkezli* İkinci Yeni şiirinin, anlam konusunda sorunlu bir şiir olduğu, çağrışım kaynağı ile bağı zayıf imgeler yığına dayandığı, birçok şair ve eleştirmen tarafından dile getirilmiştir. Sözgelimi Asım Bezirci, “İkinci Yeni Olayı” (1986) adlı kitabında, İkinci Yeni şiirinin özelliklerini, bu şiirin öne çıkan şairlerin şiirlerinden örnekler vermek suretiyle, gelenekten kopma, biçimciliğe kayma, dilde deformasyonlara gitme, anlatımda karıştırıma (synaesthesia) başvurma, soyutlama, anlamsızlık, imgeleme, us dışına çıkma, halka sırt çevirme, toplumsal sorunlardan kaçış olarak tespit etmektedir. Aynı şekilde Alâaddin Karaca, “İkinci Yeni Poetikası” (2013) adlı çalışmasında bu şiirin getirdiği en önemli yeniliğin “şiirin algılama biçimini kırmak;

bir anlamda dili yalnızca duyusal evrenin yansıtıcısı olma işlevinden kurtarmak” (Karaca: 2013: 201) olduğunu söyler. Ona göre, bu şiiri önceki şiir anlayışlarından ayıran en temel özellikler, sessel, sözcüksel ve yazımsal sapmalar, ters çevirmeler, (“kimi kez tek sözcüğün harflerinin yerini değiştirmek kimi kezse iki ya da dada fazla sözcükten meydana gelmiş sözcüklerin, tamlamaların sırasını değiştirerek yapılmaktadır” (Karaca: 2013: 211) sözdizimsel sapmalar, alışılmamış bağdaştırmalar/Mantık dışı söyleyişlerdir. Yazar kitabında İkinci Yeni şiirini söz konusu bu başlıklar altında örnekler vererek değerlendirmektedir.

İkinci Yeni'nin isim babası M. İlhan Erdost ise *Pazar Postası* (1957)'nda İkinci Yeni şiirini: “Bugün değişen bir çağ karşısındayız. Ozan günün, çağının ortaya koyduğu sorunları şiirleriyle birleştirmiyor. Bugün siyasi şiir, öğretici şiir, öyküler anlatan şiir, şiirden kovuldu.” sözleriyle savunmaktadır. Erdost, İkinci Yeni'ye ilişkin bu düşüncelerini sonradan *Papirüs*'ün Kasım 1967 sayısında, 1961 Anayasası'nın getirdiği “özgürlük” ortamında, Marksist kaynakların Türkçeye çevirisiyle şiirde yükselen toplumcu çizgiyi de dikkate alarak revize edecektir. (Papirüs, Kasım 1967) Sonuç olarak, modern Türk şiiri içinde İkinci Yeni şiiri, her alanda meydana gelen hızlı toplumsal değişmelerin etkileri sonucunda, varoluş yükü ağırlaşmış öznenin, nesnel gerçeklik karşısındaki hallerini dile getiren bir şiirdir. Bir başka deyişle söylemek gerekirse İkinci Yeni edebî planda bireyin psikolojik ve zihinsel derinliklerini araştırmaya yönelmiş bir deneyim olarak değerlendirilebilir.

İKİNCİ BÖLÜM

TOPLUM, TOPLUM MODELLERİ VE TOPLUMSAL DEĞİŞME

İnsanı diğer canlılardan ayıran temel özelliklerden biri de, insanların, belirli kurallara bağlanmış bir toplumsal yapı içinde bir arada yaşamalarıdır. Tarihsel süreç içinde, insanların, topluluktan topluma doğru geçişleri çok uzun bir zaman almıştır. İnsanlık tarihi içinde, dünyanın farklı coğrafyalarında değişik siyasi, ekonomik, sosyo-kültürel değerler içinde yaşayan toplumların varlığı bilinmektedir. Toplumun ne olduğu, insanın sosyal bir varlık haline gelmesindeki yeri ve önemi her zaman tartışılmıştır. Bu bölümde toplumun ne olduğu ve farklı toplum modelleri dikkate alınarak değerlendirilecektir.

2.1. TOPLUMUN TANIMI VE TOPLUM MODELLERİ

İnsanlar, geçmişten bugüne, dünyanın farklı coğrafyalarında, önce topluluklar, sonra toplumlar halinde yaşamışlardır. Çağdaş toplumların çekirdeğini oluşturan ilk topluluklar, insanların temel ihtiyaçlarını karşılamak ve hayatta kalmak için doğayla ve birbirleriyle kurdukları zorunlu iletişimin bir sonucudur. Emre Kongar'ın Amme İdaresi Dergisi'nde yayımlanan "Toplumsal Değişme" adlı makalesine göre "her topluluk zaman içinde gelişerek toplum halini alır. Topluluk ile toplum arasındaki farkı belirleyen değişken ise insan ilişkilerinin niteliğidir. Bu ilişkiler topluluklarda başka türlü, evrim sonucunda ortaya çıkan toplumlarda ise başka türüdür. İnsan ilişkilerini belirleyen değişken ise sosyal varlıkların teknolojik ve işbölümü özellikleridir. İşbölümünün gelişen teknoloji sonucu artması sosyal varlığın örgütlenişini etkiler ve insan ilişkileriyle beraber toplumsal yapıyı da değiştirir."

(<http://www.todaie.edu.tr/dergi=Amme>) İnsanlık tarihi, insanların topluluklar halinde yaşadıkları ilk dönem olarak kabul edilen avcı ve toplayıcı bir aşamadan geçerek günümüzün son derece karmaşık, toplumsal yapılarına ulaşmıştır. *Toplum*, birbirinden yalıtılmış, insanların her birinin özellikleri dikkate alınarak tanımlanmaz. Çünkü toplum içinde yaşayan bir insan, toplumsal etkileşimin zorunlu bir sonucu olarak sürekli bir değişim içindedir. O halde toplumun ne olduğunu tanımlamak, toplumsal etkileşim içindeki insanı nasıl gördüğümüzle, insanlık tarihini nasıl değerlendirdiğimizle, dolayısıyla da dünya görüşümüzle ilişkili bir durumdur. Çünkü “toplum ya da kültür adını verdiğimiz çözümlene nesnelere, insanın ve insanlar arası etkileşimin ürünüdür. Bu nedenle, toplumbilimcinin insanı nasıl tanımladığı önemli bir husustur” (Erkilet: 2015: 16). Zaten bu yüzden de sosyoloji alanında birçok sosyolog tarafından ortaya konulmuş çok farklı toplum tanımları bulunmaktadır. Söz gelimi Marx’ın “Ekonomi Politığın Eleştirisine Katkı” (1859) adlı eserine göre toplum, temelinde üretim ilişkilerinin bulunduğu, bir başka deyişle ekonomik temelin, yani alt yapının üst yapıyı belirlediği insan ilişkilerinin etkin olduğu bir yapıdır. Parsons’a göre ise değişik işlevleri gören unsurların bir düzen içerisinde bir araya geldiği uyumlu bir bütündür.

Merton ise toplumu her zaman uyumlu bir bütünlük ve uyum içerisinde olmayan statü ve rol ilişkilerinden müteşekkil bir yapı olarak tanımlar.(Sunar: 2015) Antony Giddens’e göre (2005) toplum “bireyleri birbirine bağlayan bir karşılıklı ilişkiler sistemidir” (Giddens: 2007: 22). Kısaca söylemek gerekirse, sosyolojide, dünden bugüne toplumun ne olduğuna ilişkin değişik düşüncelere sahip sosyologlar tarafından çok farklı tanımlar yapılmıştır. Ancak bütün bu farklı bakış açılarını dikkate alarak eleştiriye de açık olmak suretiyle, asgari seviyede genel bir toplum

tanımı yapılacak olursa, *toplum*, bir insan ömründen daha uzun süre yaşayan, var olmak, hayatta kalabilmek için bir irade ortaya koyan, ortak değer ve davranışlar etrafında örgütlenmiş kararlı bir yapı olarak tanımlanabilir. (Kongar:1999)

2.1.1. Sosyo-kültürel Bir Olay Olarak Toplum

Sosyolojide, sosyo-kültürel bir yapı olarak toplumun anlamlandırılmasında ve toplumsal değişmeye etkisinin ne olduğunun ortaya konulmasında kültür kavramı son derece önemli bir kavramdır. Ancak “kültürü değil bir kelime, başlı başına bir denemeyle bile anlatmak, tanımlamak kolay bir iş değildir” (Güvenç: 1991: 95). *Kültür* kavramının kolayca tanımlanamıyor oluşunun kaynağında bu kavramın çok anlamlı bir yapıya sahip olması gelmektedir. Kavram, Latince *Colere*, sürmek, ekip biçmek sözcüğünden gelmekte olup; *Cultura* ise Türkçe’deki “ekin” karşılığında kullanılmaktadır. Kültür sözcüğünü “insan zekâsının (esprit) oluşumu, gelişimi, geliştirilmesi ve yüceltilmesi” anlamında tarihte ilk kez Fransız düşünürü Voltaire kullandığı varsayılmaktadır. Kültür sözcüğünü “İnsanın Genel Kültür Tarihi” adlı on ciltlik eserinde “uygarlık ve kültürel evrim” karşılığında ilk kez kullanan ise Etnolog G. Klemm, (1843-52)’dir. (Güvenç: 1991). Antony Giddens’e göre (2005) “bir toplumun kültürü hem maddi olmayan- kültürün içeriğini oluşturan inanç, düşünce ve değerler- hem de maddi yönlerden –bu içeriği temsil eden nesnelere, simgeler ya da teknoloji- oluşur” (Giddens: 2005: 22). Demek ki, genel olarak kültür, insanın tarih sahnesine çıktığından bu yana ortaya koyduğu bütün maddî ve manevî birikimi ifade eden bir kavramdır. Ancak kültürün insanın yarattığı farklı kültür biçimleri içindeki yeri şu şekilde ortaya konulursa kavram daha açık bir nitelik kazanacaktır. Kültür, bilim alanında “uygarlık”, insanî anlamda eğitim ve öğretim sürecinin bir ürünü, edebî ve estetik alanda edebiyat ve güzel sanatlar, teknolojik ve biyolojik

alandaki ise üretme, tarım, ekin, çoğaltma ve yetiştirme (Güvenç: 1991) anlamlarına gelmektedir.

Öte yandan kültürün bir toplumun geçirdiği tarihsel, sosyolojik süreçlerle, o toplumdaki her türlü inanca bağlı oluşmuş gelenek ve göreneklerle de yoğun ilişkisi bulunduğu açıktır. Çünkü bu süreçler toplumsal değişmeye yön veren toplumsal yapıya içkin kurumlarda cisimleşmiştir. Bilindiği üzere toplumsal değişme kavramı da, bir toplumdaki sosyal ve kültürel yapının imkânlarıyla ilişkili bir kavramdır. Dolayısıyla kültürü, her toplum için geçerli olabileceği varsayılacak evrensel karakteristik özellikleri yanında, bir toplumun kendine ilişkin özgün yönlerini açığa vuran bir fenomen olarak değerlendirmek doğru bir yaklaşım olacaktır.

Kısaca kültür, ait olduğu toplumun tüm ilişki ve etkileşim süreçlerine, kurumsal yapılarına sirayet ederek, üyelerinin tüm vaziyet alışlarını, çalışma ve üretim biçimlerini, yönetim ve örgütlenme tarzlarını güçlü bir şekilde etkiler. Hatta denilebilir ki, birey ve toplum üzerindeki en büyük etkinin kaynağı kültürdür. Kültür, gruptaki bireylerin ortak nitelikleri olup, kişiden kişiye aktarılan öğrenilmiş yaşam biçimleridir” (Aytaç, Ömer, İlhan, Süleyman: 2007: 107).

Toplumun sosyo-kültürel bir olay olarak düşündüğümüzde, onun bir yapı olarak anlamlardan, değerlerden, sözlü ya da yazılı kurallardan meydana geldiğini de varsaymış oluruz. Gerçekten de tarihin herhangi bir diliminde yaşayan bir toplumun nasıl bir toplum olduğunu anlayabilmemiz için, onun ortaya koyduğu elle tutulur gözle görülür maddî yapıların yanı sıra ruhuna da nüfuz edebilmemiz gerekmektedir. Toplumların ruhu onların dünya ve insan kavrayışlarına bağlı olarak ortaya koydukları sanata ve edebiyata, gelenek ve göreneklere, toplumsal alışkanlıklara, davranış kurallarına yansımaktadır. Ayrıca Batılı ve Doğulu toplumların tarihsel

süreç içerisinde birçok nedenle birbirleriyle etkileşim içinde oldukları bir gerçektir. Ancak bu durumda bile toplumların birbirine etkisinin dolaylı olduğunu, toplumsal hayata yön veren temel dinamiklerinin kaynağında ağırlıklı olarak her toplumun özgün karakteristik özelliklerinin rol oynadığı bir gerçektir. Dolayısıyla bir sosyal araştırmacının herhangi bir sosyal olgu bağlamında, toplumu çözümlenmeye, anlamaya çalışırken o toplumun ortaya koyduğu maddî kültürün yanında onun manevî kültürüne yön veren dinamiklerinin neler olduğu konusunda çaba göstermesi gerekir. Leyla Akpınar'a göre (2007) göre;

Her *toplum*, kendini oluşturan kültür kalıplarıyla bir nitelik kazanır. Bu nitelik kimi toplumlarda geleneksel değerlerle belirlenmiştir; kimi toplumlarda dinsel ideolojiler ağırlıklıdır; kimi toplumlarda ise geleneksel değerler, dinsel ideolojik kalıplarla kaynaşmıştır. Toplumlar çağdaşlaştıkça ve demokratik bir nitelik kazandıkça, bu geleneksel ve dinsel değerlerin, gündelik yaşam içinde yer alan kurumları, kavramları ve değerleri etkileme gücü azalmaktadır. Bunun değişik nedenleri vardır; en geçerli neden, çağdaşlaşma ve demokratikleşme sürecinde önemli aşamalar gerçekleştirebilmiş toplumların, toplum kurallarını ve gündelik hayatı belirlerken, daha akılcı çözümler üretebilme yeteneğine ulaşmış olmalarıdır (Akpınar: 2007: 3).

Öte yandan bir toplumun tarihinde meydana gelen sosyo-kültürel nitelikteki toplumsal değişimler, özellikle kültürün maddi boyutundaki değişimle yakından ilgilidir. Söz gelimi, Batılı toplumların yanı sıra, Batılı toplumlarda meydana gelen değişimlerden ciddi bir biçimde etkilenmiş toplumlarda kültürün, sanayi, bilim, teknoloji gibi maddi alanında başlayan değişimler, toplumsal yaşamı derinden etkilemiş, toplumsal ilişkileri değiştirmiştir. Dolayısıyla Sanayi Devrimi sonrası Avrupa toplumuyla Sanayi Devrimi öncesi Avrupa toplumunun aynı toplum olduğu söylenemez. Aynı şekilde Cumhuriyetle birlikte Türkiye'de sosyo-kültürel planda meydana gelen değişimler de kültürün maddi yönüyle yakından ilgilidir.

Öyleyse bir toplumdaki sosyo-kültürel değişmelerin temelinde özellikle maddi kültürde meydana gelen değişimlerin önemli bir rol oynadığı söylenebilir. Ayrıca bir toplumda maddi kültürde meydana gelen değişmelerin hızının manevî kültürde meydana gelen değişmelerin hızından daha yüksek olduğu söylenebilir. Öte yandan maddi kültürün tetiklediği değişmeler, toplumda daha çabuk kabul görünürken, manevî kültür alanındaki değişmeler için aynı şeyi söylemek pek mümkün değildir. Pitirim.

A. Sorokin bu konuda şunları söylemektedir:

Kültür” denilen şey değişimin sürekli processus’ndür. Bununla birlikte, kültürün muhtelif bölümleri aynı zamanda değişmez. Bu bölümlerden bazıları, özellikle maddî kültür değişebilir; oysaki öteki bölümleri, özellikle maddî olmayan bölümü, toplumsal örgütlenme biçimleri, din, san’at ve örfler, hiç olmazsa, bir an değişmeksizin kalabilirler. (...) Bundan, kültür gecikmeleri ve maddî kültür ile maddî olmayan kültür arasında bir ahenksizlik olduğu sonucu ortaya çıkar (Sorokin: 1974: 252).

Kısaca, “sosyo-kültürel” kavramının içinde geçen “sosyo” ve “kültür” sözcüklerinin birbirine sıkı bir biçimde bağlı oluşu da bize bu iki sözcüğün birbirinden bağımsız olarak ele alınamayacağını göstermektedir. Bir başka deyişle kültür, hem toplumun ürettiği bir “şey” dir ve hem de özellikle maddi kültür dikkate alındığında, toplumsal yapıyı, toplumsal ilişkileri etkileyen, biçimlendiren bir öz taşıyor. Dolayısıyla kültür ve toplum kavramlarını her zaman diyalektik bir anlayış içinde bir arada düşünmek gerekir. Öyleyse, sosyo-kültürel bir olgu olarak toplum, tarihsel süreç içinde herhangi bir toplumun ortaya koyduğu maddî ve manevî ürünlerin yanı sıra toplumsal değişmeye yön veren anlamlı ilişkiler olarak değerlendirilebilecek toplumsal ilişkilerden oluşan bir bütündür.

2.1.2. Toplumsal Bir Sistem Olarak Toplum

Kavram olarak *sistemin*, hem düzeni, hem yöntemi, hem de parçaları arasında diyalektik bir ilişki bulunan bir bütünü ifade ettiği açıktır. Ayrıca sistem bütün bunların yanı sıra amaca ulaşmada hiyerarşik bir yapıyı gereksindiğinden söz edilebilir. Toplumun ne olduğu konusunda olduğu gibi toplumsal sistemin ne olduğu konusunda da farklı sosyolojik görüşler bulunmaktadır. Söz gelimi Parsons toplumsal sistemin temelinde “aktörler arası uzun vadeli bir etkileşimin bulunduğu” inanmaktadır. (Kongar: 1999) Parsons’a göre “etkileşimi ve etkileşimi mümkün kılan lisana(dile) dayalı iletişim, bir kültürel sistemin belirli bir insan grubu tarafından paylaşılmasının temel koşuludur” (Erkilet: 2015: 79). Dahrendorf’a göre ise Parsons’un bu görüşü doğru değildir. Çünkü Parsons “yalnızca bütünleşme kuramının sayıtlılarına dayanan bu görüş, “sosyolojisini gerçek dışı, mevcut olmayan ve hiçbir zaman da gerçekleşmeyecek olan bir toplumsal sistem tasvirine bağlamıştır” (Erkilet: 2015).

Dahrendorf’a göre toplumsal sistem ancak hem normatif hem de olgusal çözümlenmeye imkân tanıyacak kavramlarla tanımlanabilir ve çözümlenebilir. Dahrendorf toplumsal sistemin temelinde normatif bir öz bulunduğunu kabul etmekle birlikte, bu normatif özün toplumda meydana gelen bütün toplumsal olguları açıklayabilme gücü olmadığına inanmaktadır. O Parsons gibi işlevselcilerin görüşlerini bütünüyle reddetmez ancak çatışmacılara daha yakın bir tutum içinde toplumsal sistemin kurumsal yapıları ve bu yapılar arasındaki ilişkiler üzerinde durur. Marx’ın ise toplumsal sistemi üretim güçleri ve üretim ilişkileri temelinde diyalektik bir kavrayışla açıkladığı ve toplumsal değişmeyi bir toplumdaki üretim biçiminin yol açtığı sınıflar arası çatışmanın bir sonucu olarak gördüğü

bilinmektedir. Dolayısıyla Marx'a göre toplumsal sistemin ve toplumsal sistem içindeki insan ilişkilerinin temelinde o toplumda uygulanan *üretim biçimi* yatmaktadır. Sorokin ise toplumsal sistemi ortak normlar temelinde bütünleşik bir yapı olarak tanımlamaktadır. Alev Erkilet, "Toplumsal Yapı ve Değişme Kuramları" adlı kitabında, P. Sorokin'in "Social Theories of Today (1966) ("Günümüz Sosyoloji Teorileri") adlı çalışmasında onun toplumsal sistemi şöyle tanımladığından söz eder:

Etkileşen bir grup insanın varlık nedenleri olarak kabul ettikleri ve bu nedenle ihtiyaçlarını karşılamada ve zevk standartlarını belirlemede kullandıkları, sürdürmeye ve geliştirmeye çalıştıkları bir anlamlar, normlar ve değerler sistemine bağlı olarak, özgürce veya zorla, bir topluluk halinde birbirlerine bağlandıkları durumda toplumsal sistem söz konusudur (Erkilet: 2015: 29).

O halde *toplumsal sistem* bu görüşlerin ışığında, siyasal, kültürel ve ekonomik nitelikleri olan, birbiriyle düzenli bir etkileşim içinde bulunan, maddî ya da manevî unsurlardan oluşmuş, belirli bir amaca yönelmiş, iç ve dış etkilere az ya da çok açık, canlı, dinamik bir yapı olarak tanımlanabilir. Tarihsel süreç içinde her türlü toplumsal sistemin kaynağına dönüldüğünde, orada kendi varlığını güven içinde devam ettirmek için bir araya gelmiş insan topluluklarıyla karşılaşılır. Bir başka deyişle ister büyük isterse küçük olsun her türlü toplumun temelinde, yaşadığı evrene, kendi varlığına ve ilişkilerine anlam vermeye çalışan insanlar ve insanların inandıkları bir takım ortak değerler bulunmaktadır. Dolayısıyla her toplumun bir kuruluş felsefesi, ideolojisi olduğu açık bir gerçekliktir. Bu yüzden insanlık tarihi boyunca her toplumda, insanların, varlıklarını sürdürebilmek için güven içinde olma ihtiyacının dışında, toplumu bir arada tutan kimi ortak değerlere inandıkları bilinmektedir. Söz konusu ortak değerlerin toplumsal yapılarda somutlaşması demek aynı zamanda bu değerlerin toplumsal ilişkilerde de yerleşip kökleşmesi demektir.

Söz gelimi Türkiye’de Cumhuriyet, kaynağını akılcılıktan, bilimsellikten, çağdaşlaşmadan, hukukun üstünlüğünden alan belirli değerlerin üzerine kurulmuştur. Öte yandan bir toplumsal sistemin uzun vadede varlığını sürdürebilmesinin temel koşulu kendisini sürekli bir biçimde üretebilme, yenileyebilme gücüyle yakından ilişkilidir. Toplumun uzun vadede varlığını sürdürebilmesi için, öncelikle bu varlığı sürdürebilecek kaynaklara ve dinamiklere sahip olması, bunlar üzerinde tasarruf hakkının bulunması gerekir. Parsons, kendine yeterli toplumsal sistemlerle ilgili olguları “etkileşim sürecinde karşılıklı olarak birbirine yönelen bireylerin davranışlarını düzenleyen” ortak bir normlar sistemine” bağlı oluşlarıyla” (Erkilet: 2005: 79). açıklamaktadır. Gerçekten de bir toplumdaki ortak normların varlığı bize o toplumu bir arada tutan, hayatın her alanında canlı bir biçimde ortaya çıkan güçlü bir toplumsal etkileşimin bulunduğunu gösterir.

2.1.3. Kuramsal Bir Sistem Olarak Toplum

Teorik olarak toplumu çözümlenmeye çalışan bütün sosyolojik görüşler, toplumsal yapıya ilişkin kurumları ve toplumsal ilişkileri bir sistem olarak ele alma eğilimi içindedirler. Ancak sosyologların görüşlerinin genel olarak, bir toplumda toplumsal değişmeye yön veren dinamiklerin neler olduğu, daha adil ve özgür bir toplumsal düzenin nasıl kurulacağı, toplumsal bir sistemin yapıyı mı yoksa özneyi mi öncelemesi gerektiği gibi bağlamlarda giderek birbirinden farklılaştığını, bu tür sorulara değişik cevaplar verildiği bilinmektedir. “*Toplumu* kurumsal bir sistem olarak ele alan görüşe göre toplum, insan davranışlarını düzenleyen toplumsal kurumların meydana getirdiği bir sistem olarak görülebilir” (Kongar: 1999: 42). Söz gelimi toplumu çözümlerken sistem kavramını kuramsal çalışmalarının odağına alan T. Parsons’ın (1902-1979) sistem teorisi, kendisine yapı ve işlev kavramlarını temel

almaktadır. Parsons, sistemi, her şeyden önce aynı tip eylem içinde bütünleşmiş karşılıklı etkileşime sahip birimlerin kümesi olarak tanımlanmaktadır. Ona göre *sistem*, birbiriyle karşılıklı etkileşim ve uyum içinde birleşmiş parçaların bütünüdür ifade eder. Parsons bir sistem olarak ele aldığı toplumu değişen bir bütün olarak tasavvur etmekte, değişimin hem iç hem de dış dinamiklerin etkisiyle oluştuğunu kabul etmektedir. Ancak ona göre uyum ve dengeyle karakterize olan bu bütün, dış etkilere karşı sürekli bir biçimde iç düzenini koruma ve sürdürme eğilimindedir. Kısaca söylemek gerekirse Parson'un işlevselci yaklaşımında "yapı", bir toplumsal sistemin içinde var olan ve sistemin kontrolünü sağlayan kuralları, hiyerarşik düzenlemeleri, "işlev" ise sistemin kendisini idame edebilmesi, bir başka deyişle sürekli bir biçimde yeniden üretebilmesi noktasında parçaların bütüne katkısını ifade eder. Sosyolojide organizmacı ve işlevselci diyebileceğimiz görüşlerin odağında bulunan bu düşünce, zaman içinde geliştirilmiş, sistem kavramı özellikle işlevselci yaklaşıma sahip sosyologlar tarafından, fonksiyonel olarak birbiriyle *denge ve uyum* içinde bulunan unsurların toplamını aşan bir *yapıyı* dile getirmek için kullanılmaya başlanılmıştır. Ancak bir toplumsal sistemde kurumların hiyerarşik bir anlayış içinde ve fonksiyonel bir yapıda bulunuşu, bu kurumlar arasında sürekli bir uyumun olduğunu göstermez. Sosyolojide, toplumsal yapıyı oluşturan temel bileşenlerden biri olan toplumsal kurumların, toplumdaki uyumu, ahengi sağlamada önemli olduğunu düşünen görüşler olduğu gibi bu kurumsal yapıların toplumsal çatışmaların merkezinde yer aldığını düşünen görüşler de bulunmaktadır. Söz gelimi Marx'ın ve Dahrendorf'un görüşleri bu yöndedir.

Dolayısıyla toplumu kuramsal planda bir sistem olarak görmek başka, bu sistemin sürekli denge ve ahengi yeniden üretebilme potansiyeline sahip unsurlardan oluştuğu

iddia etmek başkadır. Bu yüzden toplumun ne olduğu, bir toplumsal sistemde toplumsal değişmeye hangi dinamiklerin yol açtığı konusu, farklı dünya görüşlerine, dolayısıyla toplumun ne olduğu ve işleyişi hakkında farklı düşüncelere sahip sosyologlara göre değişmektedir.

2.1.4. Sınıflar arası Bir Etkileşim Olarak Toplum

Toplum, *toplumsal sınıflar* arasındaki çelişki ve etkileşim temelinde ele alarak yorumlayan bazı sosyologlar da vardır. Sosyoloji tarihinde bu yaklaşımın işlevselci mantık içinde kalan Wilfredo Pareto (1848-1923) gibi kimi temsilcileri olmakla beraber, asıl büyük temsilcisi Karl Marx (1818-1883)'dır. Elbette Pareto'nun *Elitlerin Dolaşımı* adlı kuramında, elit ve elit olmayan olarak tanımladığı sınıflarla, Marx'ın dile getirdiği toplumsal sınıfların apayrı toplumsal gerçekliklere karşılık geldiğini de unutmamak gerekir. Pareto'ya göre toplum, tıpkı Parsons'da olduğu gibi dengedeki bir sistem olarak ele alınmaktadır. Denge bir sistem olan toplum, birbiriyle karşılıklı ilişki içinde bulunan parçalardan oluşur ve bazı parçalardaki değişimler toplumun diğer parçalarında ve bütünde değişime yol açar. Bilindiği üzere bu yaklaşım sosyolojide işlevselci yaklaşımın temelini oluşturmaktadır. Pareto'yu, çalışmalarında mantıksal ve deneysel yöntemi kullanan bir sosyolog olarak işlevselci, "Elitlerin Dolaşımı" ndaki yöneten/yönetilen ayrımını dikkate alarak "çatışmacı" yaklaşım içinde düşünmek mümkündür. Pareto'dan önce elit kavramı siyasal bilimci Gaetano Mosca (1858-1941) tarafından kullanılmıştır. Mosca, elitler konusundaki açıklamalarıyla Pareto'ya yol göstermiş düşünürlerin başında gelir. Mosca, örgütlenmiş bir azınlığın örgütlenmemiş bir çoğunluğu egemenliği altına almasının kaçınılmaz olduğunu dile getirir. Mosca'ya göre yönetici azınlığa sahip kişiler üstün yeteneklere sahip ya da toplumda yetenekleri dolayısıyla saygı

uyandırmış insanlardır. Pareto, “Mind and Society” (Akıl ve Toplum) adlı temel eserinde toplumda Elit Olmayan Sınıf ve Elit Sınıf olmak üzere iki sınıf belirler. Elit sınıf da kendi içinde yönetici ve yönetici olmayan olarak ikiye ayrılır. Yönetici elitler hükümette dolaylı- dolaysız rol oynayan elitlerdir. Buna karşın bir toplumda “Yönetici Olmayan Elitler” in hükümetle bu tür ilişkilere girmezler. Yönetici olmayan elitler her meslekte, her işte toplumun her tabakasinda, mesleklerinin ve işlerinin doruğuna yükselen kimselerden oluşur. (Hukukçular, makinistler, hırsızlar hatta fahişeler) Bu elit grupları toplumsal yapıda durağan değil, tersine bir dolaşım içindedirler. Pareto’ya göre her toplumda toplumun aşağı düzeylerinden daha üst düzeylerine doğru sürekli bir yükseliş vardır. Aşağıdan gelen yeni elitleri yukarıdaki sistemin mas edebilecek özellikte olması durumunda sistem/rejim güçlenir. Her elit sonunda yok olmaya mahkûmdur. Pareto, *Elitlerin Dolaşımı Kuramı*’nı “tarih aristokrasilerin mezarlığıdır” şeklinde formülleştirir.

Ona göre, bireylerin dolaşımının yavaşlaması hali hazırda iktidarı elinde tutan sınıflardaki yoz öğelerin önemli ölçüde artışı, öte yandan bağımlı sınıflardaki üstün nitelikli öğelerin çoğalmasıyla sonuçlanabilir. Böyle durumda toplumda istikrarsızlık ve huzursuzluk artarak bir devrimin temelini hazırlar. Yeni süreç yeni bir elit kesimi iktidara getirir ve böylece toplumda yeni bir kararlı denge kurulur. Ayrıca Pareto, Marksist Sosyalizmin özünde bulunan emek-sermaye çatışmasının komünist bir toplumun kuruluşuyla ortadan kalkmayacağını, çatışmanın toplumsal yapıda sürekli var olacağını belirtir. Ancak son çözümlemede Pareto’nun “Elitlerin Dolaşımı Kuramı” toplumsal eylemin doğasını, toplumsal dinamiklerin ruhunu anlamak ve ortaya koymakta birçok açıdan eksik ve yetersizdir. Söz gelimi Pareto “Elitler Dolaşımı Kuramı”nda yer alan iki tip elitin yükseliş ve düşüşleriyle, toplumsal

grupların yükseliş ve düşüşlerini birbiriyle nasıl ilişkilendirdiğine bir açıklama getirmez.

Marx'a göre, bir toplumda egemen sınıfın düşünceleri o toplumun maddi üretim araçlarına sahip olan sınıfın düşünceleridir. Tarihi, sınıflar arası bir mücadele olarak tanımlayan sosyologların başında gelen Marx'a göre toplum, çatışma gerilimi yaratan birbiriyle uzlaşmaz sınıflar arasındaki hareketli bir dengeyi ifade eder. Toplumdaki bu sınıflar arası çatışma, aynı zamanda bir toplumun daha ileri ve karmaşık bir topluma doğru gelişmesinin de koşulunu oluşturur. Her toplumsal yapı bağrında, kendisinden sonra gelecek toplumu doğuracak çelişkileri barındırır. Marx'ın maddeci tarih anlayışı, insanlık tarihinde toplumların ilkel-komünal, feodal, kapitalist gibi belirli üretim biçimlerinden geçtiklerin ön görür. Marx'a göre, toplumların bir başka toplumsal yapıya doğru dönüşmelerinin nedeni ise üretim güçleri ile üretim ilişkileri arasındaki çelişki ve çatışmada gizlidir. Marx "Komünist Manifesto" (2008) adlı kitabında şimdiye kadar filozofların dünyayı yalnızca değişik biçimlerde yorumladıklarını, oysa esas olanın onu değiştirmek olduğunu söyler.

Marx'a göre tarihte;

Egemenliği ele geçirmiş bundan önceki (proleterya) bütün sınıflar, toplumu büyük ölçüde kendi mülk edinme koşullarına boyun eğdirerek, zaten edinmiş oldukları konumlarını pekiştirmeye bakmışlardır. Proleterler ise daha önceki kendi mülk edinme tarzlarını ve böylelikle, daha önceki bütün öteki mülk edinme tarzlarını ortadan kaldırmadıkça, toplumsal üretici güçleri ele geçiremezler (Marx: 2008: 129).

Burada Marx'ın "sınıfı" hem bir toplumdaki statü farklarının kaynağını oluşturan bir kavram, hem de ortak düşmana (kapitalizme-burjuvaziye) karşı verilecek mücadelede bir güç olarak düşündüğü açıktır. Marx'a göre, *sınıfsız bir toplumun* bir başka deyişle de komünist bir toplumun kurulabilmesi için *proleterlere*, yani işçi

(emekçi) sınıfına büyük bir görev düşmektedir. Yani işçi sınıfı bütün sınıflar adına sınıfsız, komünist bir toplumu gerçekleştirebilmek için önce “kendinde sınıf” (proleter bilinci gelişmemiş) olmaktan çıkmalı, ”kendisi için sınıf “konumuna gelmelidir. Marx, proleter sınıfı *kafa ve kol gücü* olarak ayırmaktadır.

Ancak bu ayrımın tarafları, yaşamlarını sürdürebilmek için emeklerini bir ücret karşılığında satmak zorunda olan insanları temsil etmektedirler. Bu yüzden aralarındaki bu ayrım ancak işbölümüne ilişkin bir ayrım olarak değerlendirilebilir. Tülin Öngen “Marx ve Sınıf” adlı makale (2002) sinde Marx’ın bu ayrımına ilişkin olarak şunları söylemektedir: “üretken emek (kol etkinliği) ile üretken olmayan emek (kafa etkinliği) arasındaki ayrım, farklı sınıf konumlarına değil, emek etkinliğinin farklı biçimlerine denk düşer.” Marx’a göre kapitalist burjuva toplumundan sınıfsız, komünist topluma geçiş işte bu kendisi için sınıf bilincine ulaşacak proletaryanın öncülüğünde yapılacak bir devrimle gerçekleşecektir. Devrim sonucunda ortaya çıkacak toplum her türlü sınıfın ortadan kalktığı sınıflar üstü bir toplum olacaktır. Marx, devrimle birlikte özel mülkiyetin, dolayısıyla işbölümünün ortadan kalkacak olmasını sınıfsız bir toplumun önünü açacak en büyük imkân olarak görmektedir. O burjuva toplumunu eleştirir, komünist toplumun hümanist yapısını yüceltirken şunları söyler: “(...) Burjuva toplumunda, geçmiş bugüne egemendir, komünist toplumda ise bugün geçmişe egemendir. Burjuva toplumda, sermaye, bağımsız ve bireyseldir, oysa çalışan kişinin ne bağımsızlığı ne de bireyselliği vardır” (Komünist Manifesto: 2008, s. 134).

Kısaca söylemek gerekirse, Marx’a göre, komünist bir toplumda üretim araçları, üreten sınıfın yani proletaryanın elinde bulunacağından, yani herkese ait olacağından, sınıf savaşları kendiliğinden ortadan kalkacak, toplumdaki ekonomik eşitsizlikler en

aza indirilerek sömürünün önüne geçilebilecektir. Sınıfsız toplum aynı zamanda tayininde emekçinin hiç rolü bulunmayan kapitalist işbölümünü de yok edeceğinden, insanın emeği başta olmak üzere kendisine ve çevresine yabancılaşmasının da önüne geçilmiş olacaktır.

2.2. TOPLUMSAL DEĞİŞME KAVRAMI VE TOPLUMSAL GELİŞMEYİ AÇIKLAYAN ÇEŞİTLİ KURAMLAR

Toplumsal değişme kavramı bir toplumun toplumsal yapısı, kültürü, o toplumun kurumlarının işlev ve işleyişiyle ilgili geniş bir çağrışım alanına sahip bir kavramdır. Toplumsal değişimi anlamak bir açıdan içinde yaşadığımız zamanın akışını kavramak, topluma yön veren dinamiklerin neler olduğunu anlamlandırmak demektir. Bu durum aynı zamanda “toplum ya da kültür adını verdiğimiz çözümleme nesnelere insanın ve insanlar arası etkileşimin bir ürünü” (Erkilet: 2015: 16) olduğunu gösterir. Çünkü toplumsal değişim en başta kendisini, insanın kendini kuşatan farklı oluşum ve durumlara verdiği tepkide ve bu farklı oluşum ve durumlara gösterdiği uyumda açığa vurur. İnsanın bu tepki ve uyum yeteneği onu diğer canlılardan ayıran en önemli özelliktir. İnsan tarihsel süreç boyunca değişen çevre ve toplumsal koşullara sağladığı uyum yeteneği ölçüsünde hayatta kalabilmiş, böylece hem insanî hem de toplumsal olarak zenginleşebilmiştir. İnsanın dışında kalan birçok canlı türü –söz gelimi buzul çağına canlılarından dinazorlar- ise bu uyumu gösteremediği için tarih sahnesinden silinip gitmiştir. Öyleyse *toplumsal değişme* nasıl tanımlanabilir? Kongar’a göre (1999) bu konuda toplumsal bilimlerde bir karmaşa bulunmaktadır. Ona göre bu karmaşanın nedeni, toplumsal değişimin sebeplerinin, yönlerinin, hızının vb. bilinmemesi, kısaca, toplumsal değişimin kanunlarına tam olarak nüfuz edilememesidir. Kongar, tanımın kesinliği konusunda

bir karmaşa olduğunu söylemekle birlikte “Toplumsal Değişme Kuramları ve Türkiye Gerçeği” (1999) adlı çalışmasında Berelson ve Steiner’in tanımlarını verir:

Her ne kadar hayatta her şey değişmekte ise de, bu terim (toplumsal değişme) yalnızca toplumun yapısındaki temel ve geniş değişimleri belirtir: Ailenin örgütlenişindeki, hayat kazanma yollarındaki, dinsel davranışlardaki, insanlar tarafından benimsenen değerlerdeki ve kullanılan teknolojilerdeki değişmeler (Kongar: 1999: 55).

Kısaca denilebilir ki; “genel anlamda toplumsal değişim, bir sosyal yapıda zaman içinde meydana gelen *farklılaşma* anlamına gelmektedir” (Sunar: 2015: 2).

Toplumsal değişme kavramı sosyolojide, daha çok, toplumların tarihinde, toplumsal yapıda, kurumlarda, insan ilişkilerinde, belirli bir durumdan ya da varlık biçiminden bir başka durum ve biçime geçişi ifade eden makro ölçekteki farklılaşmaları ifade eden bir kavram olarak ele alınmaktadır.

Tarihte değişme, dönüşme yeteneğini kaybetmiş her siyasal sistem, dolayısıyla da her toplum hayatta kalma imkânını da kaybetmiş demektir. İnsanlık tarihi bu tür siyasal sistemlerle, toplumlarla doludur. Öte yandan toplumun bulunduğu her yerde, o toplumun tarihinden bugününe geçirdiği toplumsal değişmeyi anlamaya, yorumlamaya çalışan bir takım kuramların varlığı kaçınılmazdır: “Toplumsal değişme kuramı, tanımı ve içeriği itibarıyla, toplum yaşantısının olduğu her yerde, süreci ve etkileri gözlemlenebilen bir olgu olma özelliği taşımaktadır. Toplum yaşantısının olduğu her yerde bu sosyal olgu ister istemez yaşanmaktadır” (Akpınar: 2007: 2).

2.2.1. Batıda Toplumsal Değişme ve Edebiyat

Batı’da meydana gelen toplumsal değişmelerin tarihini, Sanayi Devrimi gibi Batıya yön veren derin değişimlerin daha gerisinde aramak gerekir. Dolayısıyla Batının

kültürünü, dünya ve insan tasavvurunu biçimlendiren bu değişimin Sanayi devriminden geriye doğru, *Aydınlanma*'ya, Aydınlanma döneminden Antik Yunan Kültürüne uzanan bir zamansal çizgi üzerinde geliştiği bir gerçektir. Bu noktada bu çalışmanın araştırdığı konuyla eşgüdüm içinde olabilmesi için, Batının toplumsal tarihinde yaşanan değişimi, *Sanayi Devrimi* ve sonrası yaşanan toplumsal değişimlerle ilişkili ele alacağını vurgulamak yerinde olacaktır. Toplumların tarihinde siyasî, sosyal, kültürel düzeylerde meydana gelen toplumsal gelişmelerin, bir başka deyişle de alt üst oluşların, edebiyatı güçlü bir biçimde etkilediği bir gerçektir. Ancak bu etkinin dolaylı bir etki olduğu kabul edilmelidir, dolayısıyla edebiyatı, bu tür toplumsal değişmelerin bire bir yansıdığı bir ayna olarak düşünmek doğru değildir. Çünkü bir edebî eser, diyalektik olarak özünde, hem yaratıcısının yeteneğinin, kişisel özgünlüğünün hem de içine doğduğu toplumun birçok alanda ortaya koyduğu maddî ve manevî birikimin etkilerini taşır.

Batı'da Sanayi Devrimi sonrası yaşanan toplumsal değişmeler, sanat ve edebiyatta karşılığını özellikle avangard (öncü) akımlarda bulmuştur. Yaşanan toplumsal değişmelere, bir başka deyişle de kapitalist modernleşmeye karşı en güçlü ilk *avangard tepki* ise *Romantizm* akımıdır. Kapitalist modernleşmenin insan ruhunda ve doğada yarattığı olumsuz sonuçların ilk farkına varan romantiklerdir. Romantiklerin, "rasyonel aklın" insanlığı getirdiği noktaya itirazlarıyla alevlenen "modernleşme" tartışmalarının temelinde, doğa ve insan arasında önceden varsaydıkları ruhsal ve zihinsel bütünlüğün yıkılışına duydukları öfke vardır. Onlar, insanın özünü oluşturduğunu düşündükleri lirik ben'in, *modernleşmenin* insan karşıtı doğası nedeniyle çözülüp kaybolması karşısında büyük bir üzüntü duymuşlar, bir dönem insan, doğa ve kültür arasında varsaydıkları bütünlüğe duydukları özlemi, henüz

toplumsal değişmelerin insanı insanlığından etmediğini düşündükleri bir değerler ve duygular çağı olarak niteleyebileceğimiz Ortaçağ'ın yansıtmışlardır. Sanayi Devrimiyle başlayan baş döndürücü toplumsal gelişmeler sonucu sonradan ortaya çıkacak olan hemen bütün avargard akımların altında Romantiklerin kapitalist modernleşmeye gösterdikleri bu öfkenin yattığını söylemek kanımızca yanlış olmasa gerektir.

Bilindiği üzere, Sanayi Devrimi'yle birlikte hızlanan sürecin en önemli özelliklerinden biri, zaman içinde bilimi felsefeden ayırmasıdır. Bu ayrışmayla birlikte daha önce felsefe alanında tartışılan birçok olgu ete kemiğe bürünerek bilimsel bir disiplin haline gelmiştir. Bu yüzden “modern” olarak adlandırdığımız bu dönemin temel niteliklerinden en önemlisi, sanatın, dinin, bilimin sınırlarının kesin bir biçimde ayrışmasıdır. Batının tarihinde sosyal, kültürel, siyasî düzeyde meydana gelen bu değişmelerin süreç içinde edebiyata ve sanat yansıyarak, bu alanların bağımsız birer disiplin haline gelmesinde önemli olduğu bir gerçektir. Bu dönem fizik bilimlerin yanında, sosyoloji gibi yeni sosyal disiplinlerin de geliştiği bir dönemdir. Sosyolojinin kurucularından biri olan kabul edilen A. Comte sanat ve edebiyat hakkında şöyle yazar: İnsan doğası tahayyülün muhakemeye, muhakemenin de duygulara tabi oluşuyla işlevsellik kazanmaktadır. Edebiyat pozitif bilimin hipotetik takipçisidir. Sanatın, esas görevi, temel çizgilerini bilimin oluşturduğu tiplerin ortaya çıkarılmasıdır. (Comte'den aktaran Esedova, 2008: 97) Comte'da görüleceği gibi, edebiyatı ve sanatı, dönemin koşullarına uygun olarak pozitif bilimin emrine vermek, edebî eserin öznelliğini belirleyen nitelikler dikkate alındığında elbette sekte bir yaklaşımdır. Ancak, dünyanın bütün coğrafyalarında sanat ve edebiyatı, yine de, sosyal, kültürel ve siyasî olarak çok katmanlı toplumsal

değişmelerin yankılandığı kendine özgü nitelikleri olan bir alan, estetik bir dil olarak düşünmek, kanımca, toplumsal değişme ve edebiyat ilişkisini anlamamızı kolaylaştıracaktır.

İster bir roman isterse bir şiir olsun herhangi bir edebiyat yapıtını biçim, öz, üslûp (biçem), simge, metafor, gibi özellikleri bakımından çözümleyebilmek için, söz konusu yapıtın içine doğduğu toplumsal koşullar kadar, o yapıtı yaratan sanatçının kişisel özelliklerinin, üyesi olduğu toplumsal sınıfın, grubun, inançlarının ve sahip olduğu dünya görüşünün de bilinmesine ihtiyaç vardır. Genel olarak herhangi bir kültürel yapıtı, özel olarak da bir edebiyat eserini, kendisini çevreleyen ekonomik, toplumsal, siyasal ve tarihsel koşullardan soyutlamak mümkün değildir. Başka bir deyişle söylememiz gerekirse, sosyolojik açıdan, kültürel yapıtlar, ancak kendilerini oluşturan toplumun bütünsel gerçeği içerisinde anlam kazanır ve açıklanabilirler. Dolayısıyla, insanlık tarihi boyunca ortaya konulan tüm kültürel ürünler gibi edebiyat yapıtlarını da “belirli bir toplumsal, ekonomik ve tarihsel yapı içerisinde oturtmadıkça, gerçek anlamlarını, iletmek istedikleri mesajı algılamak mümkün değildir” (Tolan, 1985: 197).

2.2.1.1. Toplumsal Değişmenin Edebiyata Etkileri

İnsanlık tarihi boyunca, toplumların hayatında, siyasal, iktisadî, sosyal ve kültürel alanlarda meydana gelen gelişmelerin sanat ve edebiyata yansıdığı görülmektedir. Ancak söz konusu gelişmelerin bu alanlardaki etkisi, sanatın ve edebiyatın dilinin imgesel ve estetik bir öz taşıması nedeniyle dolaylıdır. Batının tarihinde de, Antik Yunandan günümüze ortaya çıkan Klasisizm, Romantizm, Realizm, Natüralizm, Nihilizm gibi temel akımlar kadar, Birinci Dünya Savaşı öncesi ve sonrasında gündeme gelen Fütürizm (Gelecekçilik) Sürrealizm, (Üstgerçekçilik ya da

Gerçeküstüçülük), İkinci Dünya Savaşı döneminde yoğunluğu artıran Egzistansiyalizm (Varoluşçuluk), benzeri çok çeşitli avangard (öncü) akımlar bulunmaktadır. Batıda, bu akımların ortaya çıkışında, özellikle Sanayi Devriminin yol açtığı toplumsal değişimin önemli bir rol oynadığı bilinmektedir. Ali Artun'un "Sanat Manifesto" (2013) ları adlı derlemesinde bu ilişkiyi şöyle yorumlar.

Gerek sanat, gerekse sanayi doğanın taklit edilerek dönüştürülmesiyle uğraştıklarından en başat uygarlık ve yaratıcılık göstergeleridir.18. yüzyılın Sanayi Devrimi, sanayiye sanat karşısında üstünleştirir. Ne var ki Romantik Devrimde sanata 19. Yüzyılda tarihte hiç görmediği bir iktidar ve itibar kazandırır (Artun, 2013: 50-51).

Gerçekten de Batı'nın tarihindeki ilk avangard akım Romantizm akımıdır. Romantizm, hem Batının, *rasyonel* (araçsal) *akıl* yoluyla yarattığı "modern" toplumsal düzene, radikal bir karşı duruştur, hem de sonradan ortaya çıkacak avangard akımları etkileyen en önemli sanat ve edebiyat hareketidir. Artun'un söz konusu kitabında, İtalyan akademisyen Renato Poggioli'nin dile getirdiği gibi, hangisi olursa olsun her avangard akımın tarihi, romantizmle başlar. (Artun, 2013) Söz konusu avangard akımlar, genellikle ya akıl (logos) ya da hayal (imge-fantezi) merkezlidir. Örneğin *Fütürizm* akımı akli temele alırken, *Sürrealizm* akımı kendisini rasyonel akla karşı olarak konuşlandırır. Öte yandan sanat ve edebiyatta ortaya çıkan akımların özellikleri dikkate alındığında, onların ortaya çıktıkları toplumun gerçeklik tasavvurunu açığa vurduklarından söz edilebilir. Söz gelimi Klasisizm akımı, Antik Çağın ve Roma döneminin sanat ve edebiyat anlayışını temel alan, *Rönesans* döneminde gelişen, en olgun eserlerini ise 17. yüzyıl Fransa'sında veren bir akımdır. *Klasisizm* akımının bu dönem yazılan edebî eserleri biçimlendiren akılcılık, evrensellik, ölçü, denge, soyluluk gibi kimi özellikleri dikkate alındığında, bu akımın sınıflı, aklın rehberliğini esas alan, değişim içinde, kendi insan ve toplum

tasavvurunu diğerk coğrafyalarda yayma eğiliminde bir toplumsal yapıyı işaret ettiği söylenebilir. Aynı şekilde Birinci Dünya Savaşı döneminde İtalya’da ortaya çıkan ve Rusya’yı da ciddi olarak etkileyen Fütürizm akımı da, kapitalist gelişmenin ulaştığı bilimsel ve teknolojik gelişmelerin sanat ve edebiyattaki bir yansımasıdır. Fütürizmin kurucusu olarak kabul edilen ve bilimsel ilerlemeyi, teknolojiyi bir “din” olarak gören Marinetti’nin kaleme aldığı “Fütürist Manifesto” da şu ifadeler bu etkiyi doğrulamaktadır. “Makine, Fütürizme yani yeniliğin büyük dinine teslimiyet gösteren (...) çağımızın ilahıdır. (...) Ekonomi yasasından esinlenen mühendis, bizi evrensel yasayla uyum içine sokar. Armoniyi başaran odur (...) İyi sanatın yolu mühendisliktir” (Artun, 2013: 49-50). Kısaca bir toplumun tarihinde meydana gelen toplumsal değişimler bir şekilde edebiyatın diline, ele aldığı konulara, zaman ve mekân kavrayışına, karakterlerine yansır. Bir edebî eserin, söz konusu özelliklerinden yola çıkılarak, eserin içine doğduğu toplumun yapısına ilişkin bilgi edinilebilir.

2.2.1.1.1. Fütürizm

Batı’da, *avangard* (öncü) nitelikteki sanat ve edebiyat manifestolarının, Birinci Dünya Savaşı sonrasında arttığı bir gerçekse de, bu manifestoların öncüsünün Marinetti’nin Savaştan önce açıkladığı *Fütürizm* Manifestosu olduğu söylenebilir. Haçerlioğlu, “Felsefe Sözlüğü” (1967) nde Fütürizmi “makineciliğin gelişmesi; hız, heyecan, tehlike tutkusu ve toplumsal coşkunluklar özlemiyle geleceğe doğru atılmayı savunan sanat öğretisi” (Haçerlioğlu, 1967: 102) olarak tanımlamaktadır. Gerçekten de Fütürizm, Sanayi Devriminin sonuçlarına bağlı olarak, Batı’da 20. yüzyılın başlarında baş döndürücü bir hıza ulaşan bilimsel ve teknolojik gelişmelerin etkisiyle ortaya çıkmıştır. Fütürizm akımının, İtalya’da, Şair Marinetti’nin (1876-

1944) kaleme aldığı, 1909 yılı şubatında Paris’te Fransız “Le Figoro”da yayımlanan *Manifesto* ’yla (Manifesto du Futurisme) başladığı, bu manifestoyu izleyen bir kaç yıl içinde, Rusya başta olmak üzere dünyanın değişik ülkelerine yayıldığı kabul edilmektedir. Ancak Marinetti’nin bu manifestosundan önce Rusya’da, sanat ve edebiyatta, Fütürizmin ilk yankılarının duyulduğuna ilişkin kimi görüşlerde vardır. Marinetti, söz konusu manifestosu’nda dünyanın görkemini, yeni bir güzellikle, hızın güzelliğiyle zenginleştiğini, geçmişi temsil eden bütün müzelerin, kütüphanelerin, ahlakçılığın, fırsatçılığın yıkılması gerektiğini ilan ederek şunları söyler.

Şarkılarda çalışmanın, zevkin ve başkaldırının harekete geçirdiği büyük kalabalıklardan bahsedeceğiz (...) duman püskürten yılanları yutan açgözlü tren garlarını; sicim sicim dumanlarından bulutlara asılı fabrikaları; ırmakların üzerini dev jimnastikçiler gibi aşan, güneşin altında bıçak gibi şeytanca parıldayan köprüleri; ufku kollayan maceraperest buharlı gemileri; uzun vagonlara koşulu dev çelik atlar misli, raylar üzerinde eşelenen büyük lokomotifleri; pervaneleri rüzgârda bayrak gibi dalgalanan ve coşkulu bir kalabalığın tezahüratını andıran uçakların süzülürcesine uçuşlarını anlatacağız (Artun, 2013: 103).

İtalyan ve Rus Fütürizminden hangisinin daha önce başladığı tartışmalı olsa da, “iki ekol ideolojik ve politik açılardan birbirine karşıt olarak” görülmektedir. (Parer, 2002) İtalyan Fütürizmi, Mussolini faşizmini desteklemesine karşın, *Rus Fütürizmi*, Bolşevik Devrim’den yana olmuş, ayrıca karakter olarak da İtalyan Fütürizminden daha radikal ve anarşist bir tutumu benimsemiştir. Bu akımın Rus edebiyatındaki en önemli aktörü, Nâzım Hikmet’in siyasal düşüncelerinin ve şiirinin oluşumunda da önemli bir etkisi olan Rus şair Mayakovski’dir. Mayakovski’nin “Kentin Cehennemi” adlı şiirinden şu dizeler, onun Fütürist dönemden keskin izler taşımaktadır.

*Kentin cehennemini daha da azıttılar,
Camlardan vızır vızır kor saçan pencereler,
Kızıl saçlı şeytanlar, arabalı yarışlar,
Kulak yırtan kornalar, çığlık atan frenler....*

(...)

*Ağladı tramvay şavkı yararak karanlığı
Koşarken bilinmezin peşinde.*

*Madenlerin yandığı gökdelen deliklerin
İçinde hız trenleri gürlediler art arda
Ve bir uçak kayboldu derininde göklerin”*

(Atasoy, 2013, 409)

Nâzım Hikmet, özellikle Rusya’da yaşadığı dönemde bizzat tanışıp arkadaşlık ettiği Mayakovski’nin etkisiyle, Fütürizmin estetik anlayışına bağlı oluşunu o dönemlerde yazdığı, “Sanat Telâkkisi” adlı şiirinde şu dizelerle dile getirmiştir.

Fakat

benim

şiiime ilham veren perimin

omuzlarında açılan kanat:

asma köprülerimin putrellerindendir (Hikmet, 1966: 36)

Nâzım’ın bütünüyle Marinetti’in *manifestosu*’nda yer alan görüşlerin etkisiyle yazıldığı izlenimi uyandıran Fütürist şiirlerinden biri ise sonradan edebî mahfillerde çokça eleştirilecek olan “Makinalaşmak” adlı şu şiiridir.

Trrrrum,

trrrrum,

trrrrum!

trak tiki tak!

Makinalaşmak istiyorum!

Beynimden, etimden, iskeletimden

geliyor bu!

Her dinamoyu

*altına almak için
çıldırıyorum!
Tükürüklü dilim bakır telleri yalıyor
damarlarımda kovalıyor*

oto-direzinler lokomotifleri! (Hikmet, 1966: 23)

Fütürizm akımı, sadece Rusya ya da İtalya’da değil, Avrupa başta olmak üzere dünyanın farklı coğrafyalarında yankı bulmuştur. Ancak Fütürizmin, sanat ve edebiyat alanında en verimli dönemini bu iki ülkede yaşadığı söylenebilir. Toplumsal değişmelerin tarihsel özgünlüğü nedeniyle gerek İtalya’da gerekse Rusya’da, farklı ideolojik yönelimlerine rağmen, Fütürizmi “faşizmin resmî estetiği olarak kurumlaşmak isteyen Marinetti’nin manifestoları da, Bolşevizm’in şairi Mayakovski’nin şiirleri de fütüristtir” (Artun, 2013: 58). Fütürizmin Nâzım Hikmet’in şiirini bir dönem ciddi olarak etkilediği de ortadadır. Kısaca söylenecek olursa, hem İtalya’da hem de Rusya’da önemli gelişmelere yol açan Fütürizm akımının en temel özelliklerinden biri geçmişin inkârı, bilimin ve teknoloji ulaştığı noktadan geleceğin kutsanmasıdır. Daha açık bir söyleyişle de, Marinetti’nin “Fütürist Manifesto”da açık bir biçimde ortaya koyduğu gibi, geçmişi, özellikle de sanat ve edebiyat alanındaki mirası bütünüyle reddetme, teknolojik gelişmelerin vardığı düzeyi kutsama, yüzünü büyük bir coşku ve heyecan içinde geleceğe dönme eğilimidir.

2.2.1.1.2. Gerçeküstücülük

Gerçeküstücülük ise (Fr. Surrealisme) Orhan Hançerlioğlu’nun “Felsefe Sözlüğü” (1967) adlı kitabında, Fransız ozanı ve düşünürü André Breton’un ruhsal otomatizm öğretisi olarak tanımlanmaktadır. Hançerlioğlu, akımın kurucusu Breton’un ağzından devamla gerçeküstücülüğün ne olduğunu şu sözlerle dile getirmektedir. “Kendimizi

anlamak için doğadan değil, doğayı anlamak için kendimizden yola çıkmalıyız.” Breton bu “kendimizden yola çıkma” nın nasıl gerçekleşeceğini şöyle açıklamaktadır: “Usun hiçbir denetimine, hiçbir töresel ya da estetik tasaya bağlı olmaksızın, düşüncenin kendini olduğu gibi ortaya koyması *ruhsal otomatizmi* gerçekleştirir.” (Hançerlioğlu, 1970: 106) Breton, insanda “gnose”(irfan) olarak adlandırdığı bir iç bilginin varlığına inanmakta, bu bilginin “birimsiz sırrın içinde göze çarpmadan görünen duyuyüstü gerçeğin bilgi” olduğuna inanmaktadır. Ona göre bu insanı bilginin kaynağına ulaştıracak olansa sezgidir. André Breton’un (1896-1966) tarafından bir manifestoyla gündeme getirilen sürrealizm, özünde Batı uygarlığının kazanımlarına şüpheyle bakan bir avangard (öncü) bir akımdır. Marx, Weber, Simmel gibi batılı birçok sosyoloğun düşüncelerinde de izleri görüleceği gibi, kapitalist modernleşmenin Rasyonel (araçsal) aklın rehberliğinde insanı getirdiği noktayı tekinsiz bulmakta, bilinçaltı süreçlere verdiği önemin bir sonucu olarak “akılcılığa” karşı son derece keskin eleştiriler getirmektedir. Zaten akımın kurucusu Andre Breton’a göre sürrealizm kısaca “aklın tutuklanması” (“prison of rationalism”) ‘dır. Selahattin Hilav göre de Breton, bilimin sınırlı nesnellik ve akıl anlayışına karşı, “karartı bilmeyen gerçek akli” ve “ortaya çıkarılması gereken evrensel açlığı” koymak istiyordu. (Hilav, 2008)

Gerçeküstücülük (Sürrealizm), dünyanın başka coğrafyalarında varyantları bulunmakla birlikte- sözgelimi Latin Amerika’da- Avrupa’ya özgü bir akımdır ve sosyolojik bir perspektiften ele alındığında daha önce söylendiği gibi, rasyonel (araçsal) aklın rehberliğinde gelişen bilimin doğa ve insan üzerinde yarattığı tahribata edebî ve sanatsal düzlemde verilmiş bir tepkidir. Gerçeküstücüler aklın dünyayı, gerçekliği anlatmada, yetersiz olduğuna inanmakta, ideal gerçekliğin ancak

çocukluk masumiyetinin yeniden ele geçirilmesiyle mümkün olacağını savunmakta, çalışmalarında daha çok insanın bilinçaltı süreçlerini, psikolojik derinliklerini merkeze almaktadırlar. Breton, gerçeküstücülükten hareketle insan aklını ve bu aklın yarattığı vahşi toplumsal düzeni, bu düzenin yasalarının insan doğası üzerinde kurduğu baskıyı şiddetle eleştirmiştir. Daha önce “Fütürizm” bölümünde de sözü edildiği gibi, Fütürizm, avangard (öncü) akımların rasyonel kanadında yer alırken, Gerçeküstücülük tam tersine kendini, akla karşı fantazyaya kanadında konuşturmuştur. Hareketin edebî artalanında ise akım olarak özellikle Dadaizmin, Alman Dışavurumculuğun izleri görülür. Gerçeküstücü şiirin vaftiz babaları arasında da Baudelaire, Rimbaud, Lautréamont, Apollinaire, Mallarmé gibi şairlerin adları sayılabilir. David Hopkins, “Dada ve Gerçeküstücülük” adlı kitabında hareketin lideri olarak kabul edilen Bréton’dan söz ederken şöyle der: “Picasso’nun arkadaşı ve Kübizmin önemli savunucusu olan ve 1918’de ölen Guillaume Apollinaire’in Breton için merkezî bir önemi vardı” (Hopkins: 2006: 34). Hilav ise “Edebiyat Yazıları” (2008) adlı kitabında yer alan “Lautréamont ve Ötekiler” adlı yazısında, gerçeküstücülüğün güzellik ve imge anlayışının kaynaklarından biri olarak Fransız şair Lautréamont işaret ederek şöyle der:

Bir teşrih masası üzerinde, bir dikiş makinesi ile bir şemsiyenin rastlantısal olarak bir araya gelmesi gibi güzel” diyor Lautréamont. Gerçeküstücüler, daha sonra, şiirsel imgenin ve “güzellik”in temeli olarak görecektir bunu. Alışlagelmiş çağrışım öbeklerini parçalamayı ve birbirinden en uzak iki gerçeği bir araya getirmeyi amaçlayacaklardır (Hilav: 2008: 17).

Hilav’a göre gerçeküstücülüğün kaynağı öncelikle, dışlanma, yabancılaşma ve bütünlük gibi kavramları felsefe alanına taşıyan Hegel’e bağlanabilir. Hilav’a göre Gerçeküstücülük, “toplumsal önyargı ve sınırlayışa, hayatın çıkargözetir düzenine,

dar nesnellik ve akıl anlayışına başkaldırarak bilinçdışının, cinsiyetin, düşün, imgelemin hakkını geri almak ve böylece insansal bütünlüğü gerçekleştirmek” (Hilav, 2008: 9) istemektedir. Bu yüzden o, amaçlarına ulaşmak için şiir ve resim gibi sanatların yanında olur olmaz yerde rezalet çıkarma, adam dövme, alay etme gibi akıl almaz eylemlerden çekinmez ve kendisini bir sanat hareketinden çok bir devrim hareketi olarak tanımlar. Breton’a göre de, “artık şiirin paranın sonunu ilan ettiği ve cennetin ekmeğini yeryüzünde tek başına böldüğü günler” (Artun, 2013: 196) yaklaşmaktadır. Gerçekten de Dadaizmin mirasçısı olarak Gerçeküstücülük, hem toplumsal hem de sanatsal alanda, son derece radikal bir tarihsel karşı duruştur. André Breton da zaten Gerçeküstücülüğün İkinci Manifestosunda bir adım daha atarak “en katkısız gerçeküstücü eylemin, elde tabanca, sokağa çıkıp kalabalığa rastgele ateş açmak olduğunu söyleyecektir. (Artun, 2013)

Adorno da “Edebiyat Yazıları” nda Gerçeküstücülük kuramının bugün hâlâ geçerli olduğunu, Breton’un bu hareketi, “rüyalarla, bilinçdışıyla ve bazen de Jung’un arketipleriyle ilişkilendirdiğini, bunların da kolajlarda ve otomatik yazıda, bilinçli ben’in müdahalelerinden arınmış bir imge-diline kavuştuğunu” (Adorno, 2008:109) söylemektedir. Akımın felsefi artalanı Nietzsche, Hegel ve Marx’ın düşüncelerine kadar uzanmakta, Gerçeküstücülerin kullandıkları temel yöntem olan “Otomatik Yazı” ise Sigmund Freund’un *Psikanaliz Kuramının* önemli bileşenleri olan serbest çağrışım ve bilinçaltı kavramlarına dayanmaktadır. Hopkins’e göre, tıp öğrenimi gören askerliğini sıhhiye eri olarak yapan Bréton, Freund’un eserlerinin 1920’lerin başından itibaren Fransızca’ya çevrilmesiyle onunla ciddi olarak ilgilenmiştir. Sonradan “Bréton ve arkadaşları bilinçsize ilişkin bu bilimsel düşünceyi vakit geçirmeden kendi şiirsel amaçları için benimsediler; yazının yerleşmiş herhangi bir

fikrin yokluğunda hızla aktığı ‘otomatik yazı’ tekniklerini- kısmen Freundçu ‘serbest çağrışım’ modeli üzerinde geliştirdiler. Gerçeküstücülerin kullandıkları teknikler ve kavramlar ise (“materyaller”), Otomatik Yazı (L’écriture Aotomatique’) humour, harikulâde, düş, çılgınlık, Nefis Ceset (Le Cadavre Exquis), gerçeküstücü nesnelere. Hilav, Edebiyat Yazıları” nda sürrealistlerin “nesnel gerçekliği yıkmak için hem kurt-hem masa heykel ya da Duchamp’ın mermer-kesme şekeri gibi gerçeküstücü nesnelere yaralandıklarını” söylemektedir. (Hilav, 2008) David Hopkins “Dada ve Gerçeküstücülük” (2006) adlı kitabında bu konuda şunları söyler: “başlıca teknik otomatik yazıydı, ama onları en çok birleştiren şey şiirsel imge kavramıydı. Şiirsel imge, 1924’den itibaren geliştirdikleri Gerçeküstücü estetiğin merkezi kavramı olacaktı. Bu imgeye ilişkin merkezi tavır birbiriyle uyumsuz gerçeklikleri bir araya getirmeye dayanıyordu” (Hopkins: 2006: 96). Breton, imge konusunda düşüncesi ise şöyledir: “seyreltilmiş gaz içinde kıvılcımın uzunluğunun artması gibi, otomatik yazıyla yaratılmış “herkesin ulaşmasını istediğim” sürrealist atmosfer de en güzel imgelerin üretilmesi için özellikle elverişlidir.” (Artun, 2013: 215) Gerçeküstücü şairlerde imgeyle ilgili temel tutum birbiriyle hiçbir şekilde uyuşmayacağı düşünülen ilgisiz imgelerin, anlık ve çarpıcı bir ânın ışığında bir araya getirilmesi esasına dayanır. Bu anlayışa Paul Eluard’ın “bir portakal gibi mavi yeryüzü” dizesi örnek gösterilebilir. Akımın Kurucusu Bréton’un 1931 tarihli “Özgür Birlik/Sendika” adlı şiiri ise okur için tam anlamıyla bir imge bombardımanıdır.

*Bir limonluk çatısının arduvaz rengi şakaklarıyla
Bir kırlangıç yuvasının kenarı kaşlarıyla (...)
Bir su samuru edasıyla, karım kaplanın dişleri arasında(...)
Her baltanın altında benim tahta gözlü karım
(Hopkins, 2006: 96)*

Aynı şaşırtıcı imge gücü bir başka Gerçeküstücü şairin, Benjamin Péret'in dizelerinde yeniden karşımıza çıkar:

Ve kızıl balıkları korkutan yıldızlar

Ne satılık ne de kiralık

Doğruyu söylemek gerekirse onlar yıldız değil aslında

Pastacının attığı kayıslı çörekler

(Hopkins, 2006: 97)

Müesser Yeniay, aslı bir yüksek lisans tezi olan “Öteki Bilinç, Gerçeküstücülük ve İkinci Yeni” adlı kitabı (2013)’nda, André Breton’un Gerçeküstücülüğün (Üstgerçekliğin) sosyal sorunlar alanında Marksist doktrini; fikirlerin evriminde ise Freudyen doktrini benimsediğini; Freudyen eleştirinin sağlam bir temele sahip tek eleştiri olduğunu dile getirir” (Yeniay, 2013: 39). Gerçeküstücülük, 1924’de yayımlanan ilk manifestosundan sonra, 27 Ocak 1925’de, Artaud, Breton, Eluard, Naville, Soupault, Aragon, Ernst, Masson gibi üyeleri tarafından imzalan “Surrealist Araştırmalar Bürosu Bildirisi”nde kendisinin bir edebiyat hareketi değil bir devrim hareketi olduğunu ilan etmiştir. “Bu deklarasyonla birlikte Sürrealistlerin Fransız Komünist Partisi’nden kovuldukları 1933’e kadar sürecektir çatışmalı birlikleri başlamış olur” (Artun, 2013: 225). Gerçeküstücülüğün devrimci bir hareket olduğu görüşüne katılan Selahattin Hilav bu akımın dünya şiirine getirdiği katkıyı dile getirerek şunları söylemektedir: “Gerçeküstücülük, devrimci bir hareket olarak, başlangıçta kendisine çizmiş olduğu amaçlara varmamış olsa da, şiir bakımından yüzyılımızın en önemli akımı olma özelliğini edinmiştir.” (Hilav, 2008: 10) Hilav “Edebiyat Yazıları” (2008) adlı kitabında Gerçeküstücülüğü, tıpkı Marksizm, Varoluşçuluk gibi insanın modern kapitalizm tarafından yıkılan ruhsal ve zihinsel temellerinin inşası için verilen bir mücadele, bir bütünlük arayışı olarak

değerlendirmektedir. Öte yandan sanatın her alanında olduğu gibi edebiyatta, özellikle şiir de yaratıcılık, birçok bileşenin yanında kendisinden önce var olan sanatsal akımlarla yüzleşerek onları aşmaya çalışmak demektir. Sanat ve edebiyatın birçok dalında büyük yankı yaratmış olan Gerçeküstücülük, Çağdaş Türk Şiirinde, Ercümen Behzat Lav gibi, şiirleri Gerçeküstücü olarak nitelenen kimi şairler dışında ciddi yankı bulmuş bir akım değildir. Gerçeküstücülüğün avand-garde bir akım olduğu, önce avangardın ayırıcı niteliğinin yerleşiklik kazanmış “sanatsal biçim” leri yıkmaya çalışmak olduğu” (Armağan,2014) dikkate alındığında, avand-garde şiiri, batılı biçim denemeleri olarak anlayan Ercümen Behzat Lav’ın yazdığı şiirlerin ne kadar Gerçeküstücü olduğu da kanımca son derece tartışmalı bir konudur. Modern Türk şiirinde en önemli iki kırılma olarak düşünülen Garip (“Birinci Yeni”) ve “İkinci Yeni” şiir hareketlerinde, bu akımın izleri görülmekle birlikte, bu akımlar içinde yer alan şairlerin de, sonradan başka akımlar içinde ortaya çıkan şairlerin de Gerçeküstücülüğün ortaya koyduğu edebî verimlerle gerçek anlamda yüzleşemedikleri söylenebilir. Gerçeküstücülüğün temel metinlerinin çoğu bugün hâlâ Türkçeye çevrilmiş değildir. Gerçeküstücülüğün Modern Türk hikâyesine de sızdığı, bu etkinin izlerinin ise Saik Faik Abasıyanık’ın *Alemdağ’da Var Bir Yılan* (1954) ve Refik Halit Karay’ın *Memleket Hikâyeleri* (1919) adlı kitaplarında yer alan bazı hikâyelerde açık bir biçimde görüleceği söylenebilir.

2.2.1.1.3. Nihilizm

Nihilizm (Os. İnkârîye, Fr. Nihilisme), Latince “nihil”, “hiçlik” ya da “yokluk” anlamındadır. Dolayısıyla Nihilizm kavramı “Yokluk ya da Hiçlik Kuramı” anlamına gelir. Nihilizm, “metafizik ve törebilimsel güç ve kuralları, hiçbir yetkeye boyun eğmemek ilkesini güden öğretisi” (Hançerlioğlu, 1967: 324-325) olarak

tanımlanmaktadır. Orhan Hançerlioğlu, “Felsefe Sözlüğü” adlı kitabı (1967)’nda devamla, bu akımın özellikle XIX. yüzyıl Rusya’sında kök saldığını köklerinin, Antik Çağ Yunan düşüncesine, özellikle Gorgias’ın yadsıcılığına dayandığını söylemektedir. Hüseyin Aydın ise, bu kavramın tarihte ilk defa Alman Filozofu Friedrich H. Jakobi (1743-1819) tarafından kullanıldığını belirtir ve “Nihilizmin Tarihi” adlı makalesinde bu kavramın “yürürlükte olan değerlere, sosyal-siyasî düzene karşı çıkmak ve varlığın imkânından şüphe etmek” anlamına geldiğini söyler. (Aydın, 1986)

Hançerlioğlu’nun sözünü ettiği Gorgias (M.Ö.483-376-374), Antik Çağ Yunan döneminde yaşamış şüpheci bir filozoftur. Gorgias, bilginin doğruluğun kişiden kişiye değişebileceğini, herkes için mutlak bir doğrunun bulunmadığına inanır. Ona göre bu dünyada herkesi ikna edebilecek bir doğruya ulaşabilmek için harcanacak çaba, boşa harcanmış bir çabadır. Esas olan, retorik, yani hitabet sanatı ve bu yeteneğe bağlı olan ikna gücüdür. Bunlar, ona göre, bir bilgiyi, bir düşünceyi başkasına anlatmada gösterilen başarının da ölçüsüdür. Şüpheciliği bütün görüşlerinin merkezine alan bu filozof, varlık ve evren hakkındaki temel yargısını üç cümlede dile getirmiştir: “Hiçbir şey yoktur, olsa da bilemeyiz, bilsek de başkasına bildiremeyiz” (Kalın, 2014: 83). Nihilizmin felsefede, edebiyat ve sanatta son derece geniş bir literatür oluşturduğu düşüncesinden hareketle, Nihilizmle ilgili bu bölümde verilecek bilgiyi Rus ve Alman edebiyatına yansıyan yönüyle ve Çağdaş Nihilizmin kurucusu olarak kabul edilen Friedrich Nietzsche’nin konuyla ilgili görüşleriyle sınırlı tutmanın doğru bir yaklaşım olacağı düşünülmüştür. Bu tercih aynı zamanda bu konudaki felsefi görüşlerin edebiyata yansıyan yüzünü örneklerle, daha etkili bir biçimde sergileyebilmek için bir imkân olarak düşünülmüştür.

Batı'nın Hıristiyanlığı kabul etmesiyle birlikte insanın evrendeki anlam arayışı yeni bir sürece girmiş, Tanrı hem evrenin işleyişini, hem de insanın dünyevî serüveninin belirleyen ezeli ve edebî bir varlık olarak anlam kazanmıştır. Batı'nın tarihinde Rönesans'la açtığı perde ise sınıflı bir toplum olan Batı'nın tarihinde, yeni bir sınıfın, burjuvazinin ortaya çıkışıyla “taçlanmış”, ekonomi ve siyasette olduğu gibi bilimde, sanatta ve edebiyatta da aklı merkeze alan yeni bir insanın doğuşunun zeminini hazırlamıştır. Marx'a öykünerek denilebilir ki, burjuvazinin önderliğinde gerçekleşen Batılı alt üst oluşların, olumlu bir ifadeyle söylenirse “modernleşmenin” tarihi, aslında biraz da insanın, doğadan ve kendisinden giderek uzaklaşmasının, bir başka ifadeyle doğaya da kendisine de yabancılaşmasının tarihidir. Kapitalist modernleşmenin, insanın zihinsel ve ruhsal dünyasını allak bullak eden hızlı ve çok yönlü gelişmeleri, Batılı insanı bunalımın eşğine getirmiş, onu, kendisi ve dünya hakkında yeni anlam arayışlarına itmiştir. Bu rasyonel akla dayalı “ilerleme” nin, Batılı modernleşmenin en keskin eleştirmenlerinden biriye, Nihilizmin felsefi doruğu olarak kabul edilen ve onu kötümser anlamından kurtararak, Nihilizme yeni bir ivme ve derinlik kazandıran Alman filozofu, Friedrich Nietzsche'dir. E.M. Cioran, Nietzsche için “Nihilizm teşhisi çürütülemezdir; çünkü kendisi nihilisttir ve bunu itiraf eder. Rakiplerine âşık bir yergicidir; kendisiyle, kendisine karşı mücadeleye etmeseydi, kendi acılarına dışarıda, ötekilerde yer bulmasaydı kendi kendine tahammül edemezdi” (Cioran, 2014: 27) demektedir.

Nietzsche'ye göre kapitalist modernleşmenin tarihi, aynı zamanda insanın özne olarak hiçe sayılmasının da tarihidir. İnsan hem kendi doğasına karşı hem de içinde yaşadığı dünyaya karşı yarattığı bu “uygarlık” la aslında kendi varlığına ihanet etmiştir. Modern uygarlığın yarattığı bilimin, teknolojinin, toplumsal kurumlar ve

güç ilişkilerinin insan toplumlarını birer sürüye çevirdiğine inanan, Nietzsche'ye göre, güce, maddeye, çıkara tapan bu uygarlık, aynı zamanda, yarattığı bu toplumsal düzenin bir sonucu olarak Tanrıyı öldürmüştür. Marshall Berman (2009), "Katı Olan Her şey Buharlaşıyor" adlı eserinde "Değerlerin Başkalaşımı" başlığı Nihilizmle ilgili olarak şunları söyler:

akla gelebilecek her türden insan davranışı ekonomik açıdan mümkün, "değerli" olduğu andan itibaren ahlaki açıdan kabul edilebilir hale gelir; kazanç sağladıktan sonra her şey uyar. Modern nihilizm budur işte. Dostoyevski, Nietzsche ve 20. Yüzyıldaki ardılları bu derdin kaynağını bilimde, rasyonalizmde, Tanrı'nın ölümünde göreceklerdir (Berman: 2009: 157).

Nietzsche'ye göre ise son Hıristiyan çarmlıta can vermiştir. Nietzsche'nin modern uygarlığın ilerleyişinin ne anlama geldiğini ilk kez açık bir biçimde ortaya koyan düşünür olduğunu söyleyen Terry Eagleton "Tanrının Ölümü ve Kültür" (2014) adlı kitabında bunu şu sözleriyle dile getirir: " (...) belirleyici kırılma ânı Nietzsche ile gelir, Nietzsche ilk gerçek ateist olduğunu ilan eder. Kuşkusuz ondan önce de bolca inançsız insan vardır; fakat Tanrının ölümünün dehşet uyandırıcı sonuçlarıyla yüzleşen herkesten önce Nietzsche'dir" (Eagleton, 2014: 2014). Cioran'ın şu sözleri, Eagleton'un Nietzsche'den önce de inançsızlar olduğunu, ancak onların Tanrıyla hakkıyla hesaplaşmanı doğrular niteliktedir: "ruhumuzdan Tanrı'yı çıkardığımızda zannettiğimizde zaman bile O hâlâ oradadır: Orada sıkıldığını biz de hissederiz, fakat artık O'nu eğlendirecek kadar imanımız yoktur" (Cioran,2014: 67).

Nihilizm akımı, Batı'da, özellikle de Rusya'da, 19. Yüzyılın ortalarından itibaren yükselişe geçen bir akımdır. Bu akımın bu tarihlerde Rusya'da, okuryazar kesim içinde yoğun bir taraftar kazanmasının önemli nedenlerinden biri, Rusya'nın içinde yaşadığı toplumsal değişimin karakteristikleridir. Büyük toprak sahibi aristokratlar,

köylüler, Çarlık arasında yaşanan ekonomik merkezli sorunlar o zamana kadar var olan toplumsal dengeleri bozmuş, dinî ve ahlâkî değerleri yerinden etmiştir. Bu dönemde yaşanan toplumsal değişimin düşünsel alandaki şiddetini, roman örgüsü Nihilizmin tartışıldığı, Turgenyev’ in “Babalar ve Oğullar”, Dostoyevski’ nin ise “Ecinniler” adlı romanlarında görmek mümkündür. “Bir Rus sıkıntısı vardır, bunu Gogol’ den, Çehov’a kadar bütün Çarlık Rusya’sında görürüz; (Cioran, 2016: 52) diyen Cioran, Dostoyevski’yi bütün zamanların en iyi romancısı, “Ecinniler’ i ise 19. Yüzyılın en önemli romanı olarak değerlendirir. “Babalar ve Oğullar” da, toplumsal düzenin bütün maddî ve manevî değerlerine, Tanrı dâhil inanmadığını, her şeyin yıkılması, değişmesi gerektiğini söyleyen Bazarof, bu iddialarına karşı, kendisini bir şey yapmamakla suçlayıp kızdıran Petroviç’e dişlerini sıkarak şunları söyler:

Demek yalnız küfretmekle iktifa ediyorsunuz?

Evet, küfretmekle”

Ve buna nihilizm diyorsunuz

Evet, buna nihilizm derler (Turgenyev,2007: 73).

Neredeyse bütün bir roman boyunca varlık-yokluk, Tanrı-din gibi kavramlar üzerinden Nihilizmin tartışıldığı “Ecinniler” adlı romanında ise Dostoyevski, Kirilov’a şunları söyletir: “Eğer Tanrı yoksa, ben Tanrıyım. (...) Benim için en yüce fikir Tanrı’nın var olmadığı fikri. İnsanlığın tarihi buna tanık. İnsanlar bugüne kadar kendilerini öldürmemek için Tanrı’yı icat ettiler. Dünya tarihinde ilk defa ben Tanrı’yı icat etmeyi reddettim” (Dostoyevski, 1982: 328-329). Nihilist düşünceye inananlar hayatın her türlü anlamdan yoksun olduğuna, “modern uygarlık” la birlikte her türlü değer için boşaltıldığına inanmaktadırlar. Bu yüzden dış dünyaya karşı, sürekli bir biçimde anlamsızlık, boşluk ve hiçlik duygularının telkin edildiği bir düşünme ve davranış biçimini ifade eden Nihilizm, aynı zamanda insanların bağlı

kaldıkları değer ve ideallerin işlevlerini yerine getirmediklerinde ortaya çıkan bir ruh durumu olarak kendisini göstermektedir. (Aydemir, 2013) E.M. Cioran ise bu ruh durumunu “Burukluk (2014) adlı kitabında şu sözlerle dile getirir: “bezginlik anlarında ruhun ve mekânın en alt noktasına doğru kayarız; vecdin çok uzağına, Boşluğun kaynağına doğru...” (Cioran, 2014: 94). Bu durumun Nihilizmin, ona inananlar için ağır bir tabloya dönüştüğü intihar gibi kimi bazı ciddi sonuçları da vardır. “Ecinniler” adlı romanında “Kirillov’un acımasız bir biçimde gösterdiği gibi, özgürlüğü olan ama Tanrı’nın varlığını kabul etmeyen kişiler kendilerini yok etmek zorunda kalırlar. Onlar için dünya karmakarışık bir anlamsızlık, acımasızlığın kol gezdiği zalim bir farstır” (Steiner, 2015:288). Steiner’in bu tespiti romanda karşılığını Kirilov’n şu sözleriyle bulmaktadır:

Üç yıl boyunca tanrılık sıfatımı aradım ve buldum: Benim tanrılık sıfatım özgür iradem! Hepsi bu! İradem sayesinde en yüce biçimiyle boyun eğmezliğimi ve özgürlüğümü, korkunç özgürlüğümü gösterebilirim. Özgürlüğüm korkunç çünkü. Boyun eğmezliğimi ve yepyeni özgürlüğümü kanıtlamak için intihar ediyorum (Dostoyevski, 1982: 331).

Hüseyin Aydın “Nihilizmin Tarihi” adlı makalesi (1986) ‘nde Nihilizmin dört nitelikte ortaya çıktığını belirtmektedir. Ona göre Nihilizm, kendisini dört farklı kategoride göstermektedir. Bunlar “varlığın eksikliği ve yokluğu anlamında ontik nihilizm, ahlâk değerlerini tanımayan etik nihilizm, içinde bulunduğu toplum düzenini yıkmak isteyen sosyal nihilizm ve devlet ve toplum düzenlerini ferden üstünde görmek istemeyen siyasî nihilizm” (Aydın, 2013: 2) dir. Nihilistler Tanrının varlığını, insan iradesinin özgürlüğünü, bilimsel bilginin varoluşun sırlarını çözebileceğini, her türlü dinî ve ahlâkî değeri, tarihin rasyonel aklın rehberliğinde her zaman ileriye, daha iyiye doğru geliştiği düşüncesini reddetmektedirler. Ancak nihilistler arasında da, tıpkı varoluşçularda görüleceği gibi, hayata karşı kayıtsız,

eylemsiz yaşamının elzem olduğunu ya da intiharı savunanların yanı sıra, düşünceleriyle anarşizme yön veren, her türlü güce ve değere karşı boyun eğmemeyi mücadeleyi salık verenler de vardır. İşte Nihilizm içinde Tanrıya inanmadığını açık bir biçimde söylediği halde anarşizme de temel olacak düşüncelerini sistemli bir biçimde dile getiren ilk filozof Nietzsche olmuştur. Bilindiği üzere, Nietzsche'nin masalsi bir anlatıma sahip olan “Deli” adlı bir parçası vardır. Kapitalist modernleşmenin azılı bir düşmanı, yılmaz bir savaşçısı olan Nietzsche, kendisinin bir nihilist olarak anılmasını Başyapıtı “Böyle Buyurdu Zerdüş”ün yanı sıra, kanımca biraz da “Deli” de anlattıklarına borçludur. “Deli” şöyle başlar:

O deliyi duymadınız mı: Tanla kalkan, fener yakıp Pazar yerine koşan, durmadan bağırarak: “Tanrıyı arıyorum’ Tanrıyı arıyorum”(...) Sonra da kendisiyle dalga geçen kalabalığa: “Nerde mi Tanrı? diye bağırır. “Söyleyeyim: ÖLDÜRDÜK ONU, sen, ben. Hepimiz onun katilleriyiz. Peki bunu nasıl yaptık? Nasıl yutabildik denizi? Bütün çevreni (ufku) silmek için süngeri kim verdi bize? Yeryuvarlağını güneşten boşlamakla ne yapmış olduk? Şimdi nereye gidiyor? Biz nereye gidiyoruz şimdi? Bütün güneşlerden uzaklaşmıyor muyuz boyuna. Geriye doğru, yana, ileriye doğru, bütün yönler? Aşağı diye, yukarı diye bir şey kaldı mı? Sonsuz bir yokluk içindeymiş gibi yoldan sapmıyor muyuz? Soluğunu duymuyor muyuz boş uzayın? (...) Tanrılar dahi çürürler. Tanrı öldü. Tanrı ölü duruyor. Hem onu biz öldürdük. Şimdi biz katiller katili, nasıl avutalım kendimizi? (Nietzsche, 1989: 5).

Nietzsche “Böyle Buyurdu Zerdüş” (1989) adlı kitabında ise Tanrının ölüm nedenini de, hem cinsleri başta olmak üzere dünyaya karşı merhametini kaybeden, böylece yüreği soğuyup taşlaşan modern insana ironik bir atıfla kendince şöyle açıklamaktadır: “Tanrı öldü: İnsana acımasından öldü Tanrı. (Nietzsche, 1989: 5 (...)) Bu yüzden “korkunçtur, kendi yasanın yargıcı ve öğ alıcısıyla yalnız kalmak. Yıldız işte böyle fırlatılır ıssız uzaya, yalnızlığın buzlu soluğuna.” (Nietzsche, 1989: 5) Ancak Nihilizm, yalnızlığın getirdiği en derin bunalımlara rağmen Nietzsche’de, varlığa karşı bir kayıtsızlığa dönüşmemiştir. O, İnsanın kendisini sanatla aşması

gerektiğine inanır, onun deyimiyle söylersek insanın bir üstinsana (Übermensch) dönüşmesini arzular. Ama bu yol her insanın gidebileceği bir yol değildir. Bu yola baş koymak cesaret ister, cesaret ve atılganlık gerektir. Bu yola çıkan kişi tanrısal yalnızlığın derin uçurumlarına kendini hazırlamak zorundadır. Nietzsche'ye göre yeniden yapmak için önce bütünüyle yıkmak, sonra da enkazı kaldırıp atmak gerekir. İnsan küllerinden yeniden doğan bir Anka olacaksa bunu göze almak zorundadır. “Kendi yalımınla (alevinle) yakmaya hazır olmalısın kendini; önce kül olmadan nasıl yeni olabilirsin ki! (Nietzsche, 1989: 65) Nietzsche gibi her türlü metafizik güce, ahlâkî değere karşı olan, insanın sadece kendi yetenek ve arzularına dayanarak, kendini gerçekleştirebileceğini, ancak hiçbir iradeye boyun eğmeyerek başı bulutlu dağlardan, derin uçurumlardan geçebileceğini savunan nihilistler, tarihin her döneminde hem dünyevî hem de uhrevî gücü elinde tutanlar tarafından lanetlenmişlerdir.

2.2.1.1.4. Varoluşçuluk

Felsefe tarihi içinde, Varoluşçuluğun uzak tarihinin Sokrates'in, Augustinus'un, Decartes'in, Kant'ın, Pascal'ın düşüncelerine kadar uzandığı varsayılır. Varoluşçuluk terimi, 1929 yılında, ilk kez, yeni Kant'çı olarak değerlendirilen F. Heinemann tarafından kullanılmıştır. Varoluşçu düşünürlerden Soeren Kierkegaard (1813-1855), Gabriel Marcel (1889-1983), Martin Buber (1889-1973), Karl T. Jaspers (1883-1969) gibi kimi Varoluşçular, Varoluşçuluğu Tanrısal gerçekliği inkâr etmeyen bir söylem içinde dile getirmişlerdir. Martin Heidegger (1889- 1976), Jean Paul Sartre (1905-1980), Albert Camus (1913-1960) gibi kimi düşünürler ise Varoluşçu düşüncenin felsefî açıdan Tanrıtanımaz denebilecek kanadında yer alırlar. Varoluşçuluğu (Fr. Existentialisme) “İnsanın kendi varlığını kendisinin yarattığını

ileri süren Heidegger'in öğretisi" (Hançerlioğlu,1967:305) olarak tanımlayan Orhan Hançerlioğlu'na göre, "Varoluşçuluğun sözümlerine ona düşünsel temelinde, Kierkegaard'ın ermişliğiyle birlikte Nietzsche'nin delice sabuklamaları, Husserl'in olaybilimi, Dilthey'in yaşam felsefesi ve hatta ozan Rilke'nin düşsel dizeleri yatar"(Hançerlioğlu,1987:426).Her ne kadar kendisi Marksist dünya görüşüne inanıyor olsa ve söylemindeki alayın, kitabın kaleme alındığı yılların, Türkiye'de "Sol", "Marksist" düşüncenin yükselişe geçtiği bir dönemden kaynaklandığı düşünülse de, Hançerlioğlu'nun, Varoluşçuluk konusundaki bu yargılarının, indirgemeci bir yön taşıdığı söylenebilir. Çünkü Varoluşçuluk, insan, tarih, zaman, özgürlük, varlık, oluş gibi felsefenin temel kavramlarına hatırı sayılır bir derinlik kazandırmıştır. Ancak, Varoluşçuluk, Hançerlioğlu'nun da söylediği gibi, özünde, materyalist değil idealist bir düşünce akımıdır. Çünkü nesnel dünyanın varlığını insansal varlığa, insansal varlığı da tek bir insanın duygu ve düşüncelerine, tek bir insanın dünya ve insan kavrayışının özgüllüğüne indirgemektedir. Varoluşçular, varoluşu insanla başlatırlar, adeta dünyanın insandan önceki somut varoluşunu yok sayma eğilimindedirler. Oysa materyalistlere göre dünya, insan dünyada var olmadan önce de vardır ve varoluşçuların her daim bir oluş içinde olduğuna inandıkları insan, dünyadan göçüp gittikten sonra da hep var kalacaktır.

Bu bölümde Varoluşçuluk, varoluşçuluğun önemli iki isminin, Jean Paul Sartre'nin ve Martin Heidegger'in görüşlerine ağırlık verilen bir tutum içinde ele alınacaktır. Varoluşçu bir düşünür olmasının yanında, varoluşçu felsefenin, edebiyat alanındaki en önemli temsilcilerinden de biri olan J. Paul Sartre göre insan, önce var olur ondan sonra özünü yaratır. Sartre, "Varoluşçuluk" (1996) adlı kitabında varoluşçuluk hakkında şunları söyler: "Her şeyden önce şunu söyleyelim. Varoluşçuluk deyince

insanın yaşamasına yol veren ve gerçeğin, her eylemin bir çevreyi, bir insancıl özneliği kucakladığını gösteren bir öğretiyi (doctrine) anlıyoruz” (Sartre, 2015: 35). Sartre göre “varoluş”, insanın dünyadaki bütün eylemlerinde kendisini açık bir biçimde gösterir. Söz gelimi bir hikâyeye ya da bir şiir, yaratıcısının zihninde önceden vardır, ama bir öze, ancak yazıldıktan bir başka insan için bir “nesne” durumuna geldikten sonra kavuşur. Cansız nesnelere kendi özlerini yaratmamışlardır, onlar önceden, hangi nedene bağlı olurlarsa olsunlar vardır ve varlık nedenlerinin bir sonucu olarak kendilerini değiştiremezler. Öte yandan, insanın kendisini gerçekleştirme bir başka deyişle de kendi özünü özgürce yaratması bir süreçtir. Heidegger’e göre varoluş bir durum değil, bir eylemdir; olasılıktan gerçeğe doğru bir adım, bir geçiş etkinliğidir. Sözcüğün kendi yapısının da gösterdiği gibi, var olmak “exister” bir andaki durumumuzun dışındaki (ex), daha önce sadece olabilir olanın bulunduğu alana geçip yerleşmek (sistere) demektir.” (Heidegger, 2008) Heidegger’e göre, insanın bilinçli bir varlık olarak kendinde var oluşu (“Dasein”) dışında bir başka var oluş biçimi daha vardır: Dışımızdaki diğer insanlarla “birlikte var olmak”. (“Mitsein”) Heidegger’e için, bu varlık alanı, insanın toplumsal yönünü ortaya koyar. Ancak bu varlık alanı, içinde bulunan her insanın niteliklerinin belirli olmadığı ve bu insanların bizimle ilişkileri de açık bir anlama sahip olmayışı nedeniyle, bir başka deyişle nötr bir alan olduğundan, yoğun bir belirsizlik taşımaktadır. Bu yüzden Heidegger, bu alan içinde kalanlara temkinli bir üslupla yaklaşmakta, bu alanı “onlar alanı” (“Man Sferi”-Almanca “man” ve Fransızca “sferi” sözcükleriyle gösterilen adıl) olarak kavramlaştırmaktadır. “Onlar alanı” tanımlanamaz olduğu için, insanın (Dasein) bütün düşünce ve eylemlerinin içine kolayca sızabilecek bir nitelik taşır. “Onlar” sıradan insanın bilincini ve gündelik yaşamdaki eylemlerini çepeçevre

kuşatmıştır. Ancak “Onlar”, “Dasein” in dünyayla “karşılaşması” ndan doğan heyecanın ve sorumluluğun dışındadırlar. “Onlar alanı” bileşenleri nedeniyle yapısal olarak olağanüstü olanı hizaya getirmek, sivrileni törpülemek ister. Heidegger’in bu cümlede açığa vuran yaklaşımı, kanımızca, onu Sartre’in varoluşçu anlayışından ayırmaktadır. Çünkü Sartre’in varoluşçuluğu, özünde toplumsal gerçekliği kollayan bir yön taşır. Sartre’in bu yönünün onu zaman içinde Fransız Komünist Partisi’ne nasıl yakınlaştıracığına bu bölümün ilerleyen satırlarında değinilecektir. Ayrıca Heidegger’in “onlar alanına” ilişkin bu kötümser yaklaşımı, Freund’un psikanaliz kuramında normatif dış dünya olarak kavramlaştırdığı “süperego” kavramıyla bir analogi içinde düşünülebilir. İşte bu noktada Heidegger’in “onlar” ve “Dasein” ilişkisine şu eleştiriyi getirmek yerinde olacaktır. Öncelikle Heidegger’in bu iki alanın birbiriyle ilişkisi hakkında dile getirdikleri, açık bir niteliğe sahip değildir. Çalışmalarının kimi yerinde “Dasein” in, insanın dış dünyayla kurduğu etkileşimden, eylemlerinden bağımsız düşünülemeyeceği vurgulanmakta, ancak kimi yazılarında bu ayırım bulanıklaşarak varoluş konusunda “onlar alanı” dışlanarak ya da etkisizleştirilerek “Dasein” a öncelik verilmektedir. Yine bu noktada, “Dasein” kavramının anlamından hareketle, Heidegger’in “Dasein” kavramına verdiği anlam ve önceliğin, Nietzsche’nin “übermensch” (üstinsan) kavramıyla bakışımı olduğunu söylemek mümkündür. Allan Megill de “Aşırılığın Peygamberleri” (2012) adlı kitabında, bu anlayışımızı doğrulayacak bir biçimde, Heidegger’in, kendi sözleriyle, kendisinin “bir düşünür olarak Nietzsche’yi ciddiye almaya çalıştığı” için önemli olduğuna inandığını söylemektedir. Bu yüzden Megill’e göre 1930’dan sonra Heidegger’in çalışmaları Nietzsche’yi bir tamamlama girişimi olarak da okunabilir. (Megill, 2012)

Gerek Tanrı tanır gerekse tanımaz olsun, Varoluşçuların temel varsayımları aynıdır. “Varoluş, özden önce gelir. İyi de ne demektir bu? Şu demektir: İlk insan vardır: yani insan önce dünyaya gelir var olur, ondan sonra tanımlanıp, belirlenir, özünü ortaya çıkarır.” (Sartre, 2015: 39) Bu temel düşünce aynı olmakla birlikte, Felsefe tarihinde Varoluşçuluğun her önemli varoluşçu düşünürde farklı varyasyonlar kazandığı söylenebilir. Söz gelimi, Jean Paul Sartre ya da Albert Camus gibi Tanrı tanımaz Varoluşçulara göre insan, dünyaya “atılmıştır”. İnsanın dünyaya “atılmış” olması, bilinci ve algıları keskinleşmiş insan teki için bir “bunalım” kaynağıdır. Camus, “Yaz” adlı kitabı (1994) ‘nda bu bunalımı şu sözlerle dile getirir:

Gece yarısı, kıyıda yalnız başımayım. Biraz daha bekleyip gideceğim. Göğün kendisi de kazaya uğramış, bütün yıldızlarıyla birlikte, şu saatte, tüm dünyada, ateşler içinde, limanların karanlık sularını aydınlatan şu şilepler gibi. Uzam ve sessizlik yüreğin üstüne tüm ağırlığıyla çöküyor. Birden bastıran bir aşk, bir büyük yapıt, belirleyici bir edim, dönüştüren bir düşünce, kimi anlarda aynı katlanılmaz sıkıntıyı verir, karşı konulmaz bir çekimle birlikte. Güzelim var olma bunalımı... (Camus, 1994: 114).

Öte yandan bu Varoluşçu yazarlara göre, insan özgürdür, bu özgürlüğünden dolayı da bizzat kendi seçtiği eylemlerinden sorumludur, çünkü onlara göre, insan aynı zamanda seçtiği bu eylemlerin biçimlendirdiği bir sonuçtur. Yeryüzünde kendi özünü yaratabilen tek canlı insandır. İnsan önce doğar, başka bir deyişle var olur, sonra da hayat ne kadar saçma (absürd) ve acı olursa olsun, bilinçle karılmış eylemleriyle adım adım kendini gerçekleştirir. O bu eylemlerini gerçekleştirirken sadece kendi adına değil, bütün insanlar adına gerçekleştirdiğinin bilincinde olmalıdır. Çünkü o “uyanmış”, bilinçli insanı temsil etmektedir. “Var olmanın bilincini taşıyan insana seyrek rastlanır. İnsanların büyük bir kesimi, dikkatini, mutluluğun koşullarını oluşturan bu dünya nesnelere üzerinde toplar” (Faulque, 1998: 40) Bu yüzden varoluşçular, bu bilinci taşımayan sıradan insana örnek olacak şekilde, eylemlerinin

temelinde var olan ideal insanı, başka bir deyişle herkesin ulaşmak istediği “yarı Tanrı” yı temsil ettiklerinin bilinciyle hareket etmek durumundadırlar. Bunun için de Sartre göre eylem içindeki bir varoluşçu, her bir eylemini gerçekleştirirken, varoluşuna tanıklık edecek, gerektiğinde kendisini uyaracak hayalî bir gözetici, bir üst “ben” yaratmalıdır. Ayrıca Varoluşçular için, kader, yazgı gibi bir düşünce de yoktur. Bu yüzden, Jaspers’den Heidegger’e, Heidegger’ den Sartre’a kadar bütün önemli varoluşçulara göre “sadece özgür olarak kendilerini seçenler, kendilerini yaratanlar, varoluşlarına benimdir, benim yapımdır diyebilenler gerçekten var olurlar” (Faulque, 1998: 45) Ancak kişinin var olabilmesinde, deyim yerindeyse kendi iradesiyle “kaderini” belirleyecek bir seçim yapmak yeterli değildir. Gerektiğinde yaptığı seçimin bir sonucu olarak, acı çekmesi, seçimini gerçekleştirmesi için mücadele etmesi de gerekir. Varoluşçu düşünceyi edebiyata taşıyan, varoluşçuluğun önemli düşünürlerden biri olan Sartre’ın “bulantı” dediği şey de, işte bir seçim yapmanın getirdiği sorumluluğun bir sonucu olarak ortaya çıkar. Sartre, Varoluşçuluğu, edebî bir form içinde dile getirdiği “Bulantı” adlı romanında, temel karakterlerinden birine şunları söyler:“ İyi değilim! Hiç iyi değilim. O miskin şey, Bulantı yakamı bırakmıyor.” (Sartre, 1988: 31) Sartre aynı romanının ilerleyen sayfalarında bu “Bulantı” ânını ise şöyle tarif etmektedir:

Bedenimde, bedenimden su kabarcıkları gibi yükselen düşüncelerde sınırlanan gizili, ölçsüz olma duygusuna bugüne kadar hiç böylesine güçlü kapılmadım. Anılarımı bugünümle oluşturuyorum. Bugünün içine atılmış, bırakılmış durumdayım. Geçmişe ulaşmak için boşuna çabalıyorum: Kaçıp kurtulamıyorum bir türlü (Sartre, 1988: 52).

Sartre göre kişi, kendi var oluşunu tasarlayarak gerçekleştirdiğine göre, ne varoluşun getirdiği bunalımlardan ne de bu bunalımdan çıkmak için gerçekleştirdiği eylemlerin sonuçlardan kaçamaz. Ayrıca ideal insanı temsil ediyor oluşuyla eylemlerinden

sadece kendine değil, bütün dünyaya karşı sorumludur. Aynı şekilde Sartre'ın hümanist varoluşçusu, dünyada yaşanan her şeyden kendisini sorumlu hissetmelidir. Çünkü o, kendi var oluşunu aynı zamanda diğer insan var oluşlarıyla kurduğu ilişkiye borçludur. Öte yandan varoluşçulara göre, Heidegger'in daha önce söylediği gibi, insan sürekli bir oluş halindedir. İnsanın yaptığı her seçimi temel olan eylem, sürekli bir akış, sürekli bir oluş içinde gerçekleşmektedir. Aksi takdirde insan, seçtiği tipte donup kalmış bir “var olan” (existant) olarak, “varlık” içinde kireçlenmeye başlar ve katılaşılarak bir varoluş olmaktan çıkar. Dolayısıyla insanın kendi hayatını, bir başka deyişle de varoluşunu, sürekli bir kendini aşma, yükselişin, ancak ölümle sona ereceği bir ulaşılmaz bir zirve (climax) olarak düşünmesi gerekir.

Ancak, Varoluşçuların ezici bir çoğunluğu, insanın özgür eylemleriyle kendini yarattığını, var kıldığını söylerken, insanı sınırlayan toplumsal, kültürel, siyasal, ekonomik koşulların insanın kendisini gerçekleştirmesinde oynadığı rolün önemini, kanımızca azımsamış görünmektedirler. Gerçi toplumsal yapının insanın kendi varoluşunu gerçekleştirmedeki önemi, sonradan Sartre tarafından üzerinde özenle durulmuş bir konudur. Sartre “Bulantı” adlı romanının sonlarına doğru romanın başkahramanının bir barda şarkı söyleyen zenci kadının var oluşuna ilişkin düşüncelerine yer verir: “Zenci kadın şarkı söylüyor. Öyleyse onun varoluşu kanıtlanabilir mi? Çok az da olsa?” (Sartre, 1988: 251) Buradaki “çok az da olsa?” ifadesi, Sartre'ın roman kahramanının, dolayısıyla da Sartre'ın, zenci kadının bilinçli olarak şarkıcı olmayı seçmemiş olmasını bilmesinden, bu yüzden de, onun ekonomik nedenlerle bir barda şarkı söylemesini varoluşçu anlamda tam bir kendini gerçekleştirme olarak görmeyişindedir. Sartre, her insanın kendi var oluşunu özgürce gerçekleştirebilmesinin aynı zamanda, toplumsal yapının insana sunduğu her

alandaki eşit haklarla ilişkili olduğu gerçeğinden hareketle, bir dönem Fransız Komünist Partisi'yle yakınlaşmıştır. Ancak o dönem Fransız Komünist Partisi, Sovyetlerin katı Stalinist politikalarının izinde hareket ettiğinden, bu yakınlaşma düşünsel açıdan verimli bir ilişkiye dönüşmemiştir. Aynı ilişkinin Varoluşçulardan önce, kapitalist modernleşmenin rasyonel akıl anlayışına karşı çıkan Gerçeküstüçülerle Fransız Komünist Partisi arasında yaşandığı ve kavgayla sonuçlandığından bu çalışmamızda daha önce söz edilmiştir. Hem gerçeküstüçüleri hem de Varoluşçuları komünistlere doğru çeken temel düşünce, insanın toplumsal koşullar olumlu yönde değişmeden kendini gerçekleştirebilme özgürlüğünden mahrum olacağı düşüncesidir. Çünkü İdealizmin tam tersi düşüncelere sahip olan ve Sartre gibi kimi Varoluşçuları etkilemiş olan Marksizm'in materyalizm anlayışı, insanı genel olarak, içine doğduğu toplumun ekonomik yapısının dolayısıyla siyasal, sosyo-kültürel süreçlerin bir ürünü olarak görme eğilimindedir. Arslan Topakkaya'nın "Tarihsel Materyalizm Bağlamında Marx'ı Yeniden Okumak" adlı makalesine göre, tarihsel materyalizm, insanlık tarihinin ve onun sosyo-ekonomik gelişiminin diyalektik bir süreçle ilerlediğini öne sürer. Kültür, siyaset ve toplumsal gelişmeler üretim tarzı dolayısıyla ekonomiyle yakından ilgilidir. (Topakkaya, 2008) Dolayısıyla Marx'ın materyalist anlayışına göre, insanın içine doğduğu toplumsal koşullar, onun kendisini gerçekleştirmesini belirleyen bir yön taşımaktadır. Elbette Marksizmin materyalist tarih anlayışına göre, ekonomik ve siyasi yapı arasında görüldüğü gibi, toplumsal yapı ve insan arasındaki ilişki de özünde diyalektik bir yönelim taşır. Bu diyalektik anlayışına göre, hem toplumsal yapı insanı etkiler, belirler, hem de insan, bilinç sahibi toplumsal bir varlık olması itibariyle düşünce ve eylemleriyle, toplumsal yapıyı etkiler, biçimlendirir. Kısaca materyalist tarih

anlayışına göre, insan, varoluşçuların söyledikleri gibi bilincinin bir eseri değil, toplumsal yapının bir ürünü olarak vardır. Bir başka ifadeyle insanın bilinci toplumsal yapıyı değil, toplumsal yapı insan bilincini belirler. Sartre, “Varoluşçuluk” adlı kitabı (2015) nda, kendilerinin maddecilerin, katı materyalistlerin aksine, insanları birer nesne olarak düşünmediklerini belirtir. Kendilerinin bir insanın egemenliğini aşırı bir öznelliğe kaçmadan, yani onun toplumla ilişkisini yok saymadan, maddenin egemenliğinden ayrı bir değerler bütünü olarak görme eğiliminde olduklarını, çünkü insanın “cogito” (düşünce) ‘da yalnızca kendini değil, başka insanları da bulacağını söyleyerek savunduğu Varoluşçuluğa açıklık getirir. (Sartre, 2015)

2.2.2. Evrimci Kuramlar

Evrimi, basit olandan karmaşık olana, bir başka deyişle de “ilkel”den mükemmele doğru zamansan olarak doğrusal bir çizgi üzerinde gerçekleşen, düzenli değişiklikler zinciri olarak tanımlamak mümkündür. Bilindiği üzere Charles Darwin (1809-1882) bütün canlıların basitten karmaşığa doğru bir gelişim içinde olduklarını iddia etmiş ve hayatta kalma, varlıklarını sürdürebilmelerinin onların doğaya uyum sağlama yetenekleriyle ilişkili olarak doğal seleksiyon (seçilim) yoluyla mümkün olduğuna inanmıştır. Toplumsal değişmeyi evrimci bir anlayışla ele alan sosyologlar, Darwin’in türlerin kökenini ve biyolojik evrimini açıkladığı kuramından etkilenmişler, onun canlı organizmaların gelişimini açıklarken kullandığı evrimci yaklaşımı topluma uygulamışlardır.

2.2.2.1. Auguste Comte, Pozitivizm ve Üç Hâl Yasası

Auguste Comte (1798-1875), Batı’da, sosyoloji biliminin isim babası olarak kabul edilmektedir. Sosyolojiyi, bu kavramı kullanmadan önce “sosyal fizik” olarak tanımlamıştır. Comte’e göre *sosyolojinin görevi*, insan olaylarını düzenleyen sosyal yasaları ortaya çıkarmaktır. Ona göre, bir sosyal bilim olarak sosyoloji, önce, insanlığın tarihteki gelişimine yön veren temel dinamiklerin ne olduğunu ortaya koyabilmeli, sonra da eldeki verilerden hareketle, gelecekte toplumsal yapıda meydana gelmesi muhtemel değişimler hakkında bir öngöründe bulunabilmelidir. Sosyoloji aynı zamanda, insan toplumunun ussal oluşumunun ve etkinliğinin araştırılmasıdır.

Comte’un geliştirdiği *pozitivizm* (olguculuk), toplumların tarihsel gelişim yasalarını metafizik ve teolojik bir anlayışla yorumlayan düşüncelere karşı, deney yoluyla gözlemlenebilen sosyal fenomenleri esas almaktadır. Pozitivizm, “bilimin yalnızca doğrudan deney yoluyla bilinebilen, gözlenebilir büyüklüklerle ilgilenmesi gerektiğini ileri sürer” (Giddens: 2005: 7). Comte, böylece sosyal olgular arasındaki nedensellik ilişkilerinin doğasının açığa çıkarılabileceğine inanmış, buradan hareketle de daha önce de değinildiği gibi toplumların gelecekte yaşayacakları muhtemel olayların seyrinin bilinebileceğini varsaymıştır. Bu açıklamalardan hareketle, Comte için “bilimsel yaklaşım”ının (pozitivizmin) temelinde, her zaman için gözlemi hayale (imgeleme) yeğlemenin bulunduğu söylenebilir. Comte göre, bir olayın zincirleniş, art arda geliş ve benzerlik bakımından öteki olaylarla ilişkilerinin ne olduğu kesinkes araştırılmalıdır. O, değişmez nitelikte gördüğü bu ilişkilerden benzerlik bakımından olanlara “kavramlar” zincirleniş bakımından olanlara ise “olguların yasaları” adını vermektedir. Swingewood’a göre (1998) Comte’un bizzat

kendisinin ifade ettiği temel amacı sosyolojik bir plan içinde bütün mevcut bilgilerin bir sentezine ulaşabilmektir. Bu bakış açısı onun “üç hal yasasının ve bilimlerin hiyerarşik sınıflanmasının kolaylaştırdığı bir görev” (Swingewood: 1998: 62) olacaktır. Comte göre, insanlar, insanlık tarihinin evrimini, ilerleyişini belirleyen toplumsal yasaların bilgisine sahip olmakla, gelecekte mükemmel işleyen bir toplum yaratabilirler. Onun bu anlayışı bir “şeyi” denetim altına alabilmek için onu önceden görebilmek, önceden görebilmek içinse bilmek” esasına dayanır. Fransız İhtilalini izleyen kendisinin de içinde yaşadığı dönemin karmaşık toplumsal yapısı dikkate alındığında Comte’un pozitivist anlayışının temelinde 19.Yüzyıl Fransa’sının, daha geniş bir bakış açısıyla da Avrupası’nın yaşadığı toplumsal karmaşaya yön verecek nitelikte bir sosyal bilimin nasıl inşa edilebileceği düşüncesinin yer aldığı söylenebilir.

Üç Hâl Yasası

Auguste Comte’un evrimci kuramı ya da bir başka söyleyişle *Üç Hal Yasası*, insanlık tarihinde toplumların üç aşamadan geçtiğini öne sürmektedir. Comte’nin Üç Aşama (Hâl) Yasasının temelinde Darwin’in Evrim Kuramının yanı sıra Saint Simon ve Condorcet’in düşünceleri bulunmaktadır. Ona göre insanlık birbirini izleyen şu üç aşamadan geçer:

- a) Teolojik Aşama
- b) Metafizik Aşama
- c) Pozitif veya Bilimsel Aşama

Teolojik Aşama: a. Fetişizm b. Politeizm c. Monoteizm olarak üçe ayrılmaktadır.

a. Fetişizm: (Totemlere Tapınma/Putperestlik) Teolojik aşamanın ilk dđnemini kapsar. Bu aşamada insanlar çevrelerindeki tđm nesneleri canlı olarak kabul etmektedirler. İlkel insanın bu fetişizminde dış dđnyada ruhların, doęaüstđ varlıkların yaşadığına inanılır.

b. Politeizm: (ok Tanrıçılık) Bu dđnemde insanların inandıkları tanrı sayısında bđyđk bir artış gđrđlmektedir. Tanrıların sayıca fazla oluşu insanlarda hangi tanrıya inanılacağı konusunda bir huzursuzluğa, dolayısıyla da bir arayışa yol açmıştır. Bu dđnem tanrıların hiyerarşik bir biçimde dđzenlendikleri bir dđnem olup Comte gđre bu durum tek tanrıçılığa zemin hazırlamıştır.

c. Monoteizm: (Tek Tanrıçılık) : Monoteizmin en belirleyici özelliği dış dđnyada gelişen bđtđn olayların ardında bir tek tanrının bulunduğu dđřüncesidir. Comte bu dđnem toplumlarında, insanların dış dđnyaya ilişkin akla dayalı gözlem ve deneyimleri arttıķça tek tanrı dđřüncesinin karışık algı ve dđřüncelerden uzaklaşarak daha anlaşılır bir hale geldiğine inanır.

Comte, Teolojik Aşama'yı; "Fetişizm (aile), Politeizm (Doğu İmparatorlukları) Entelektđel Politeizm (Yunan), Sosyal Monoteizm (Roma), Defensive Monoteizm (Katolik Dđnyası)" (Kızılcelik: 1994: 116) olarak sıralar.

Metafizik Aşama:

Auguste Comte, bu aşama 19. yđz yđzyıldan itibaren başlamakta olup bu dđnemde insanlar dış dđnyada meydana gelen olayları yorumlamada tanrıya ya da soyut nitelikteki nedenlere bağlamak yerine gözle gđrđlebilir ve deneyimlenebilir somut durum ve nedenlere yđnelmiřlerdir. Elbette bu durumun bđyle oluşunda bilimsel dđřüncenin toplumun her alanında giderek gelişmiş olmasının payı yadsınamaz. Tarihsel sđre içinde giderek gelişen insan aklı artık kendisini çevreleyen dış

dünyada olup biten her türlü olayı yorumlamada öncelikle kendi aklına güvenmenin gereğine inanmıştır. Bu dönemde insan aklı Comte göre olguların sınıflandırılmasına ve gözlemlenmesine odaklanmıştır. Comte'un pozitivizm anlayışı bu aşamada “verilerin sınıflandırılmasını ve gözlemlenmesini ilke olarak neredeyse tanımlamıştır.

Comte'nin Üç Hâl (Aşama) Yasası Korelasyonu aşağıdaki tablo'da gösterilmiştir.

Tablo 1. Üç Hâl (Aşama) Yasası Korelasyonu (Kaynak: Kızılcılık:1994:118)

Entelektüel Safha	Maddi Safha	Sosyal Birlik Tipleri	Düzen Çeşitleri	Egemen Duygu
Teolojik	Askeri (Military)	Aile	İçe Kapalı (Domestic)	Bağlılık (Attachmen)
Metafizik	Yasalara Uyuma (Legastic)	Devlet	Kolektif	Sevgi
Pozitif	Endüstriyel	İnsanlık Irkı	Evrensel	Saygı (Veneration) İyilikseverlik (Benevolence)

Comte, pozitif bilginin ancak gözlem, deney, karşılaştırma yoluyla elde edileceğini öngörmektedir. Bilimleri sosyolojiyle ilişkisi bağlamında basitten karmaşığa matematik-sosyoloji: Sistemli bilgi ve method, astronomi- sosyoloji: Gözlem ve hipotez, fizik - sosyoloji: Deney, kimya – sosyoloji: Sentez, biyoloji - sosyoloji: Sosyal olayların incelenmesi ve dinamik araştırma biçiminde sıralayan Comte, her bilimin somutta soyuta doğru üç hal yasasında belirtilen evrimsel gelişmeyi izlediğine inanır.

Öte yandan Comte, *organik bir bütün* olarak değerlendirdiği toplumu analiz ederken üç temel kavramı esas almaktadır. Bunlar birey, aile ve toplum kavramlarıdır. Sosyolojiyi “sosyal fizik” olarak adlandıran Comte, tam da bu anlayışına uygun olarak esas olanın birey değil aile olduğunu söyler. Ona göre nasıl ki geometride, geometrik bir alan çizgilere indirilerek anlamlandırılmazsa, toplum da parçalanarak

bireylere indirgenerek anlaşılabilir. Toplumsal değişme, ya da Comte göre söylemek gerekirse toplumsal ilerleme, insanlık tarihinde her zaman fiziksel, ahlakî, entelektüel ve politik bir yön taşımaktadır. Entelektüel yön ise toplumsal değişimde temeldir çünkü toplumda maddi gelişmeleri tetikleyen, onları harekete geçirerek biçimleyen bir özellik taşır. Comte'un bu konudaki düşünceleri ilerde değineceğimiz gibi Marx'ın toplum çözümlemesindeki alt yapı-üst yapı kuramına bir temel sağlayacaktır.

2.2.2.2. Herbert Spencer ve Toplumsal Evrim

Herbert Spencer (1820-1903), insanlık tarihini, toplum biçimlerinin birbirini izlemesi olarak değerlendiren ve toplumların bu yapısal değişimlerinin en açık şekilde biyolojik evrim kuramına dayanılarak anlaşılabilirliğini savunan bir sosyal bilimcidir. Biyolojik kökenli "organik ilerleme yasası"nın her türlü ilerlemenin temel yasası olduğu düşüncesi, onun sosyoloji anlayışının temellini oluşturur. Dolayısıyla Spencer'in toplum kuramı özünde "Toplum bir organizmadır" (Callinicos: 2007: 169) inancına dayanmaktadır. Ancak biyolojik organizma ile toplumsal organizmayı karşılaştıran Spencer, sonradan etraflıca sözünü edeceğimiz gibi "bireysel organizmada yalnızca tek bir bilinç merkezi varken toplumsal organizmada bireyler kadar merkez bulunduğu dikkat çekmektedir" (Swingewood: 1998: 79). Spencer, toplumun evrimi düşüncesini, Darwin'den çok önce dile getirmesine karşın, görüşlerinin biçimlenmesinde Darwin'in düşüncelerinin büyük bir etkisi bulunmaktadır. Aynı şekilde Spencer'in sosyoloji anlayışının oluşumunda, Auguste Comte'un, organizmacı ve evrimci yaklaşımının da etkili olduğu söylenebilir. Gerçi Spencer kendi sosyoloji anlayışının Comte'un sosyoloji düşüncesini izlediği yönünde

yapılan değerlendirmelere karşı çıkmakta, Comte ile kendi arasındaki farkı şu sözleriyle ortaya koymaktadır:

Comte'un açıkça söylediği amacı nedir? İnsan kavrayışlarının ilerlemesinin tutarlı bir açıklamasını yapmak. Benim amacım nedir? Dış dünyanın ilerlemesinin tutarlı bir açıklamasını yapmak. Comte, fikirlerin zorunlu ve fiili soy zincirini açıklamayı tasarlar. Ben şeylerin zorunlu ve fiili soy zincirini açıklamayı tasarlarım. Comte, doğayla ilgili bilgilerimizin ortaya çıkışını yorumlamayı tasarlar. Benim amacım doğayı oluşturan fenomenleri.... yorumlamaktır. Biri öznedir. Diğeri geneldir (Coser: 2010: 95-96).

Toplumların evrimine ilişkin bazı temel argümlerin Darwin'den daha önce Spencer tarafından dile getirildiği ileri sürölmektedir. Callinicos (2007) "en uyumlu olanın yaşamını sürdürmesi" ifadesini dile Spencer'in kazandırdığını, bu ifadenin sonradan Darwin tarafından kullanıldığını söyler. Ona göre doğanın ve toplumun evrimi düşüncesi Darwin'in "Türlerin Kökeni" adlı eseri 1859 yılında yayınlanmadan önce geliştirilmiştir (Callinicos: 2007). Çünkü Darwin'in bu çalışmasından iki yıl önce bir denemesinde Spencer şöyle yazmıştır:

Organik sürecin homojenden heterojene doğru bir değişimi iğerdiği tartışılmayacak bir gerçektir. (...) İster dünyanın gelişiminde, ister dünya yüzeyindeki Yaşamın gelişiminde, ister Toplumun, Devletin, Üretimin, Ticaretin, Dilin, Yazının, Bilimin, Sanatın gelişiminde olsun birbirini izleyen farklılaşmalar yoluyla basitten karmaşığa doğru giden bir evrim geçerlidir (Callinicos: 2007: 158).

Bu düşüncelerinin ışığında kısaca, Herbert Spencer'in öncelikle dış dünyada izini sürdürdüğü, gözlemlendiği evrimi, sosyoloji bilimine uygulamak istediğini söyleyebiliriz. Bir başka deyişle Spencer'e göre "İnsan toplumlarının evrimi, evrim geçiren diğer fenomenlerden bağımsız değildir" (Coser:2010: 96). Hatta Spencer'in insan toplumlarını doğal yasaların açıkça gözlemlenebileceği bir laboratuvar ya da özel bir örnek olarak görme eğiliminde olduğu söylenebilir. Ona göre sosyoloji biliminin kendisi de ancak bu evrimsel yasa düşüncesine dayandığı müddetçe bir bilim haline

gelebilir. Spencer'e göre insanlık tarihinde başta insan olmak üzere türler ve toplumlar arasındaki mücadelenin tetiklediği evrim, insan toplumlarının ve diğer canlı organizmalarda giderek artan oranda bir farklılaşma yaratır. Callinicos, "Toplum Kuramı" (2007) adlı kitabında Spencer'in "Sosyolojinin İlkeleri III" adlı çalışmasına atfen onun bu konudaki şu düşüncelerine yer verir: "Canlılar dünyasında geniş biçimde görülen var olma mücadelesi, evrimin ayrılmaz bir parçası olmuştur... Evrensel çatışma olmadan etkin güçler hiçbir zaman gelişemezdi" (Callinicos: 2007: 170). Spencer'in düşüncesinin temelinde bulunan evrim düşüncesi, hem doğada hem de toplumda görece, bağlantısız, belirsiz bir homojenlik durumundan, bağlantılı, belirli ve heterojenlik durumuna doğru bir değişimi işaret etmektedir. Spencer'e göre bu evrim süreci hem verimliliğin artmasını sağlayan hem de karmaşık ve içsel olarak birbirine sıkıca bağlanmış bir toplumsal örgütlenmenin önünü açan bir süreçtir. Süreç içinde artan farklılaşmanın ve çeşitliliğin özellikleri, örgütlenme ilerledikçe kurumsal yapılara ve insan ilişkilerine daha belirgin bir biçimde yansımakta ve kendisinden sonra gelecek olan toplumsal süreçlerin temellerini oluşturmaktadır. Spencer'in sözünü ettiği toplumun evrim süreci bir takım yasalara bağlıdır. Swingewood (1998) bu yasalar hakkında şunları söyler:

Spencer üç evrim yasası saptamıştı: "gücün korunumu", yani enerjinin korunumu yasası ile bundan türetilen "maddenin yok edilemezliği yasası" ve "hareketin sürekliliği yasası". Gücün korunması nosyonu, Spencer'in tümdengelimci sisteminin temelini oluşturur: Evrenin özelliği, evrim ve çözülme süreçlerinde maddenin ve hareketin sürekli olarak yeniden dağılmasıdır (Swingewood: 1998: 75).

Spencer'in toplum anlayışı, özünde *sanayi toplumu* (endüstriyel toplum) ve *militan toplum* ayrımına dayanmaktadır. Ona göre militan toplumlar merkezî bir devlet çatısı altında hiyerarşik ve katı bir düzen anlayışına göre örgütlenmiş, karmaşık yapısal

farklılıkların bulunmadığı toplumlardır. Buna karşın onun evrim anlayışına uygun olan sanayi toplumları ise devlette merkezî yönetim anlayışının baskın olmadığı, toplumsal alanda farklı inanç ve düşüncelere sahip insanların eylemleri insan ilişkilerine imkân sağlayan, bağımsız kurumların, bireyleşmenin önemli olduğu yapısal özelliklere sahiptir. Spencer'in *toplumsal değişim* anlayışı içinde sınıf ya da grup çıkarları benzeri olgulara bir vurgu olmadığı, toplumsal değişiminin temel dinamiğini tıpkı daha önce "Ulusların Zenginliği" kitabında Adam Smith'in dile getirdiği gibi, bireyin kendi çıkarı peşinde koşmasının oluşturduğu söylenebilir. Ancak yine Spencere'e göre toplumsal yapının işleyişinde, bu bireysel çıkar anlayışını sonuçta ortak çıkar anlayışıyla birleştiren bir "gizli el" bulunmaktadır. Alan Swingewood'a göre (1998) Spencer, bireyler kendi özel çıkarlarının peşinde olsalar bile, bu tür eylemlerin toplumsal kurumların karşılıklı bağımlılığı ve karmaşık yapıları dikkate alındığında, "insan failinin, bilinçsiz ve maksatlı olmadan, genelde toplumun daha yüksek ihtiyaçlarına hizmet ettiğine" (Swingewood: 1998: 78) inandığını söylemektedir. Modern kapitalist toplumların bugün geldiği noktadan Spencer'in bu konudaki düşüncelerine değerlendirdiğimizde, onun toplumların evrim sürecine yön veren temel dinamikleri, bireyin ve sivil toplumun dönüştürücü gücünü, çağdaşı birçok sosyoloğa göre çok erkenden ve isabetle kavradığını söylenebilir. Ancak onun, toplumsal değişim sürecinde bireyin öneminin artmasıyla eşzamanlı bir biçimde devletin giderek merkezîleştiğini olgusunu öngöremediği belirtilmelidir. Spencer'in geleceğin modern kapitalist toplumları için öngöremediği bir başka konu ise toplumsal değişime bağlı olarak ortaya çıkan toplumsal grup ve sınıflar arası çelişkidir.

2.2.2.3. Max Weber, Protestan Ahlakı ve Kapitalizm, Rasyonelleşme, Bürokrasi

Almanya, 19. yüzyılın ortalarında, federasyonları arasındaki bağların oldukça zayıf olduğu bir ülke görünümündedir. Almanya’da modern bir kapitalizmin gelişme sürecinin, diğer Batı Avrupalı ülkeler dikkate alındığında, tarihsel, sosyo-kültürel ve ekonomik birçok nedenden ötürü, daha sancılı bir süreç olduğu görülmektedir. Özellikle siyasî alanda, Almanya’nın birliğini diğer Avrupa ülkeleriyle çatışarak kurmuş olması, ülke kaynaklarının uzun bir dönem savaşa yönlendirmesine yol açmıştır. Diğer yandan Almanya’nın toprak aristokrasisi olarak kabul edilen Junker sınıfının tarihsel olarak çöküyor oluşu, siyasî liderlik sorununu gündeme taşımıştır. Weber’in sosyolojik evreninin temellerinin ve kuramsal çerçevesinin bu toplumsal değişmelere bağlı olarak oluştuğu görülmektedir. Her şeyden önce onun sosyolojisinin temelinde bulunan *sosyal eylem, bürokrasi, rasyonalite, liderlik, ideal tip, protestan ahlakı ve kapitalizm* vb. kavramlar, Weber’in söz konusu toplumsal değişmeyi anlayıp yorumlamak için ortaya attığı kavramlardır. Bu yüzden Weber’e göre *sosyoloji*: “Sosyal eylemleri yorumlayarak anlamak (interpretive understanding) ve sosyal eylemleri kendi süreç ve etkileri çerçevesinde (bağlamında) nedensel olarak açıklamaya teşebbüs eden bir bilimdir” (Kızılcılık: 1994: 245).

Dolayısıyla Weber’in kariyerinin ilk yıllarından itibaren geç de olsa Bismarck’la birliğini sağlayan, ancak birçok nedenle Avrupa ülkelerinin çoğunun gerisinde olan Almanya’da, dikkatini liderlik olgusu ve devletin sağlıklı bir biçimde nasıl modernleştirileceği, devlet bürokrasisinin daha rasyonel ve verimli olarak nasıl işletilebileceği konularında toplaması bir tesadüf değildir. Batılı kapitalist gelişmeyi, sınıflar arası çatışmaların tarihi, kapitalist üretim tarzını ise burjuva sınıfının

proleterya üzerindeki tahakkümü olarak değerlendiren Marx'ın aksine Weber, Batı'daki kapitalist gelişmenin, dolayısıyla da toplumsal değişmelerin temelinde bir Protestan mezhebi olan Calvinizmin etkili olduğunu söyler. “Max Weber, dinsel anlayışların ekonomik davranışların gerçekten belirleyicisi olduğunu ve bu bakımdan toplumların ekonomik değişimlerinin nedenlerinden biri olduğunu göstermek istemiştir” (Kızılcıkelik: 1994: 269). Weber, bu konudaki düşüncesini basitçe şöyle temellendirmektedir. Weber'e göre kapitalizmin en temel iki amacından ilki en fazla kâr elde etmek, ikincisi ise işin üretiminin rasyonel (akılcı) bir anlayışla örgütlenmesidir. Bu bir başka deyişle, Batı kapitalizminin temel özelliğini oluşturan kâr isteği ile akılcı disiplinin birleşmesidir. Kapitalizmi oluşturan şey, temelde en fazla kâr değil sınırsız birikimdir. Dolayısıyla kapitalisti belirleyen şey kazanç isteğinin sınırlanmaması ve üretim isteğini de sınırsız kılacak bir biçimde daha çok biriktirme isteğiyle harekete geçmesidir. Bu yüzden, kapitalizmin sürekli yenilenen bir kazancın ve verimliliğin peşinde olduğundan söz edilebilir. İşte, Weber, kapitalizmin bu temel özellikleriyle, bir protestan mezhebi olan Calvinizmin ahlakı arasında, Batılı kapitalist sermayenin doğuşu ve gelişmesiyle ilgili bir ilinti bulunduğunu iddia etmektedir. Çünkü Protestan ahlakı (Calvinist mezhebin ahlakı) bu mezhebe inanana, bu dünyanın nimetlerinden sakınmayı ve çileci bir davranışı emretmektedir. Ancak inanan aynı zamanda dinî vaazın bir sonucu olarak çalışmak ve maddi başarı peşinde koşmak zorundadır. Ama kazancını dünyevî zevklere harcamak yerine yeniden üretime yatırmak zorundadır.

Weber kitabında bu durumu “sofu kemer sıkma” (2011) kavramıyla dile getirir.

Weber, bu görüşlerini “Protestan Ahlakı ve Kapitalizm” (2011) adlı kitabında geniş

bir biçimde ifade eder ve kısaca, Marx'ın söylediklerinin aksine, kültürel olguların ekonomik faaliyetleri nasıl belirlediğini göstererek şunları söyler:

Hiçbir insan “kapitalizmle Kalvinizm arasındaki (söylendiği gibi çok dar) iç ilişki” nin varlığından kuşku duyamaz. – Bu demektir ki ben yeni bir şey söylemedim.- Bu ise şu demektir: Hiç kimse Amerikan yaşama tarzı için Püritenizmin belirleyici rolünden kuşku duymaz (Weber, 2011:319).

Giddens'e göre (1999) göre de *Protestan Etik*, daha önce değindiğimiz gibi “Weber'in, tarım sorunu ve bu sorunun Alman siyasetine etkisine ilişkin yorumundan çıkardığı muhtelif sonuçları bir araya getirmekte ve daha genel bir düzeye yansıtmaktadır” (Giddens: 1999: 37).

Öte yandan Max Weber, Batı toplumlarının gelişme dinamiğinin temelinde rasyonelleşme kavramının bulunduğuna inanmaktadır. İshak Torun, “Max Weber'e Göre İktisadî Zihniyetin Rasyonalizasyonu”adlı makalesine göre, Weber, *rasyonalizmin* çok değişik anlamlara gelebileceğini ifade etmektedir. Ona göre rasyonelleşmenin bir anlamı sistemci düşünürün dünyanın algılanmasına getirdiği akılcılıştır. Bir diğer anlamı, gerçeklik üstünde, gittikçe ince ve soyut kavramlar kullanarak, artan bir kuramsal egemenlik kurmak, başka bir anlamı, kesin olarak belirlenmiş pragmatist amaca, eldeki verilerin gitgide daha doğru hesaplanmasıyla, metodik olarak varılmasıdır. Yine Weber 'e göre, rasyonelleşmenin (akılcılışmanın) derece ve yönü ise olumsuz açıdan büyü öğelerinin ortadan kalkmasıyla, olumlu açıdan fikirlerin sistematik tutarlık ve doğaya uygunluk kazanmasıyla ölçülmektedir. Weber'in *Calvinizm*'le ilgili önceki satırlarda dile getirdiğimiz düşüncelerinden yola çıkarak, onun toplumsal hayatın özellikle ekonomik yönden rasyonelleşmesini Protestan mezhebinin doğuşuyla ilgili gördüğünü, bunun da modern kapitalizmin ortaya çıkışını tetiklediğini düşündüğünü söyleyebiliriz. Öyleyse Weber, insan

zihninin rasyonelleşmesinin kapitalist ekonomik mantığı yoğurarak biçimlendirdiğine inanmaktadır. Ona göre kapitalist ekonomik üretim tarzı da dayandığı bu rasyonel temel nedeniyle, tarihsel süreç içinde modern kapitalizmi yaratmıştır. Dolayısıyla da kapitalizm, toplumsal anlamda rasyonel ekonomik düşünce ve eylemlerin cisimleşmiş halidir.

Weber, *bürokrasiyi* her biri uzmanlaşmış bir işlevi yerine getiren çok sayıda birey arasındaki işbirliğinin sürekli örgütlenmesi (Ritzer, 2014) olarak tanımlamaktadır.

Weber'e göre bürokrasi, keyfiyetten arınmış bir örgütlenme olarak kapitalist üretimin etkili, verimli çalışmasında, işlevlerin bütünleştirilerek merkezileştirilmesinde önemlidir. Ona göre nasıl ki kamu hizmetinin çağdaş örgütlenmesi, kural olarak resmî kurumu daireyi görevlinin özel konutundan ayırmışsa, bürokrasi de genel olarak resmî faaliyetle özel faaliyeti birbirinden ayırmaktadır. Diğer taraftan makine üretiminin el sanatı yöntemlerine üstün olması gibi Weber'e göre bürokratik örgütlenme de diğer yönetin biçimlerine teknik anlamda üstündür. (Coser, 2010) Öte yandan "Weber'in rasyonelleşme ve toplumsal değişme arasındaki ilişkiye ait genel sosyolojik formülasyonu, bürokrasinin kural-bağımlı karakteri ve *karizmanın* değer-yaratıcı özellikleri arasında kutupsal bir karşıtlık koymaktadır." (Giddens, 1997: 68) Çünkü bürokrasi denilen yapı, devleti doğrudan yöneten bir yapı olmayıp, devleti yönetmede bir araç durumundadır. Giddens'e göre de bürokrasi "dışardan" konulan hedeflere bağımlı olduğundan, önünde sonunda siyasî liderliğe, bir başka deyişle de parti örgütlerinin başındaki liderlerin karizmatik özelliklerine bağlıdır (Giddens, 1999: 63).

Böylece Weber'in Almanya'da, bütün kural ve kurumlarıyla rasyonel bir biçimde işletilmesini önemseydiği modern kapitalist sistem içinde, bürokrasinin rasyonel

özelliği ile karizmatik liderliğin “ırrasyonel” karakteristiği toplumsal değişmeyi belirleyen aktörler olarak bir araya gelir. Giddens, bu ilişkide, yukarıda yazılanları da doğrulayacak bir biçimde, Weber’in genel sosyolojik görüşleri ve Alman siyasetine ilişkin özgöl analizi arasında büyük bir bağlantı bulunduğunu söyler. (Giddens, 1999)

Weber, aynı zamanda, tıpkı Marx’ın *yabancılaşmaya* yol açtığını söylediği gibi, modern kapitalist üretimin verimli çalışmasında etken olarak gördüğü bürokrasiyi *demir kafes*, rasyonelleşmeyi yani araçsal aklı ise *büyüden arınmış dünya* metaforuyla kavramlaştırarak eleştirmiştir. Yabancılaşma konusunda Marx’dan farklı olarak Weber, “Marx’ın yabancılaşmayı insanın hakiki kurtuluşuna giden yolda yalnızca geçici bir aşama olarak görmesine katılmaz. Weber, gelecekte zorunluluk alanından özgürlük dünyasına bir sıçrayış olacağına inanmaz” (Coser, 2010: 213). Weber geleceği, Marx’ın komünist toplum öngörüsüyle ortaya koyduğu bir “Cennet Bahçesi” olarak değil, daha çok bir “demir kafes” olarak öngörmüştür. Anthony Giddens, yine de Weber’in bu konuda gelecek için bir umut taşıdığını ve plebisiter demokrasiyi kısmî olarak modern insanı bürokratikleşmiş işbölümünün ‘demir kafesi’ nden kurtaracak yegâne form olarak gördüğünü söylemektedir. (Giddens, 1999)

2.2.2.4. Emile Durkheim, Kolektif Bilinç ve Toplumsal İşbölümü

1789 Fransız İhtilali’nin kraliyete karşı bir başkaldırı olmasının yanı sıra, özünde her türlü geleneksel ve dinî otoriteye güçlü bir karşı çıkış olduğu bilinmektedir. Fransız İhtilalinden sonra gelişen süreç toplumda bireysel özgürlüklerin giderek arttığı, insanların toplumsal yarardan daha çok kendi yaralarını ön planda tuttıkları, dolayısıyla devlet ve birey arasındaki çelişki ve çatışmaların büyüdüğü bir süreçtir.

Durkheim'in yaşadığı dönemde daha da artmış olan toplumsal düzensizliklerin değerler alanında doğurduğu bunalımların onu, gittikçe derinleşen toplumsal farklılıklar ve *işbölümü* üzerinde düşünmeye ittiği açıktır. Durkheim'in konuyla ilgili söylediklerinden içinde yaşadığı Fransız toplumunu bir ahlâkî yozlaşma ve çöküntü içinde gördüğü söylenebilir. Dolayısıyla İşbölümü kavramının, Durkheim'in sosyoloji evreninin en temel kavramlarından biri olduğunu söylemede bir beis de olmasa gerektir. Durkheim'in 1893 yılında bir doktora tezi olarak kaleme aldığı *Toplumsal İşbölümü* (The (Division of Labor in Society) adlı bu ilk çalışmasının öncelikli sorusu, toplum ve birey arasındaki ilişkiyi, toplumun mu bireyi yoksa bireyin mi toplumu yarattığı sorunsalı ekseninde incelemek, açığa kavuşturmadır.

Durkheim'in bu çalışmasında, çağdaş kapitalist toplumda, bireyler ve toplum arasındaki ilişkilerin nasıl oluşup geliştiğinin izini sürdüğü söylenebilir. "Toplumsal İşbölümü"nde Durkheim, öncelikle bir bireyler demeti olarak düşündüğü toplumun nasıl doğup geliştiğini, bu gelişmenin toplumsal bilince sahip ileri bir toplumu nasıl yarattığını ortaya koymaya çalışmıştır. Bunu yaparken Durkheim'in toplumu bireye öncelediğini dolayısıyla toplumun bireylerden değil bireyin toplumdan doğduğunu hareket noktası olarak aldığından söz edilebilir. Durkheim'e göre bireyin toplumdan doğduğunun en önemli delili, onun kolektif bilinç olarak kavramlaştırdığı toplumdaki bütün bireylerin bilincini bir biçimde çepeçevre kuşatan toplumsal bilinç kavramıdır. Toplumsal bilinç, Durkheim'in ifadesiyle *kolektif bilinç* kavramı her ne kadar sonradan Durkheim'de metafizik bir nitelik kazanacak olsa da, hem toplumsal olanın tarihsel süreçle bağını hem de bireyin özgürlüğünün sınırlarını ortaya koyan bir kavram olarak önemli bir yere sahiptir. Çalışmanın temel sorunsalını ise çağdaş kapitalist bir toplumsal düzende artan uzmanlaşma ve işbölümü dikkate alındığında,

toplumda ahlâkî ve entelektüel tutarlılığın nasıl sağlanacağı, toplumsal düzenin sürekli bir denge içinde gelişebilmesinde onun, en önemli kavramlardan biri olarak gördüğü dayanışmanın nasıl kurulacağı oluşturmaktadır.

Nasıl ki Marx toplumsal gerçeği anlamının, onu anlaşılır kılmanın yolunun ilk önce, bir toplumdaki ekonomik üretim tarzını anlamaktan geçtiğine inanıyorsa Dürkheim de bir toplumsal yapıyı anlamının yolunun o toplumdaki kolektif bilinci kavramaktan geçtiğine inanmaktadır. Dürkheim'e göre bu kolektif bilinç bir başka deyişle de toplumsal bilinç bir toplumda yaşayan insanların ortak inançlarının, değerlerinin, duygu ve düşüncelerinin temelinde yer almaktadır. "Toplumsal bilincin dayanacak tek bir organı yoktur; o, toplumun bütün uzamına yayılmıştır; kendisini ayrı bir gerçek kılan özellikleri vardır. Toplumsal bilinç, içinde bireylerin bulunduğu özel koşullardan bağımsız olarak bulunur, bireyler geçicidir, o kalır" (Ergun, 1984: 56). Dürkheim bu düşünceden hareketle, bir toplumsal yapıda *mekanik ve organik dayanışma* olmak üzere iki türlü *dayanışmanın* var olduğunu öne sürmüştür. Mekanik dayanışma bireyselliklerin daha üst toplumsal değerler adına ya da bu değerlerin baskısı altında minimize olduğu bir dayanışmayı ifade eder. Dolayısıyla Dürkheim, bir toplumda mekanik dayanışmanın varlığının, İşbölümü (The Division of Labor in Society) (1956) adlı kitabından, Coser (2010) 'in aktardığına göre, toplumun bütün üyelerinde ortak olan fikirler ve eğilimlerin, sayısal olarak ve yoğunluk açısından kişisel anlamda her bir üyeye ait olanlardan daha büyük olması durumunda ortaya çıktığını söylemektedir. (Coser, 2010) Bir başka ifadeyle söyleyecek olursak Dürkheim'e göre mekanik dayanışma, farklılıkların en aza indiği, toplumun her bir üyesinin toplumun genel refahı adına birlikte, dayanışma içinde hareket etme eğiliminde olduğu bir toplumsal düzeni işaret etmektedir. Dürkheim'in

bu toplumsal düzenine ilkel ya da antik diyebileceğimiz toplumlardaki dayanışmayı örnek olarak göstermek mümkündür. Kısaca bu dayanışma biçimi Durkheim’de kendini, bir toplumda ancak kişilikle ters orantılı bir gelişmenin sonucu olarak ortaya koyar. Mekanik dayanışma kavramının Dürkheim sosyolojisinin önemli kavramlarından biri olan kolektif bilinç kavramıyla yoğun bir ilişkisi bulunmaktadır. Aynı eserinde Dürkheim, mekanik dayanışmanın kolektif bilinçle ilişkisini ortaya koyarken kolektif bilincin bizim bütün bilincimizi tamamen çevrelediğini söyler ve bütün noktalarda onunla uyum halinde olduğumuz zaman, benzerliklerden kaynaklanan dayanışmanın en üst noktasında bulunduğunu iddia eder. Organik dayanışma ise bu anlayışın tam tersine, bireyler arasındaki benzerliklerin azaldığı, farklılaşmanın arttığı bir ilişkiler bütünü ifade etmektedir. Bu ilişkiler bütünü kendisini modern kapitalist üretim tarzı içinde işbölümünün ve uzmanlaşmanın artması şeklinde dışarı vurmaktadır. Dolayısıyla bir toplumda, özellikle çalışma hayatında işlevsel olarak farklılaşmanın artıyor oluşu, toplumun üyeleri arasındaki farklılaşmanın da giderek artması anlamına gelmektedir. Aslında Dürkheim’in işaret ettiği bu sosyal fenomen bütün klasik sosyologların düşünce dünyalarını biçimlendiren temel olgulardan biri olup, Batıdaki kapitalist modernleşmenin doğal bir sonucudur. *Organik dayanışmanın* var olduğu bir toplumsal düzende işbölümünün artışı, bir başka deyişle de tıpkı bir organizmada olduğu gibi her bir görevin ayrı bir organ tarafından yerine getiriliyor oluşu, organların her birinin varlığını sürdürebilmesi için işbirliği içinde çalışmak zorunluluğunda olduğu gibi kaçınılmaz bir biçimde bireyleri birbirleriyle organik bir ilişkiye zorlar. O zaman kısaca söylemek gerekirse, organik dayanışma artan işbölümünün getirdiği zorunlu bir işbirliğidir. Ancak Dürkheim’in öne sürdüğü bu işbölümünü bir iş yerinde bir işin

yapılması için gerekli olan teknik işbölümüyle karıştırmamak gerekir. Dürkheim'in işbölümü kavramı söz konusu teknik iş bölümüne öncel bir kavram olup aynı zamanda onu kuşatır. O zaman işbölümü kavramının temel karakteristiklerini, bir toplumda mesleklerin çoğalması, üreticilerin ve toplumsal farklılıkların artması odağında düşünmek gerekir. Durkheim işte bu artan işbölümünün birçok toplumsal soruna yol açabileceğini sezmiş ve bu sorunların toplumda anomiyeye yol açmadan organik bir dayanışma temelinde nasıl aşılabileceği üzerinde kafa yormuştur. Durkheim'e göre, toplumsal farklılaşma dolayısıyla toplumda işbölümünün artması bir sosyal olgu olduğuna göre onu doğuran bir başka neden olmak zorundadır. Dürkheim bunun nedenini bir toplumdaki *demografik yapıda* yaşanan yoğunlaşmada görür. Ona göre bu yoğunlaşma bir toplumda birlikte yaşama iradesine sahip, ancak toplumsal olarak farklılaşmış bireylerin çoğaldığını göstermektedir. İşte bu toplumsal farklılaşma zorunlu olarak her alanda işbölümünü artıracak bu durum da bir toplumdaki ekonomi, ahlak, hukuk, siyasa, din gibi alanları ister istemez etkileyecektir.

2.2.3. Diyalektik Kuramlar

Diyalektik (Os. cedel, Fr. dialectique), diğer bir deyişle eytişim kavramı, Orhan Hançerlioğlu'nun "Felsefe Sözlüğü"nde (1970) "Doğa, toplum ve bilinç bütünlüğünün oluşma yasası" olarak tanımlanmaktadır. Kavramı, Antik Çağ Yunan Felsefesinde bu çağdaş anlamına en yakın kullanan düşünür Herakles (İ.Ö. 576-480)'tir. Herakles, bu kavramı "savaş" anlamına gelen "polemos" sözcüğüyle dile getirmiş, "evrensel oluşmanın karşıtların kavgasıyla gerçekleştiğini ileri sürmüştü" (Hançerlioğlu, 1970: 91) tür. Diyalektik kuramın özünde yatan her şeyin zıddıyla çatışarak geliştiği düşüncesinin temelinde yatan değişim, Herakles'in "aynı ırmağa

iki defa girmek olanaklı değildir.” özlü sözünde kendisini açığa vurur. Diyalektik kavramı felsefe alanına damgasını esas olarak Hegel (1770-1831)’le vurmuştur. Diyalektiği Hegel’in kavramsal düzeyde kullandığı anlamda, sadece insan bilincini geliştiren bir uslamlama aracı olmaktan “kurtararak” sosyoloji alanına kazandıran, onu toplumu, toplumsal değişmeyi anlamının, yorumlamanın ve değiştirmenin bir yöntemi haline getiren düşünür ise Karl Marx (1818-1895) olmuştur. “Marx’a göre toplum, çatışma ve gerilimi yaratan antitezsel güçlerinin hareketli bir dengesinden oluşur” (Coser: 2008: 57). Diyalektik kuramlar, evrimci kuramların “özel bir şeklidir.” Özünde, “evrim sırasında ortaya çıkan her aşamanın, kendisini ortadan kaldıracak ve zıddını yaratacak öğeleri de beraberinde getireceği fikrine dayanır” (Kongar, 1999: 121).

2.2.3.1. Karl Marx ve Sınıf Kuramı

Marx, insanlık tarihinde, ister ilkel isterse gelişmiş olsun, bir toplumsal yapıdaki değişme ve dönüşümü yaratan temel dinamiğin, diyalektik bir nitelik taşıyan, ezen ve ezilen arasındaki savaş, bir başka deyişle de *toplumsal sınıflar* arasındaki çıkar çatışması olduğuna inanmaktadır. Bu yüzden Marx’a göre “günümüze kadar ki bütün toplumların tarihi sınıf savaşımının tarihidir” (Marx:2008:116). Marx, bütün bir insanlık tarihi boyunca, özgür insan ile kölenin, patrisyenle plebin bey ile serfin, lonca ustası ile kalfanın, tek sözcükle, ezen ile ezilenin çıkarları örtüşmediği için, birbirleriyle sürekli karşı karşıya geldiklerini öne sürer. Ona göre sınıflar arasındaki bu çatışma tarihsel süreç boyunca, kesintisiz, kimi zaman örtük, kimi zaman da açık bir savaşla, her defasında ya toplumun tümüyle devrimci bir dönüşmesiyle ya da savaşan sınıfların birlikte mahvolmalarıyla sonuçlanan bir savaşla sürmüştür. (Marx, 2008) Bütün bir insanlık tarihi boyunca bir toplumsal yapıdaki üretim ilişkilerinin bir

sonucu olan sınıflar arası çatışmalar, kölelik, derebeylik, burjuva toplumu gibi farklı üretim biçimlerine sahip toplumlarda nitelik değiştirerek devam etmiştir. Marx'a göre, (şimdiye kadar) Filozoflar dünyayı yalnızca değişik biçimlerde yorumlamışlardır, ancak asıl sorun onu değiştirmektir. (Marx, 2013)

Marx, modern kapitalist toplumda bugün, söz konusu savaşın iki temel sınıf arasında cereyan ettiğine inanmaktadır. Ona göre bu sınıflar *burjuvazi* ve *proletarya*dır. Bu iki sınıfın çıkarları hiçbir biçimde örtüşmez çünkü “burjuva sınıfının var oluşunun ve egemenliğinin esas koşulu, sermayenin oluşması ve çoğalmasıdır; sermayenin koşulu ise ücretli emektir.” (Marx, 2008: 129) Dolayısıyla burjuva sınıfı varlığını işçi sınıfına borçludur çünkü işçinin alın teri yani *emek*, Marx'a göre *cisimleşmiş sermaye* anlamına gelmektedir. İşçi sınıfı yani proletarya, kapitalist üretimden hakkına düşen payı alamamakta, işbölümü başta olmak üzere üretimi yönlendiren süreçlere kendisi olarak etkin bir biçimde katılamamakta, bunun bir sonucu olarak da emeğine ve kendisine yabancılaşmaktadır. *Yabancılaşma* aynı zamanda, işçinin kendi emeğiyle yarattığı her türlü ürünün, üretim sürecinin sonunda onun denetiminden çıkarak ona yabancı bir gerçeklik kazanması demektir.

Daha açık bir ifadeyle söylemek gerekirse, Marx'a göre, kapitalist üretim ilişkilerinde üretimin gerçekleşmesi bütünüyle emeğin varlığıyla mümkün olan bir süreci ifade eder. Ancak, emeğin bu yaratıcı varlığı, kapitalist üretim koşullarının (işbölümünün) hem kendisinden hem de bu koşulların sonucunda yaratılan üründen dışlanmakta, bu durum insanın (emeğin) kendisine yabancılaşmasına yol açmaktadır. Marx 'a göre en yüce değer emek olduğuna göre, bu durum kabul edilemezdir, çünkü “İnsan doğası, insan potansiyelini hem ifade eden hem de dönüştüren emekle yakından bağlantılıdır” (Ritzer ve Stepnisky: 2014: 75)

Marx'ın insan ve toplum tasavvurunun temelinde bulunan en önemli kavramlarından biri olan *yabancılaşma*, bütün bir kariyeri boyunca Marx'ın düşüncelerinin yönünü ve oluşumunu önemli ölçüde belirleyen bir kavram olmuştur. Bu yüzden bu kavram, toplumsal değişimle ilişkili olarak tezin ilerleyen bölümlerinde, İkinci Yeni Şiiriyle ilişkisi bağlamında daha sonra geniş bir biçimde ele alınacaktır. Marx'a göre kısaca, *işçi sınıfı* “kendinde sınıf” olmaktan çıkıp “kendisi için” sınıf haline gelmedikçe, bir başka deyişle bilinçlenerek, sadece kendi kurtuluşu için değil, bütün sınıfların, ezilenlerin komünist bir devrimle kurtuluşu için bir sınıf haline dönüşmedikçe bu sömürü devam edecektir. Çünkü Marx, bu iki temel sınıf arasındaki uzlaşmazlığın, burjuvazinin işçi sınıfının önderliğinde gerçekleşecek bir devrimle alaşağı edilmesi sonucu komünist bir toplumun kurulmasıyla, dolayısıyla yabancılaşmanın aşılmasıyla gerçekleşeceğine inanmaktadır. Zaten daha önce de dile getirildiği gibi, Marx'ın bütün sosyolojik evreninin temelinde yatan esas düşünce de, zaten, işçiyi bu yabancılaşmaktan kurtarmak, bunun içinde onun, yetenekleriyle uyum içinde, üretim sürecinin etkin bir bileşeni olarak yarattığı değerden haz alarak kendini özgürce gerçekleştirmesini sağlamaktır. Ona göre kapitalist üretim biçimin ürettiği sonuçlar, devrim yolunda, işçi sınıfının işini kolaylaştırıcı bir nitelik taşımaktadır: (...) burjuvazinin ürettiği, her şeyden önce, kendi mezar kazıcılarıdır. Kendisinin devrilmesi ve proletaryanın zaferi aynı ölçüde kaçınılmazdır. (Marx, 2008)

Sonuç olarak Marx'ın sınıf kuramı, dolayısıyla da toplum kavrayışı, 19 ncu yüzyılın Batılı toplumlarında, hem kapitalist modernleşmenin ulaştığı aşamanın insan karşısı özelliğini ifşa etmede, hem de sömürünün ortadan kaldırıldığı *sınıfsız bir toplumun* nasıl kurulabileceğine ilişkin ortaya koyduğu bilimsel düşüncelerle evrensel bir nitelik taşır. Antik Yunan Felsefesinden ve Aydınlanma geleneğinin mirasından ciddi

olarak yararlanmış bir düşünür olan Marx'ın sosyolojik perspektifinin temellerinin oluşmasında Hegel'in diyalektik anlayışının özel bir yeri bulunduğu ayrıca söylenebilir. Marx'a göre bir toplumdaki egemen sınıfın düşünceleri, aynı zamanda toplumun her alanındaki cisimleşmiş hâkim düşüncelerdir. Bir başka deyişle toplumda maddî üretim araçlarına sahip olan sınıf, zihinsel üretim araçlarının da sahibi olarak diğer sınıflar üzerinde kendi çıkarlarını korumak adına tahakküm kurmaktadır. Marx'a göre kapitalist toplumların temel çelişkisi insanın doğası ile emeğin üretim ilişkilerindeki yeri ve değeri arasındadır. Bu yüzden Marx'ın temel düşüncesi, kapitalist üretim tarzının, insanın insan olmasının, bir başka deyişle kendisini emek gücüyle özgürce gerçekleştirmesinin önündeki en büyük engel olduğu ve onun işçi sınıfının önderliğinde gerçekleşecek bir devrimle aşılması gerektiğidir.

2.2.4. Yapısal ve Fonksiyonel Kuramlar

Yapısal işlevselcilik olarak da bilinen yapısal fonksiyonalist kuramlar bir toplumsal sistemde “yapılar”ın ve “işlev”lerin karşılıklı etkileşiminin, toplumsal sistemin dengede tutulması ve toplumsal değişme süreci içinde bu dengenin korunmasında hayati önemi haiz olduğu görüşündedirler. Yapısal işlevselcilere göre toplumsal sistem en yalın bir biçimde bütünü oluşturan birbiriyle ilişkili parçaların etkin bir biçimde örgütlenmesini ifade eder. *Yapısal işlevselci kuram*, bir tür uzlaşma kuramı olarak da anlaşılabilir. Çünkü tıpkı *uzlaşma* kuramlarında olduğu gibi yapısal işlevselcilik de toplumda paylaşılan ortak norm ve değerlerin toplumun temeli olduğu görüşündedir. Yapısal işlevselciler, toplumda toplumu dengede tutan, açık ya da örtük bir takım uzlaşmalar olduğuna inanmakta, toplumsal değişimin kaçınılmaz olduğunu söylemekle beraber bunun toplumsal bünyeyi radikal olarak sarsmadan

yavaş ve düzenli bir biçimde gerçekleşmesini istemektedirler. Bu tutumları dikkate alındığında yapısal işlevselci kuramları, çatışma kuramlarının öne sürdükleri düşüncelerin tam karşısına konumlandırmak mümkündür. Ama bu uzlaşmaz görünen iki temel kuramın onları birleştiren temel bir özelliği bulunduğundan da söz edilebilir. O da her iki kuramın “merkezî ilgilerini büyük-ölçekli toplumsal yapılara ve kurumlara yönelten makro-düzyey kuramlar oluşudur.(Ritzer ve Stepnisky, 2014)

2.2.4.1. Talcott Parsons ve Toplumsal Sistem

Parsons’un doktora tezinin adı “Alman Sosyal Teorisinde Kapitalizm” dir. Parsons’un bu tezi, kapitalizme meydan okuyan Marksizm’e bir cevap olarak da düşünülebilir. Parsons’un sosyolojik yöneliminin temelinde onun çok farklı sosyolojik yaklaşımlara sahip Amerika ve Avrupa sosyal teorilerini birbirine bağlama, bir senteze ulaştırma çabası her zaman etkili olmuştur. O kendi sosyoloji anlayışını geliştirirken kendisinden önce gelen klasik sosyolojinin Comte, Spencer, Weber, Durkheim gibi ustalarının görüşlerini eleştirel bir süzgeçten geçirmiştir. Cevdet Özdemir’in “Neofonksiyonalizm” adlı makalesine göre “Parsons’a göre sosyal teorinin amacı, gerçekleyicileri *aktörler* olan temel eylem birimlerinden, onları da kapsayan daha karmaşık bir sosyal yapı inşasına giden sürecin soyut kavramsal çerçevesini kurmak olmalıdır” (Özdemir, 2000; s. 84). Parsons, yapısal işlevci bir sosyolog olarak ideal toplumsal sistemi tanımlarken, yapısal işlevselci yaklaşımın toplumsal sistemle ilgili olarak daha önceki satırlarda belirttiğimiz kabullerinden hareket eder. Ona göre toplumsal sistemler düzene ve parçaların birbirine bağımlılığı özelliğine sahiptirler ve varlıklarını korumak için her zaman bir *dengeye* yönelme eğilimi gösterirler. Bütünü oluşturan her bir parçanın doğasında

bütünü değiştirme, dönüştürme gücü gizil olarak mevcuttur. Dolayısıyla parçaların bütünü oluşturan diğer parçalarla uyumu, işlevselliği önemlidir.

Sistem önce kendi içinde denge yaratacak, verimliliğe yol açacak bir bütünlük taşımalıdır. Bu denge konusunda sistemin göstereceği performans önemlidir çünkü sistemin dış çevrede meydana gelen değişimlerle uyum içinde varlığını sürdürebilme, değişime adapte olabilme yeteneğini belli oranda güvence altına almaktadır.

Toplumsal düzenin dengede kalmasında paylaşma ve bütünleşme sistem açısından son derece önemlidir. Toplumsal sistem özünde toplumsal değişmeyi olumlu bir yönseme olarak taşımakla birlikte, toplumsal değişmenin radikal bir hal aldığı durumlar Parsons'a göre toplumsal sistemin dengesi açısından sağlıklı değildir. Parsons, ortaya koyduğu bu anlayışıyla toplumsal sınıflar ve gruplar arasındaki çatışma ve çelişkilerin yol açtığı radikal değişimleri, toplumsal düzenin bir devrimle daha iyiye dönüşmesi yolunda değerli bulan çatışmacı yaklaşımlardan farkını ortaya koyar. Parsons'un toplumsal sistem kavrayışı, "toplumsal sistemin en temel biçimi olarak tanımlanan mikro düzeyde ben ile öteki-ben arasındaki etkileşim ile başlar" (Ritzer ve Stepnisky, 2014: 246).

Parsons'un toplumsal sistem anlayışının dört temel bileşenini vardır: Sosyal sistemler, kişilik sistemleri, kültür sistemleri ve davranışsal organizma.(Ritzer ve Stepnisky, 2014) Parsons'un toplumsal sistem anlayışını oluştururken bu dört sistem konusunda vardığı bu soyutlamada, onun düşüncelerini ciddi anlamda etkilemiş olan Weber'in *ideal tip* soyutlamamasından izler görmek mümkündür. Ancak Parsons'un düşüncelerinin biçimlenmesinde en az Weber kadar Comte'nin, Spencer'in ve Durkheim'in evrimci/organizmacı sosyoloji anlayışlarından işaretle bulunduğundan da söz edilebilir. Parsons araştırmaları sonucunda ulaştığı çıkarışmaları bütünüyle

somut sosyal eylem ve olgulara dayandırmaya çalışmıştır. Parsons'un dörtlü sisteminde sosyal sistemler ve kişilik sistemleri etkileşim halindeki failer ve yapılar, kültür sistemleri ise sembolik kalıplar olarak idealize edilmişlerdir. Parsons toplumsal sistem içindeki aktörleri ve sosyal eylemleri sınıflandırmak için geleneksel olana karşı modern ifade ettiğini dile getirdiği *kalıp değişkenler* kavramını ortaya koymuştur. Bu düşünceden hareketle Parsons bir *toplumsal sistemde* dört temel fonksiyon olduğunu söylemektedir. Bunlar *uyum* (Adaptation), *Amaca Ulaşma* (Goal attainment), *Bütünleşme* (Integretation) ve *Gizli Kalıpların Korunması* (Latent pattern maintenance)'dir. Parsons, toplumsal sistemin bu dört bileşenini her fonksiyonun İngilizce başlığından yola çıkarak AGIL şeklinde formüle eder. Uyum toplumsal sistemin değişirken sürekli bir dengede kalabilmesi, varlığını tehlikeye sokabilecek durumlardan korunabilmesi için toplumsal sistemin değişen çevre koşullarına adapte olabilme yeteneğini temsil etmektedir. Amaca ulaşma, toplumsal sistemin fonksiyonel yapısının hedeflerini rasyonel bir biçimde gerçekleştirebilme yönelimini ifade eder, toplumsal sistem içindeki fail (aktör) ve yapıların amaçları doğrultusunda karar alma, işbirliği ve organizasyona vurgu yapar. Bütünleşme fonksiyonu, toplumsal sistemin ahengini sağlamak bir başka deyişle de bütünü oluşturan parçaların hem işlevsel hem de bir denge içinde kalarak görevlerini yerine getirebilmesi için, toplumsal sistemin temelinde var olması gerekli dayanışma düşüncesine, işbirliği anlayışına atıfta bulunur. Toplumsal sistemin temelinde yer alan normlar, değerler, roller gibi ilişkilerin bütünlüğünü koruyan ve geliştiren ise Gizli Kalıpların Korunması bileşenidir. Parsons bir toplumsal sistemdeki ortak değerlerin oluşturduğu işlevsel bütünlüğün gerçekte ampirik bir temele dayandığını ve kendini o toplumsal sistemdeki normatif yargılar toplamı olarak açık bir biçimde

gözler önüne serdiğine inanmaktadır. Dolayısıyla Parsons için *toplumsal sistemin ortak değerleri*, toplumsal sistemin doğasını anlamada, sosyal eylem ve olguların analizinde son derece önemli bir hareket noktasıdır. Onun toplumsal sistemini sosyolojinin en önemli ikilemelerinden birini oluşturan yapı ve fail arasındaki ilişkisinin niteliğiyle yakından ilgilidir. O toplumsal yapılar ve failer arasındaki bu karşılıklı ilişkinin toplumsal sistemin sürekli iyileşen bir denge durumunda kalabilmesinde önemine inanmıştır. Ona göre bu ilişki, toplumsal normların aktörler (failler) tarafından içselleştirilmesi, gelecek kuşaklara aktarılmasında ve sosyal bütünleşmenin sağlanmasında merkezî bir önem taşımaktadır. Parsons, insan eyleyenleri, eylemin seyri konusunda seçim yapmaya muktedir olarak görmekle birlikte bu seçimlerin, biyolojik ve çevresel şartlar, eyleyenleri bir ağ gibi sarmalayan toplumsal yapıları yöneten değer ve normlar tarafından sınırlandırıldığını düşünmektedir. (Coser, 2010)

Dolayısıyla bu noktada onun toplumsal sistemin norm ve değerlerinin içselleştirilmesinde yapıyı işlevsel, faili (aktöre) ise daha ziyade edilgen bir konumda algıladığından söz edilebilir. Parsons, “eyleyenlerin toplumsallaşma sürecinde çoğu zaman edilgen alıcılar olduklarını var saydı. (Ona göre) çocuklar sadece nasıl eyleyeceklerini değil toplumun normlarını ve değerlerini, ahlakiliğini de öğrenirler. Toplumsallaşma için gereksinim eğilimlerinin (kendileri de büyük ölçüde toplum tarafından kalıba sokulan) çocukları toplumsal sisteme bağlamasını sağlayan muhafazakâr bir süreç olarak kavramsallaştırılabilir” (Ritzer ve Stepnisky, 2014:247). Öte yandan Parsons’un kişilik ve kişiliğin toplumsal sistemle ilişkisi bağlamında yaklaşımını en çok etkileyen kişilerin başında Freund’un da geldiğini unutmadan söylemiş olalım. “Ferund’un ahlakî değerlerin kişilik yapısının asli bir

parçası olarak içselleştirilmesini ortaya çıkarmasıyla yaptığı büyük keşif, Parsons'un diğer bir etkileyicisi olan Durkheim'in teorisindeki, ahlaki normların toplumsal açıdan bütünleştirici bir rol oynadığı düşüncesine yakındır" (Swingewood: 1998: 302).

2.2.4.2. Robert Merton ve Anomi

Merton'un, anomiyile ilgili yaklaşımını ortaya koymadan önce, anomiy kavramını sosyolojiye kazandıran Emile Durkheim'in ve Merton'un hocası Parsons'ın konuyla ilgili düşüncelerinden kısaca söz etmek, Merton'u anlamamızı kolaylaştıracaktır. Modern kapitalist toplumda anomiy kavramı üstünde sistemli olarak ilk düşünen sosyolog Emile Durheim'dir. Durkheim, bir toplumun kolektif bilincini oluşturan yapının, toplumda meydana gelen sosyal, kültürel, ekonomik temelli değişikliklerin etkisiyle bireyin toplumla olan ilişkilerinde ve toplumsal yapının kendisinde, çatışma ve dengesizliğe yol açabileceğini öne sürmüştür. Durkheim bu sosyal olguyu anomiy terimiyle kavramlaştırmaktadır. Anomiy kavramı, onun sosyolojik düşüncesinin temellerini oluşturan en esaslı kavramlardan biridir. Durheim'e göre bir toplumda *anomi*, söz konusu bu gelişmelere bağlı olarak bireyin bilincinin, toplumsal gelişmeyi etkileyerek zayıflatması ve bireyleri bütünleştirmede toplumsal yapıların yetersiz kalışı durumunda ortaya çıkmaktadır. Dolayısıyla anomiy kavramı, toplumsal kuralların yokluğunu, toplumsal değerlerle bireyler arasındaki ilişkinin yozlaşarak bir bunalıma yol açmasını gösteren bir kavram olarak, Durkheim'in sosyolojik kavramlarından biriyle söylemek gerekirse "toplumsal dayanışma"nın çatlmasını, toplumu bir arada tutan değerlerin aşınmasını ifade etmektedir. Durkheim bu konuyla ilgili düşüncelerini gerek "Toplumsal İşbölümü" (1893), gerekse "İntihar" (1897) adlı eserlerinde ortaya koymuş, intihar gibi bireysel bir eylemin bile toplumsal

nedenleri olduğu konusunda ısrar etmiştir. Bu konuda ciddi saha çalışmaları yaparak ampirik sonuçlara ulaşmıştır. Durheim, toplumsal yapıda ister ekonomik, isterse siyasî düzeyde olsun ortaya çıkan krizlerin anomiyeye yol açarak kolektif bilinci tahrip ettiğini bunun da intiharı tetiklediğini düşünmüştür. “İntihar” adlı kitabında yazdığına göre “her toplumda, insanları kendilerini öldürmeye iten belli bir enerjiye sahip ortaklaşa bir güç vardır. Hastanın yaptığı ve yalnız onun kişisel huyunu anlatıyor görünen hareketler, gerçekte onlarda dışa vuran bir toplumsal durumun devamı ve uzantısıdır.” (Durkheim, 2014: 346) Merton’un hocalarından olan T. Parsons ise, Marx’ın ortaya attığı sınıf çatışması, toplumsal yapıda kökleşmiş çelişkiler gibi nosyonları kendi kuramında çok dikkate almasa da “gerilimler”, “sıkıntılar” gibi kavramları öne çıkararak modern toplumda, yapısal çatışma olasılığını akla getiren “yaygın” bir anomi görüldüğü” (Swingewood, 1991: 280) tespitini, Merton’dan daha önce yapmıştır.

Toplumsal bütünleşmeyi açıklamada, Durkheim’in ortaya koyduğu “kolektif bilinç” kavramının ve Parsons’un ifade ettiği modern toplumdaki “gerilim ve sıkıntılar” ın yerini, Merton’da *ortak değerler* almaktadır. Merton’a göre “bir insan yığını toplum olarak tanımlamamızın nedeni, bireysel davranışların gerçekte toplumun temel değerlerine göre şekillenmesidir. Eğer belirli bir insan grubu ortak değerlerden yoksun ise, bu tür grup içerisinde belirli ilişkiler veya düzensiz, kuralsız değiş-tokuş türleri olabilir, ancak hiçbir zaman bir toplumdan söz edilemez” (Tolan, 1985: 69). Merton, bir toplumda kültürel yapının, normların ve normlara uygun bir biçimde kültürel hedeflere ulaşmak için toplumsal olanakların dağılımının önemine inanmaktadır. Merton’a göre bunlar toplumda kişiyi hedeflerine ulaştıracak olan kurumsallaşmış yol veya araçlardır. Bu yapılar nesnel eylemin koşullarını belirleyen

ögeler olarak, toplumsal yapı ve bireyler arası ilişkilerin dokusunu oluştururlar. Merton, işlevi, nesnel biçimde, “verili bir sistemin adaptasyonu ya da ayarlanmasına uygun düşen “gözlemlenmiş sonuçlar” diye tanımlarken, işlevsizlik de ayarlanma ve adaptasyon olanağını azaltan sonuçlar olarak tanımlanmıştır. (Swingewood, 1991: 280) İşte Merton’a göre bir toplumda anomi, bu işlev ve işlevsizlik korelasyonunun doğurduğu gerilimin bir sonucu olarak ortaya çıkar. Merton, Amerikan toplumunda başarının temel ölçüsü olarak gösterilen maddî sonuç doğuran başarının, amiyane bir söyleyişle de parasal başarının toplumsal kültürün ürettiği temel hedeflerden (başka hedefler de önemli olmakla birlikte) biri olduğunu düşünür. Merton bireylerin gerçekleştirmeyi arzuladıkları hedeflerle bu hedefleri gerçekleştirmenin önündeki toplumsal yapıdan kaynaklanan engeller arasındaki boşluğu dolduracak, ya da bu çelişkinin doğurduğu gerilime uyum sağlayabilecek bir tipoloji geliştirmek ister. Ona göre insanın sosyal sermayesi, yani kültür, hedeflerini gerçekleştirebilmesinde kişiye bir motivasyon sağlamaktadır. Toplumsal yapı da arzulanan bu hedeflere ulaşmanın bir aracı olarak işlev görmektedir. Ne var ki arzuladığı hedefleri gerçekleştirmede herkes aynı derecede başarılı olamayacağı gibi birçok insanın da başarısız olması kaçınılmazdır.

İşte anomi, Merton’a göre *kültürel norm ve hedefler* ile grup üyelerinin, bunlara göre hareket etmesinin toplumsal açıdan belirlenmiş olanakları arasında keskin bir uçurum görüldüğünde ortaya çıkmaktadır. (Swingewood, 1991) Merton bu uçurumun bütünüyle ortadan kaldırılamayacağına inanıyor görünse de (Merton’un sosyolojik nesnesinin Amerikan toplumu olduğu gerçeğini göz ardı etmemek gerekir) kişinin hedeflerine ulaşma arzusuyla bu hedefleri gerçekleştirmede kişiye yol gösterici olacak toplumsal araçlar arasında bir adaptasyon (uyum) sağlanması gerektiğini

düşünmektedir. Bunun için Merton bir *Bireysel Adaptasyon Biçimleri Tipolojisi* ortaya koyar.

Merton'un Bireysel Adaptasyon Biçimleri Tipolojisi" şöyledir:

+ kabul etmeyi, - reddetmeyi gösterir

Adaptasyon Biçimleri Araçlar	Kültürel Hedefler	Kurumsallaşmış
Uyum Sağlama	+	+
Yenilik Getirme	+	-
Kuralcı Olma	-	+
Vazgeçme	-	-
Başkaldırma	-	+

Yukarıda verilen *tipolojiyi* kısaca yorumlamak gerekirse, Merton'a göre bireyin onlarsız hiçbir toplumun varlığını sürdürmeyeceği kültürel hedeflere ve kurumsal araçlara uyum sağlaması önemlidir. Yenilik getirme, kültürel hedeflerin benimsendiği ancak sistemin etkili noktalarındaki beyaz yakalıların (bürokrasi) sistemden maddi çıkar sağlamak amacıyla hukuken suç kabul edilecek kurumsal olmayan araçları işe koşmalarını göstermektedir. Kuralcı olma durumu hedeflerin “küçültüldüğü” ancak araçların benimsendiği kuralcı bir adaptasyon durumunu ifade eder. Kuralcı zorunlu olarak normlara uymaya devam edecek kişidir. Buna örnek olarak toplumsal sistemde inisiyatif sahibi konformist bürokratlar örnek verilebilir. Vazgeçme hem kültürel hedeflerin hem de amaçların reddedilmesidir. Sosyal sistemle bütünleşme konusunda ciddi sorunlar yaşayan, özgüveni zayıf, hedeflerini gerçekleştirmede başarısızlık olacağı, yenik düşeceği konusunda derin kaygıları olan toplumsal gruplar ve bireylerle ilgilidir. Son olarak başkaldırma ise sistemi yıkarak bütünüyle başka bir toplum kurma arzusu içindeki, hedeflerine ulaşamamış

insanlardan oluşan devrimciler, anarşistler gibi radikal unsurların kültürel hedef ve araçlarla ilişkisini göstermektedir.

Sonuç olarak Merton'a göre, toplumsal yapı ile kültürel yapı arasındaki gerilim ve çatışmalar toplumsal bir değişime yol açabilecek bir nitelik taşıyabilirler bile toplumsal sistemin denetim araçları görevlerini işlevsel bir biçimde yerine getirirlerse radikal bir dönüşüm meydana gelmez. Birey, toplumsal kültürü ve normları etkin bir biçimde özümlemişse bireyin gerçekleşmeyi arzuladığı hedeflerle toplumsal yapı arasındaki ilişkiler dengesizliğe, dolayısıyla toplumda bir anomiyeye yol açmaz.

Anlaşılabileceği üzere kendisi açıkça dile getirmese de, Merton'un toplumsal yapı ve fail (aktör) arasındaki ilişkide toplumsal yapıdan yana bir tutum içinde olduğu söylenebilir. Merton'na göre doğası gereği bürokratik yapı, birey üzerinde “sistemli, ihtiyatlı ve disiplinli” olmaları konusunda baskıda bulunur. Bazen bu baskı, kuralların kaynaklandığı amaç ve işlevler göz ardı edilerek düzenlemelere körü körüne uymaya yol açar” (Poloma, 2007: 53). Dolayısıyla, işlevselci bir sosyolog olan Merton'un aralarında bir uzlaşma arıyor görünse de gerçekte *toplumsal yapıyı faile (aktöre) üstün tuttuğu*, birey ve toplumsal grupları, nesnel eylemin dokusunu oluşturduğunu düşündüğü toplumsal yapının kültür, norm gibi makro ölçekli katmanları karşısında edilgen olarak gördüğü açıktır. Oysa kendisinin de içinde yaşadığı kapitalist bir sistemle yönetilen Amerikan toplumuna bakıldığında, durum hiç de öyle değildir. Toplumda makro ölçekteki toplumsal yapılar karşısında toplumsal sınıf ve grupların, sendika, dernek başta olmak üzere birçok örgütlenmeyle “egemen amaçların ve kurumsallaşmış araçların reddedilmesini de kapsayacak bir şekilde, işbirliğine yönelik değerler ortaya çıkardıkları” (Swingewood, 1991: 286) görülmektedir.

Onun, toplumun adeta hiçbir eleştirel tavır almadan pasif bir biçimde benimsediği, toplumsal sınıf ve grupların ideallerine, hedeflerine aynı mesafede, dört başı mamur ideal bir sistem anlayışından hareket ettiği söylenebilir. Bu ön kabul hem toplumsal sistemin araçları ile toplumsal grup ve bireylerin amaçları arasında sağlam temellere oturan bir uzlaşmaya yol açmaz hem de toplumsal sınıflar arasındaki çatışma ve gerilimi artırıcı bir durumdur. Zaten “işlevselciliğe yöneltilen yaygın bir eleştiri, onun yanlış bir biçimde, bölünme ve çatışma yaratan etkenlerin aleyhine toplumsal iç yapışkanlık yaratan etkenleri vurguladığıdır. İstikrar ve düzen üzerindeki odaklanma, toplumdaki bölünme-sınıf, ırk ve toplumsal cinsiyet gibi etkenlere dayanan-eşitsizliklerin en aza indirilmesi anlamına gelir” (Giddens, 2005: 16). Dolayısıyla, toplumsal yapının, ister sınıfsal, isterse toplumsal cinsiyet ve ırk açısından olsun, fail (aktör) karşısındaki tahakkümü devam ettikçe toplumdaki ortak değerlerin aşınması, ekonomik kriz ve savaş gibi olağanüstü dönemlerde daha şiddetli olmak üzere anominin yaşanması kaçınılmazdır.

2.2.4.3. William Ogburn ve Kültür Boşluğu

Fonksiyonalist kuram içinde anılması gereken sosyologlardan biri de William F. Ogburn'dur. Ogburn'a göre bir toplumda meydana gelen toplumsal değişimin kaynağında icat bulunmaktadır. Ogburn'a göre, toplumda icatlar maddî kültür alanında meydana gelir, toplumsal yapıyı etkiler ve değiştirir. *İcat*, sadece mekanik değil, aynı zamanda toplumsal bir nitelik taşır. Toplumsal değişmeyi yaratan icadın meydana gelebilmesinde etkili üç bileşen vardır. “İcadın yapılabilmesi için zihinsel yetenek, toplumsal talep ve kültürel taban” (Kızılcılık, 1994). Ancak maddî kültür alanındaki gelişme manevî kültür alanında aynı hızda gerçekleşmediğinden, maddî kültürle manevî kültür arasında bir “boşluk” oluşur. Ogburn bu işte boşluğu *kültürel*

boşluk (Cultural lag) terimiyle kavramlaştırır ve bu durumun maddî kültürle manevî kültür arasında bir uyumsuzluk yaratarak “kültürel bir gecikmeye” yol açtığına dikkat çeker. Ogburn “kültürel boşluk” kavramın yanı sıra “kurumsal boşluk” kavramından da söz eder. Ona göre “azgelişmiş ülkelerde “kültürel boşluk” içinde bir de “kurumsal boşluk” gözlenmektedir. Bu sorun az gelişmiş ülkelere özgürdür ve yoğun olarak bu ülkelerde yaşanmaktadır” (Yaka, 1993). Bu duruma bir örnek olarak Türkiye’nin Tanzimat’tan bu yana yaşadığı Batılı modernleşme çabaları verilebilir. Türkiye’de modernleşme aynı zamanda, modernleşmenin getirdiği uyumsuzluk sonucu kurumsal yapıların ıslah edilmesi olarak kendini ortaya koymuştur.

“Kültürel gecikme” toplumda birçok nedenden dolayı demografik olarak dalgalanmalara neden olacağından nüfusun denetim altına alınması gerekir. Ayrıca teknolojik alanda ortaya çıkan icatlar sonucu üretilen ürünlerle, geniş kitlelerin bu ürünlere sahip olabilme imkânları arasında bir tutarsızlık olacağından, özellikle sanayileşmiş ülkelerde bir başka sorun olarak ekonomik dalgalanmalar meydana gelir. Ogburn kültürel gecikme sürecinin ortaya çıkardığı bir başka sorunun ise maddî ve manevî kültür arasında ortaya çıkan uyumsuzlukların bir sonucu olarak “sosyal çözülme” olacağını söylemektedir. Ogburn bu düşüncelerini 1923 yılında yayınladığı, *Sosyal Değişme* (Social Change) adlı çalışmasında etraflıca ortaya koymuş, hem sanayileşmiş toplumlarda, hem de az gelişmiş ülkelerdeki toplumsal değişimleri bu kavramdan yola çıkarak anlamaya çalışmış, Amerikan toplumundaki birçok sosyal sorunu ortaya koymada bir anahtar olarak kullanmıştır. Ona göre bir toplumun değişmesinde icadın yanında, birikim, yayılma ve uyum önemli bir rol oynamaktadır. *Birikim*, bir kültürel tabana yapılan ve bir buluşlar zincirinden oluşan

katkıların toplamıdır. *Yayıma*, bir alanda ortaya çıkan icadın (yeniliğin, buluşun) iletişimin ve haberleşmenin de etkileriyle başka alanlara doğru yayılması, *uyum* ise toplumsal yapı içinde yer alan unsurların zaman içinde kendilerini bu yeni duruma göre yeniden organize etmeleri anlamına gelmektedir. Toplumsal yapıyı oluşturan unsurların kendilerini yeniden tanımlamaları sonucunda Ogburn'a göre kültürel sistemin ister maddî olsun isterse manevî her ögesi uyumlu bir bütünlüğün parçası haline gelir. Bu noktada daha önce de dile getirdiğimiz gibi bu süreçte, manevî kültür unsurlarının maddî kültür unsurlarında, icada bağlı olarak meydana gelen değişimleri yapıları gereği geriden takip etmek zorunda oldukları gözden kaçırılmamalıdır.

Ortaya koyduğu düşünceler geniş bir perspektiften ele alındığında, Ogburn'un sosyolojik düşüncelerinin temelinde bulunan önemli kavramlardan birinin *kültür* kavramı olduğu görülmektedir. Bilindiği üzere “bir toplumun kültürü hem maddî olmayan- kültürün içeriğini oluşturan inanç, düşünce ve değerler- hem de maddî yönlerden- bu içeriği temsil eden nesnelere, simgeler ya da teknoloji- oluşur” (Giddens, 2005: 22). O zaman kültürü basitçe bir toplumun ortaya koyduğu maddî ve manevî değerlerden oluşan bir bütün olarak tanımlayabiliriz. Tanımdan da anlaşılacağı üzere kültürün en temel özelliklerinden biri onun hem maddî hem de manevî alanda vücut bulması, bir başka önemli özelliği ise tutarlı bir bütünlüğe sahip oluşudur. İşte kültürün bu bütünlüğü, Ogburn'a göre, bir toplumda meydana gelen sosyal değişimlerin bir sonucu olarak bozulmaktadır. Ogburn tıpkı Fernand Tönnies'in toplum (Gesellschaft) ve topluluk ya da cemaat (Gemeinschaft) ayrımında dile getirdiği gibi toplumları “durağan” ve (repetitive types) ve “değişen” (changing types) olmak üzere iki tipe ayırmaktadır.

O, “kültürel boşluk” (cultural lag) kavramından hareketle, durağan toplumlarda icadın olmadığını söyler. Ogburn’a göre bu tür toplumların temel özelliği kültürün *bütüncül* bir karakter taşıması, buna bağlı olarak da bu toplumlarda toplumsal yapıların otoriter, insanların ise kaderci oluşlarıdır. Bu durumun bir sonuç olarak bu toplumlarda dini ve ahlâkî değer yargıları, toplumsal hayatın her alanında baskın bir karakter taşımaktadır. Dolayısıyla durağan toplumlarda toplum bireyin farklılaşmasına izin vermediği, dinî inanca bağlı normların ve değerlerin birey üzerindeki baskısının, toplum ve birey arasında bir sürtüşmeye, gerilime yol açtığı söylenebilir. Ancak Ogburn’a göre hiçbir toplumsal yapı sonsuza kadar durağan kalmaz. Çünkü doğanın kuralı gereği her sistem zaman içinde geçirdiği kültürel evrimin bir sonucu olarak az ya da çok değişir. Kültürel evrim sürecinin bir noktasında maddî alanda ortaya çıkan bir icat ya da icatlar silsilesi ise uzun vadede manevî alana da yansiyarak toplumu dönüştürür.

Ogburn’un *maddî kültür* alanındaki icatların (yeniliklerin) toplumsal gelişmeye yol açtığı, bunun da *manevî kültür* alanını etkilediği yönündeki düşünceleri, maddî kültürü manevî kültüre öncelemesi nedeniyle önemlidir. Onun bu yaklaşımdan yola çıkılarak, tıpkı Marx’da da görüleceği üzere Ogburn’un aslında altyapının üstyapıyı belirlediği düşüncesine inandığı söylenebilir. Ancak bu düşünce, onda “Marxistlerde olduğu altyapının kayıtsız şartsız toplumun bütün yapısını belirlediği gibi determinist bir anlayış”la ortaya konulmaz. (Kongar, 1999) İcatlar (yenilikler) nedeniyle daha çok maddî kültür alanındaki hızlı değişimin altyapı ve üstyapı arasında bir uyumsuzluk meydana getirdiği düşüncesi üzerinde durur. Yapısalcı bir sosyolog olarak Ogburn’un bu kuramı geniş bir perspektiften ele alındığında, onun, genel sosyal denge kuramının özel bir biçimi olduğundan söz edilebilir. Çünkü bütün

fonksiyonalist kuramlar önünde sonunda toplumda çok farklı nedenlerle sosyal, ekonomik, kültürel ve siyasal alanlarda meydana gelen toplumsal değişimin yarattığı dengesizliklerin ortadan kaldırılmasına bir başka deyişle de uyumsuzlukların dış koşullarda meydana gelen değişmelere karşı dayanıklı bir denge durumuna nasıl ulaştırılacağıyla ilgilidir. “Ogburn’un toplumun temel niteliklerinin uyum, denge, düzen ve bütünlük olduğu düşüncesinden hareket etmesi, onun fonksiyonalist kuramcılar arasında yer almasının temel nedeni olmuştur” (Kızılıçelik, 1994: 407).

2.2.5. Çatışma Kuramları

Çatışma kuramları kendi iddialarını, İşlevselci kuramcılarının ortaya koymaya çalıştıkları toplumsal yapı ve fail arasındaki *uyum düşüncesine karşı* konuşturmuşlardır. Dolayısıyla İşlevselcilerin toplumsal yapının önemli özellikleri olarak gördükleri parça ve bütün arasındaki ahenge, *toplumsal yapı ve fail* arasında kurmaya çalıştıkları uyuma, dengeye karşı, düşüncelerini, toplumsal yapıdaki güç ve eşitsizlikler nedeniyle bölünmelere, *sınıflar arası çatışma ve mücadelelere* yönlendirmişlerdir. Çatışma kuramı genel olarak toplumsal yapının, sınıfsal nedenlerle çıkarları uyuşmayan insanlardan meydana geldiğini var sayar.

Toplumsal yapıda “farklı çıkarların varlığı, çatışma potansiyelinin her zaman var olduğu ve belirli grupların ötekilerden daha fazla yarar sağladığı anlamına gelir. Çatışma Kuramcıları toplumdaki baskın ve dezavantajlı gruplar arasındaki gerilimleri incelerler ve kontrol ilişkilerinin nasıl kurulduğu ile nasıl sürdürüldüğünü anlamaya çalışırlar. (Giddens, 2005: 17)

2.2.5.1. Ralph Dahrendorf ve Çatışma Grupları

Bir Alman sosyolog olan Dahrendorf, 1959 yılında kaleme aldığı, “Sınıf ve Endüstri Toplumunda Sınıf Çatışması” (Class and Class Conflict in Industrial Society) adlı kitabında, İşlevselci sosyologların toplumsal yapının sadece bir yönüne, bir başka deyişle toplumsal bütünleşme için önemli uyum, denge, uzlaşma gibi öğelerinin varlığına dikkat çektiklerini dile getirir. Ona göre İşlevselcilerin öne çıkardıkları bu kavramların yanında, toplumsal yapıda, özellikle, toplumda yaşayan bireylerin, grupların çıkarlarından kaynaklanan *bölünme* ve *çatışmalar* da bulunmaktadır. Dahrendorf, Marx’ın yazılarıyla açık bir biçimde ortaya koyduğu 19 ncü yüzyıl sanayi kapitalizmiyle ilişkili düşünceleri kabul eder, o dönemde burjuva ve işçi sınıfı arasında yaşanan şiddetli çatışmaların kaynağında, tıpkı Marx’ın öne sürdüğü gibi mülkiyet odaklı bir mücadelenin olduğuna inanır. Ancak bu durum Dahrendorf’a göre bu dönemin temel karakteristiği olup bugünün çağdaş kapitalist toplumlarında yaşanan derin değişimi açıklamaktan uzaktır. Çünkü bu derin değişimler dikkatle incelendiğinde yapısal olarak Marx’ın öngördüğü gibi devrimsel değil evrimsel bir gelişmenin ürünüdür. Öte yandan kapitalist toplumun bu ilk evrelerindeki çatışmalar sanayi toplumunun ileri evrelere doğru gelişiminde önemli bir rol oynamıştır. Ancak Dahrendorf, sanayi toplumunun ileri evresinde, siyasî vatandaşlık hakkı, toplu iş sözleşmeleri gibi birçok nedenle bu çatışma ve gerilimlerin, Marx’ın öngördüğü işçi sınıfının önderliğinde gerçekleşecek bir devrim tehlikesini büyük ölçüde ortadan kalktığını söylemektedir. Ona göre Marx, geleceğin “kapitalist toplumlarında” bir orta sınıfın oluşabileceğini kabul etmekle beraber, bu sınıfın, işçi sınıfının mücadelesine katılacağını iddia etmiştir. Çağdaş sanayi toplumlarında yirminci yüzyılda meydana gelen gerek emeğin gerekse sermayenin ayrışmasını, dolayısıyla

da orta sınıfın genişlemesini ön görememiştir. (Poloma, 2007) Dolayısıyla ona göre, çağdaş sanayi toplumlarında yaşanan bu derin değişim, evrimsel bir şekilde Marx'ın da analiz ettiği kapitalizmin sınıf karakterini ortadan kaldırmıştır. Dahrendorf, 'un yukarıda sözü edilen "Sanayi Toplumunda Sınıf ve Sınıf Çatışması" (1959) adlı eseri, işlevselci kuramcılara verilen bir karşı cevap olmanın yanında, Marx'ın söz konusu görüşlerinin eleştirel bir tartışması niteliğindedir. Kitabında "kapitalist" ve "sanayi toplumu" kavramlarının görece yararlılığını tartışmakla" (Giddens, 2005: 29) başlayan Dahrendorf, Marx'ın öne sürdüğü sınıflı toplumun varlığını yadsımamakla birlikte, sanayi toplumunun gelişimi sürecinde, sınıflar arası mücadelenin kazanılan hakların da etkisiyle gücünü yitirdiğine inanmaktadır. Ona göre kapitalist toplumun ilk aşamalarında ortaya çıkan sınıfsal ilişkilerin çok keskin oluşu, gerçekten de büyük gerilimlere neden olmuştur. Bu gerilimler, sanayi toplumunun ilk evrelerinde kurumsal yapıların yeterince güç kazanamaması, dolayısıyla süreçlerin etkili bir biçimde yönetilmesinde bu kurumsal yapıların çok işlevsel olamayışıyla yakından ilişkilidir.

Dahrendorf analizlerinde Marx'ın kullandığı kapitalist toplum yerine, *sanayi toplumu* kavramını kullanır. Ona göre Marx, daha önce de örtülü bir biçimde değinildiği gibi yirminci "yüzyılda üretim araçlarının mülkiyetinin ve kontrolünün birbirinden ayrılacağını, dolayısıyla da birçok hissedarın hiçbirinin tek başına kontrol edemeyeceği büyük şirketlerin ortaya çıkışını öngörememiştir. (Poloma, 2007) Dahrendorf, bu durumu "sermayenin ayrışması" olarak kavramlaştırmaktadır. Ona göre ayrılan sadece sermaye de olmayıp "emeğin de parçalanması" söz konusudur. Çağdaş sanayi toplumlarında proletarya artık Marx'ın söylediği gibi homojen bir sınıf değildir. İşçi sınıfı da zaman içinde katmanlaşmış, "kalifiye işçilerin tepede ve

kalifiye olmayanların altta yer aldığı bir hiyerarşi oluşmuştur” (Poloma, 2007: 129). Bu yüzden sanayi toplumu artık, temelde sınıflar arası çatışmalara, gerilimlere dayalı, ancak çok sayıda çatışma ve ittifakın bir arada yaşandığı oldukça farklılaşmış bir toplumdur. Bu gerilim ve çatışmaların artırdığı toplumsal hareketliliğin bir sonucu olarak sanayi toplumunda, -çeşitli gruplar arasındaki güç ve zenginlik farklarına rağmen- fırsat eşitliği konusunda son derece olumlu gelişmeler, yaşanmıştır, yaşanmaktadır. Dahrendorf’a göre bu gelişmelerin yaşanmasında eğitimin büyük bir rolü bulunmaktadır. “Bir sanayi toplumunda, eğitim sistemindeki başarı ya da başarısızlık, bireylerin o toplumdaki yerini etkileyen başlıca faktör haline” (Giddens, 2005: 33) gelmektedir. Dolayısıyla Dahrendorf’un sanayi toplumunda eğitimi, “eşitliğin ana aracı ve akışkan “meritokratik” toplumsal düzenin teşvik edilmesi olarak gördüğü”(Giddens, 2005: 39) söylenebilir. Kısaca söylemek gerekirse “Pek çok çatışma kuramcısı kendi görüşlerinin kaynağını, sınıf çatışmasını vurgulayan Marx’da bulsa da, çatışma kuramcılarında bir kısmı Weber’den etkilenmiştir” (Giddens, 2005: 17). Dahrendorf da, toplumsal yapıda meydana gelen bölünme ve çatışmaların temelinde, Marx’ın öne çıkardığı toplumsal sınıflar arası çıkar çatışmasının değil, Weber’in düşüncelerine yakın bir biçimde güç ve iktidarı elinde tutanlarla, bu alanlardan dışlanmışlar arasındaki gerilimlerin, kısaca söylemek gerekirse yönetenler ve yönetilenler arası çatışmaların etkili olduğu görüşündedir. Dahrendorf gibi düşünen sosyologlar bu durumu “sınıflar arası çatışmaların kurumsallaşması” olarak kavramlaştırmaktadırlar. “Sınıf çatışmalarının kurumsallaşması, Dahrendorf göre, sermayenin ve emeğin birbirini meşru çıkar grubu olarak tanımları ile başlamıştır: Örgütlenme çıkar gruplarının meşruluğunu var saymaktadır” (Poloma, 2007: 130). Dolayısıyla ona göre, Marx’ın öne sürdüğü

sınıf gerçeği kapitalist toplumlarda varlığını hâlâ koruyor olsa da, kapitalist toplumun daha ileri aşamalarında sınıflar arasındaki çatışmaların yıkıcı etkilerini kayb ettikleri bir gerçektir. Çünkü Marx'ın öne sürdüğü burjuva ve işçi sınıfı çağdaş sanayi toplumunda, toplumsal yapı içinde yasal bir zeminde ve kurumsal olarak çıkarlarını birbirine karşı savunacak şekilde örgütlenmişlerdir. Söz gelimi işçi sınıfının geniş bir sendikal ağ üzerindeki örgütlülüğü, sınıflar arası çatışmaların ya da sosyalist bir toplum yolunda verilecek mücadelenin, demokratik bir zeminde yürütülmesinin yolunu açmış, bu mücadelenin toplumda sürekli bir düzensizliğe yol açacak bir gerilla savaşı biçiminde gelişmesinin önünü kapamıştır.

Kısaca, Dahrendorf, Marx'ın da öne sürdüğü gibi kapitalizmin, sanayi toplumunun bir alt türü olduğunu ve sanayi toplumunun gelişiminde “bir evreden farksız” bir dönemi işaret ettiğini düşünmektedir. Bir başka deyişle, Marx, gittikçe sınıfsal çelişkilerin derinleşeceğine inandığı kapitalizmin aşılmasının, bir devrim yoluyla kurulacak sosyalist toplumla mümkün olacağına inanırken, Dahrendorf, bunu hükmetme ve hükmedilmenin ortaya çıkardığı otorite ilişkilerinin etkisi altında “sanayileşmenin yayılmasında görülen ekonomik değişimlerin yönlendirdiği oldukça düzgün bir toplumsal kalkınma süreciyle” (Giddens, 2005: 31) mümkün olacağına inanır. Sonuç olarak Dahrendorf'un düşüncelerini “çağdaş sanayi toplumları”nda, toplumsal sınıflar ve çıkar grupları arasındaki çatışmaların yok sayılması ya da bastırılması yerine, bunların etkin kurumsallaşma sayesinde düzenlenmesi üzerinde yoğunlaştırdığı söylenebilir.

2.2.5.2. Wilfredo Pareto ve Elitlerin Dolaşımı

Sosyal bilimcilerin toplumu anlama ve yorumlama çabalarının önemli temellerinden birinin, toplumdaki eşitsizlikler olduğu bilinen bir gerçektir. Toplumsal eşitsizlik

kavramı ister Marxist olsun ister olmasın birçok toplumbilimci tarafından, toplumsal olguların çözümlenmesinde önemli bir rol oynamış, bu kavramdan yola çıkılarak toplumsal eşitsizliklerin doğasını açıklamak için birçok kuram geliştirilmiştir. Bilindiği üzere, insanların sadece zihinsel açıdan değil fiziksel açıdan da birbirlerine eşit olmadıkları, düşüncesinin sosyolojik temelleri Herbert Spencer (1820-1903) 'in ve Charles Darwin (1809-1882)' in evrimci kuramlarında öne sürdükleri görüşlere dayanmaktadır. Bu düşüncenin kaynağında özellikle Darwin'in ortaya attığı, canlılar dünyasında güçlü olanın ayakta kaldığı, zayıf olanısa elimine edildiği doğal seçim (Naturel Selection) düşüncesinin önemli olduğu söylenebilir. Bu yaklaşımlardan etkilenen kuramlardan biri de toplumların yönetiminde elitlerin (seçkinlerin) oynadığı rolle ilgili kuramlardır. Bu kuramlardan biri Vilfredo Pareto (1848-1923)' nun "Elitlerin (Seçkinlerin) Dolaşımı Kuramı"dır. Pareto'nun düşüncelerine geçmeden önce onun "Elitlerin Dolaşımı Kuramı" nda savunduğu düşünleri en fazla etkilemiş sosyologlardan biri olan -her ne kadar Pareto bunu kabul etmese de- Gaetano Mosca (1858-1941)'dan söz etmek gerekir. Mosca'ya göre toplum, insanlık tarihi boyunca "daima bir azınlık grubu tarafından yönetilmektedir. Mosca, "Yönetici Sınıf"(Teorica dei governi-1896) adlı kitabında, yönetici sınıfın bir başka deyişle kamusal iktidarı elinde tutan ve uygulayanların her zaman azınlık olacaklarını belirtmiştir. (Coser, 2011) Bu baskın azınlık doğal ayıklanma (natural selection) ya da siyasi seçim yoluyla çoğunluk içinden çıkmakta ve etkin bir şekilde çoğunluğu yönetmektedir." (Arslan,2003) Mosca'nın entelektüel olarak etkilendiği düşünürlerden en önemlisi Ludwig Gumplowicz bir diğeri ise Marx'ı da yakından etkileyen bir düşünür, sosyolog olan Henri de Saint Simon'dur. Mosca'ya göre toplumu yönetmek için seçimle öne çıkan grup, zaten bu seçimin öncesindeki

toplumsal konumlarıyla toplumu etkileyebilecek organize bir güce sahiptir. Mosca, Saint Simon'un düşüncelerinden yola çıkarak, onun organize olmuş bütün toplumlarda iktidarı, iki bölüme ayırdığını vurgular.

Ona göre “Bunlardan birincisi moral ve entelektüel güçleri kontrol ederken, ikincisi maddi güçleri kontrol eder. Bu iki tür gücü elinde bulunduran organize durumdaki azınlıklar, birlikte yönetici sınıfı oluştururlar” (Arslan, 2003: 118). Mosca'nın Simon'dan devşirdiği bu düşüncelerden yola çıkarak *elitist*, ancak liberal görüşlere sahip bir sosyolog olduğunu söylemek mümkündür. Mosca'da siyasi iktidarın diğer organize elit gruplarınca denetlenmesi, siyasi iktidar tarafından alınan kararlar hakkında örgütlü geniş halk kesimlerinin görüşlerinin alınması olmazsa olmazdır. Mosca ayrıca sistemin otoriter bir yapıya doğru kaymasını önlemek için toplumda güçler ayrılığının yani yargının, yürütmenin ve yasma yetkisinin ayrı ellerde toplanmasının sağlıklı işleyen bir devlet sistemi için gerekli olduğunu ileri sürer. Mosca'nın da inandığı elitistlerin toplumsal sistemin düzenlenmesinde oynadıkları rolün, toplumu herkesin genel çıkarlarına uygun olarak değiştireceği inancı, gerçekte kapitalizmin liberal yorumlarına yön veren bir nitelik taşır. Elitlerin toplumsal sistem üzerindeki gücünün bileşenleri olarak ise işbirliği, siyasi istikrar ve demokrasi kavramlarını öne çıkarmak mümkündür.

Spencer'in ve Darwin'in evrimci düşüncelerinden, Marx'ın “sınıf çatışması” ile Mosca'nın iktidar ve yönetici sınıflarla ilgili düşüncelerinden etkilenen Pareto, insanların doğuştan gelen, zaman içinde zekânın ve “eğitimin” etkileriyle gelişen yetenekleri açısından eşit olmadıkları gerçeğinden yola çıkarak “Elitlerin (Seçkinlerin) Dolaşımı Kuramı” nı geliştirir. Oysa Mosca, daha önce sözü edildiği gibi, seçkinlerle ilgili kuramın ana hatlarını Pareto'dan yıllar önce ortaya koymuştur.

(Coser, 2011) Kuramını ortaya koyarken de düşüncelerinden ciddi olarak etkilendiği Saint Simon’u çalışmasında anarak ona borcunu ödemiştir. Ancak Pareto’nun aynı etik tutumu Mosca’ya karşı gösterdiği söylenemez. Pareto’nun, düşüncelerini kendisine mal etmesi Mosca’yı oldukça öfkelenmiştir. Pareto’nun “Elitlerin Dolaşımı Kuramı” nı geliştirirken etkilenmiş olduğu diğer bir sosyologun ise sosyolojiye “Sınıf Çatışması” kuramını armağan eden Marx olduğu açıktır. Coser, Pareto’nun Mosca’ya göstermediği itinaı Marx’tan esirgemediğini ve bu etkiyi yazılarında, derslerinde, açık bir biçimde dile getirdiğini söyler. Ona göre,“sınıfsız toplumun peygamberi Marx, Pareto için sadece efsaneyi sürdüren başka biriydi; toplumda sınıfların hâkimiyeti ve iktidarı için mücadelelerin ödünsüz çözümleyicisi Marx, Pareto’nun Machiavellici kalbine yakın bir insandı” (Coser, 2011: 360). Pareto, “Seçkinlerin Yükselişi ve Düşüşü Kavramsal Bir Sosyoloji Uygulaması”(2010) adlı çalışmasında insanlık tarihinde elitlerin (seçkinlerin) durumuna ilişkin olarak şunları söyler:

Kısa aralıklar dışında insanlar, her zaman bir seçkin azınlık tarafından yönetilmişlerdir. Seçkin (elite) kelimesini (İt. aristocrazia) en güçlü, en enerjik, kötülük kadar iyiliğe de yeteneği olan anlamında, etimolojik bağlam içinde kullandım. Oysa önemli doğal bir yasa nedeniyle seçkinler sürekli bu halleriyle devam edemez, tükenirler. Bu yüzden insanlık tarihi seçkinlerin durmadan devam eden yer değiştirme tarihidir. Biri yükselirken diğerinin alçalması gibi... Bu gerçek bir fenomendir, fakat bize başka biçimde gözükebilir (Pareto, 2010: 35).

Pareto, insanlık tarihi boyunca, toplumsal evrim nedeniyle, toplumların hayatına yön veren sınıfların yerini, zaman içinde zamanın ruhuna daha uygun yeni sınıfların aldığı farkındadır.

Ona göre başlangıçta Batılı toplumlarının tarihine yön veren dinî, askerî, ticarî aristokrasiler, bir başka deyişle bu isimler altında etiketlenen güç sahibi sınıflar,

sanayi toplumlarının gelişmesiyle birlikte güçleri ve etiketleri arasında oluşan dengesizlikten ötürü vasıflarını yitirmişler, yerlerini başka sınıflara (burjuvazi gibi.) bırakmışlardır. Bu yüzden Pareto'ya göre “aristokrasiler kalıcı değildir... Tarih aristokrasilerin mezarlığıdır... Onlar sadece sayıca çökmez. Dinçliklerini kaybetmeleri anlamında nitelikçe de çökerler.” (Coser, 2011: 348) Pareto, “Mind and Society” (“Akıl ve Toplum”) adlı temel eserinde, elit kavramını iki farklı şekilde tanımlar. Elitleri, hükümette dolaylı- dolaysız rol oynayan *Yönetici Elitler* ve geriye kalan *Yönetici Olmayan Elitler* olarak ayırır. Bir başka deyişle Pareto, toplumda, elit (seçkin) sınıf ve elit olmayan sınıf olmak üzere iki sınıf belirler. Ona göre bu elit sınıf, yönetici ve yönetici olmayan olarak kendi içinde ikiye ayrılır. Yönetici olmayan elit her meslekte, her işte toplumun her tabakasında, mesleklerinin ve işlerinin doruğuna yükselen kimselerden oluşur. (Hukukçular, makinistler, hırsızlar hatta fahişeler) Bu elit grupları durağan değildir, tam tersine bir dolaşım içindedirler. “Pareto'nun elit (seçkin) teriminin hiçbir ahlâkî veya saygınca çağrışımı yoktur. Bu terim basitçe, “etkinlik kollarında en yüksek endekslere sahip olan bir sınıf insan” a işaret eder” (Coser, 2011:347). Ancak, bu konuda yazdıkları dikkatle incelendiğinde, onun bu “seçkinler” ya da “elitler” sınıfıyla ilgili düşüncelerinde bir bulanıklık olduğu görülür. Çünkü Pareto, daha önce de sözü edildiği gibi toplumda öyle değerlendirildiği (“etiketlendiği”) için kimi insanların seçkin olarak addedildiklerini, oysa onların gerçekte bu yeteneğe sahip olmadıklarını bunun aksine toplumda seçkin olarak etiketlenmemiş ancak bu yeterliliğe sahip, birçok nedenle seçkinlikleri kuvveden fiile çıkamamış insanların bulunduğunu var sayar. Söz gelimi şöyle der: “Hukukçu” etiketi, hukuk hakkında bir şeyler bildiği düşünülen ve çoğu zaman bilen bir kişiye iliştilir, oysa bazen o cahil biridir” (Coser, 2011: 348).

Pareto'ya göre her toplumda, toplumun aşağı düzeylerinden daha üst düzeylerine doğru sürekli bir yükseliş vardır. Aşağıdan gelen yeni elitleri yukarıdaki sistemin özümleyebilecek özellikte olması durumunda sistem/rejim güçlenir. Pareto'ya göre insanlık tarihi boyunca yönetici sınıflar, alt sınıflardan yükselen en yetenekli seçkinlerin ya da bir başka deyişle yönetici olmayan seçkinlerin etkisiyle yenilenirler. Alt sınıflardan gelen yönetici olmayan *seçkinlerin* getirdiği dinamizm, aynı zamanda yönetimdeki seçkin sınıfın yönetimde olmaktan kaynaklanan ataletini üstünden atar, yönetimin damarlarındaki kanı tazeleyerek etkili bir yönetimin yolunu yeniden açar. Pareto, toplumda *elit* (seçkin) olarak kabul edilen insanların içinden en yeteneklilerin, kendilerini bu sıfat altında bütünüyle gerçekleştirebilmelerinin ve yönetici sınıfa doğru yükselebilmelerinin koşulunu, her türlü toplumsal hareketliliğin özgür olduğu demokratik bir toplumda mümkün görmektedir. Eğer bu yöndeki “devrimci”, “yenilikçi” toplumsal hareketlilik yönetim tarafından tehlikeli görünerek yasaklanırsa, bir başka deyişle yönetici sınıf aşağıdan yükselen seçkinleri kendi içinde eritmenin yollarını açık tutmazsa, deyim yerindeyse beyne taze kan, oksijen gitmeyeceğinden toplumsal denge alt süt olur ve bu durumun derinleşmesi radikal hareketlerin önünü açar. Ona göre, bireylerin dolaşımının yavaşlaması hali hazırda iktidarı elinde tutan sınıflardaki yoz öğelerin önemli ölçüde artışı, öte yandan bağımlı sınıflardaki üstün nitelikli öğelerin çoğalmasıyla sonuçlanabilir. Böyle durumda toplumda istikrarsızlık ve huzursuzluk artarak bir devrimin temelini hazırlar. Yeni süreç yeni bir elit kesimi iktidara getirir ve toplumda yeni bir kararlı denge kurulur. Sonuç olarak, kısaca söylemek gerekirse, Pareto'yu içinde düşünülebileceği liberal düşünce geleneği David Hume, John Locke gibi öncülerin düşüncelerine dayanır. Elitist liberal yaklaşımların eşitlik anlayışı, siyasi güç başta olmak üzere, her türlü

gücün toplumsal sınıflara eşit bir biçimde dağılımı olmayıp, her toplumsal kesime, güçlü bir konuma gelebilmesi için “fırsat eşitliği” sunulması ilkesini temel alır. Dolayısıyla Pareto’nun “Elitlerin (seçkinlerin) Dolaşımı Kuramı”nın kaynağında evrimci sosyoloji anlayışının yanı sıra kapitalizmin liberal düşünce ve toplum anlayışı vardır. Öte yandan, iktidardaki elitleri denetleyen diğer örgütlü elitlerin yanında farklı toplumsal kesimlerin, siyasî karar olma süreçlerine katılımı da bu kuram için çok önemlidir. D. Ali Arslan’ın “Eşitsizliğin Teorik Temelleri: Elit Teorisi” adlı makalesinde de dile getirdiği gibi, toplumsal sistemde seçilmiş elitlerin varlığı bu anlayışa göre hem demokrasiyi geliştiren hem de despotik anlayışların yönetime gelmesini önleyici bir özellik taşımaktadır. (Arslan,2003) Çünkü en nihayetinde halkın sahip çıkmadığı, halkın çıkarlarıyla işbirliği içinde olmayan bir sistem, sonunda yozlaşarak anarşiye yol açar. Böyle bir toplumda anominin her alanda gelişmesi kaçınılmaz bir hale gelebilir. Ayrıca kuramını geliştirirken Marx’ın sınıf çatışması teorisinden etkilenen Pareto, Marksist Sosyalizmin özünde bulunan emek-sermaye çatışmasının komünist bir toplumun kuruluşuyla ortadan kalkmayacağını, çatışmanın toplumsal yapıda sürekli var olacağına inanır. Son çözümlemede Pareto’nun “Elitlerin (Seçkinlerin) Dolaşımı Kuramı” toplumsal eylemin doğasını, toplumsal dinamiklerin ruhunu anlamak açısından birçok açıdan eksik ve yetersizdir. Söz gelimi Pareto “kuramı”nda yer alan iki tip elitin yükseliş ve düşüşleriyle, toplumsal grupların yükseliş ve düşüşlerini birbiriyle nasıl ilişkilendirdiğine bir açıklama getirmez.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

EDEBİYAT VE EDEBİYAT SOSYOLOJİSİ

Batının tarihi içinde, edebiyat kavramının en eski kullanımına 18.Yüzyılda rastlanılmaktadır. (Todorov, 2011) Edebiyat, bir düşünceyi, bir duyguyu, roman, öykü, deneme, şiir gibi edebî bir türün biçimsel özelliklerini dikkate alarak estetik bir biçimde ve okuyanda bir etki bırakacak tarzda dile getirir. Bir edebiyat eseri kendi içinde edebî, estetik bir dil olmanın yanı sıra aynı zamanda içine doğduğu sosyo-kültürel ortama ait bir gerçekliktir. “Edebiyat yapıtı toplumun bir yansıması olmaktan çok, onunla karşılıklı bir ilişki içindedir ve edebiyat sosyolojisinin temel görevi, bu ilişkileri açığa çıkarmaktır” (Tolan, 1985: 198). Öte yandan bir edebî eser her ne kadar içine doğduğu toplumun diliyle yazıyor olsa da bu dil gündelik (verili) bir dil değil, her türlü gerçekliğin yazarın imgeleminden süzülerek bir kurmacaya dönüştürüldüğü dolaylı, öznel, estetik ve imgesel bir dildir. Sosyolojinin amacı ise toplumu yöneten evrensel yasaları aramak, anlamlı insan ilişkilerine yön veren dinamikleri bulmak ve yorumlamaktır. Swingewood’a göre sosyoloji, “aslında toplum içindeki sosyal kurum ve süreçlerin bilimsel ve nesnel bir incelenmesidir. Bir toplum nasıl mümkün olur, nasıl işler, nasıl hayatini sürdürür türünden sorulara cevap arar” (Alver, 2012: 102).

3.1. EDEBİYAT VE SOSYOLOJİ İLİŞKİSİNE GENEL BİR BAKIŞ

Bilim adamı bir başka deyişle de bir sosyolog, amacını gerçekleştirirken, bir yazarın ya da sanatçının aksine nesnel gerçeklikle kurduğu ilişkiye duygularını karıştırmaz ve ortaya koyduğu bilimsel gerçeği, onu bir yazarın yaptığı gibi imgesel ve estetik

bir dille değil, herkesin kavrayacağı bir kesinlik ve açıklık içinde, doğrudan dile getirir. Görüleceği üzere edebiyatı farklı disiplinlerden ayıran kendine has kuralları, belirli bir estetik anlayışı vardır. Bir edebiyat eseri öz ve biçim olarak hem öznel hem de nesnel olanın etkileriyle ortaya çıkar. Burada eseri yaratan yazarın, şairin kişisel özellikleri, yetenekleri yanında, içine doğduğu toplumun sosyal, tarihî, kültürel ve siyasî yapısının da büyük bir etkisi bulunmaktadır. Ayrıca, “sadece toplumun yazarı etkilediği düşünülemez, yazar da toplumu etkiler. Sanat hayatı sadece kopya etmez, aynı zamanda onu şekillendirir” (Wellék ve Warren, 2005: 81). Yine de bir edebiyat eserini, türü her ne olursa olsun, yazıldığı çağa ait bir sosyolojik belge olarak görmek, değerlendirmek elbette doğru bir tutum değildir. İkinci Yeni Şiirinin öncü şairlerinden biri olan Cemal Süreya bu ilişkiyi şu sözlerle değerlendirir: “Edebiyat olgusu temelde elbette tarihe bağlıdır. Hele dünyanın yüzünü değiştiren çok önemli tarihsel olayları bu açıdan temel taşı olarak almak zorunluluğu vardır. Ne var ki, genel anlamda bu bağlılık çok dolaylı bir yoldan olmaktadır.” (Süreya, 1982: 253)

Ancak bilimin çağdaş anlamda kural ve yöntemleriyle geç yerleştiği toplumlar başta olmak üzere, bir toplumun tarihinde, sosyal, kültürel, siyasî düzeyde yaşanan toplumsal değişimleri anlamak ve yorumlamak için, edebî bir eserin önemli bir kaynak olduğu da bir gerçektir. Söz gelimi Türk edebiyatının tarihinde, muhtemelen 15. Yüzyıl başlarında yazıya geçirilen ilk yazılı eserlerden biri olan Dede Korkut Destanı, Türklerin insan ve hayat tasavvurunu birçok yönden açığa vuran önemli bir eser niteliği taşır. Yine modernleşmesini Batılı gelişmelerin büyük oranda etkilediği Türkiye tarihinde, özellikle Tanzimat’tan Cumhuriyet’e uzanan zamansal bir çizgide, sosyal, siyasî, kültürel düzeyde meydana gelen gelişmelerin izlerini, bu dönem boyunca yazılmış edebî eserlerde bütün açıklığıyla görmek mümkündür. Birçok

bilimsel disiplinin yanı sıra, Batılı anlamda bir felsefenin, sosyolojinin de kural ve kurumlarıyla yerleşmediği, toplumsal düzeyde kök salmadığı Türkiye’de bu dönem yazılan edebî eserlerin toplumsal değişmeye ışık tutan bir yön taşıdığı rahatlıkla söylenebilir.

Bir edebî eserin içine doğduğu tarihî, sosyal, kültürel, siyasî artalandan bağımsız ele alınamayacağını öne çıkaran eleştiri anlayışı sosyolojik eleştiri olarak tanımlanmaktadır. Alan Swingwood’a göre “sosyoloji gibi edebiyat da öncelikle insanın toplumsal dünyasıyla, ona uyumuyla ve onu değiştirme arzusuyla ilgilidir. Bu yüzdendedir ki, sanayi toplumunun başlıca edebî türü olarak roman, insanın toplumsal dünyasının, ailesiyle, siyasetle ve devletle ilişkisini yeniden kurmaya yönelik sadıkane bir çaba olarak görülebilir” (Alver, 2012: 102). Edebiyat eleştirisinde de özcü ya da tarihselci diyebileceğimiz yaklaşımlar, sanayi toplumunun etkilerinin iyice kök saldığı on dokuzuncu yüzyılın sosyoloji kuramlarına dayanır. Edebî ve sanatsal bir eseri nesnel gerçekliğin yansıdığı bir ayna olarak görme eğilimindeki bu yaklaşımların tarihi, Antik Çağın önemli düşünürlerinden Aristo’nun “Poetika” adlı eserinde ortaya koyduğu düşüncelerine kadar uzanır. Bu tür yaklaşımların ortak özelliği yazarı çağın tanığı olarak, edebî eseri ise toplumun gerçeklerini yansıtan bir belge olarak görme eğilimidir. Moran’a göre kimi eleştirmenler, sosyolojik eleştirinin başlangıcı olarak Vico’nun “Yeni Bilim”, (La Sienza Nuova-1725) adlı kitabını işaret etmektedirler. (Moran, 1988) Jale Parla’nın, Eagleton’un “Edebiyat Kuramı” (1988) adlı kitabının önsözünde yazdığına göre, “bu kitap, toplumsal koşulların Tanrı tarafından değil insan tarafından yaratıldığını savunması ve toplumsal kurumların o toplumun maddi koşullarıyla açıklanabileceğini göstermeye çalışması bakımından çağının çok ilerisinde bir

sosyoloji çalışması olarak dikkat çekmiştir” (Eagleton, 1988: 14). Vico, ayrıca bu kitabının bir yerinde, Antik Yunan’ın en önemli epik şairi Homeros’u psikolojik ve sosyal açıdan yorumlamaya çalışmıştır. Ona göre Homeros’un “İlyada” adlı eseri Truva Savaşı’ndaki genç ve dinamik coşkulu Kuzey Yunanistan halkını anlatmaktadır. Oysa Homeros’un bir diğer eseri olan Odyssea, daha geç bir dönemin olgunlaşmış ama biraz bıkkın Güney Yunanistanı’nı yansıtmaktadır. (Parla, 1988)

Çağdaş anlamda ise, tarihsel olarak edebiyata sosyolojik yaklaşımın Alman düşünürü Herder’le başladığı, 1800’ lerin başından itibaren Fransa’da, Madame de Stael ile bilimsel bir nitelik kazandığı, bu sosyolojik eleştiri yönteminin en olgun haline ise Hippolyte Taine ile ulaştığı genel kabul görmektedir. Batının tarihinde meydana gelen toplumsal değişmelerin sanayi devrimiyle birlikte 19 ncu yüzyılın başlarından itibaren büyük bir hız kazandığı bilinmektedir. Bu dönem Batı’da, doğa bilimlerinin yanında sosyal bilimlerin de geliştiği, yöntemlerinin kurularak yerleştiği bir dönemi işaret etmesi bakımından da önemlidir. Bu dönemde “sosyoloji kanunları hakkındaki bilginin ilerlemesi, yöntemin kesinlik kazanması, sosyal yapıyı daha iyi inceleme ve çeşitli unsurların etkilerini daha iyi hesaplayabilme imkânını vermektedir” (Moran, 1988: 72).

Her türlü bilimsel alanda yepyeni keşiflerin yapıldığı bu yüzyılda, bilimsel alandaki gelişmelerin 1800’lü yıllardan itibaren edebiyat alanına güçlü bir biçimde yansımaları da bu sürecin doğal bir parçası olarak görmek gerekir. Bu dönemde “sosyal tarihsel ekol” olarak adlandırılan sosyolojik eleştiri anlayışına göre, bir edebî eser yazarın doğuştan gelen yeteneklerinin yanında, yazarın içinde yaşadığı çevrenin, tarihsel dönemin baskın “değerlerini” bir başka deyişle zamanın ruhunu yansıtır. Esedova “XIX. Yüzyıl Batı Avrupa Edebiyatı, Ekoller, Teorik ve Metodolojik

Tartışmalar” (2008) adlı kitabında, farklı bilimlerin gelişmeye başladığı bu dönemde, doğa bilimlerinin pozitivizm bağlamında dünyanın bütün sorunlarını çözmeye yeterli bir güç olarak addedildiğini söyler. Ona göre, doğa ve medeniyet arasındaki nitelik farkının olmaması sonucunu belirten pozitivizme göre edebiyat da evrensel doğal güçlerin ve mutlak neden-sonuç ilişkisinin kapsamına girmektedir. Edebiyatı yöneten bu doğal güçleri belirlemeyi görev edinen düşünürlerden birinin ise Hippolyte Taine olduğundan söz eder. Taine’ye göre bir sanat ya da edebiyat eserini yaratan kişi belirli bir toplumun içinde doğmakta, o toplumun iklimi, coğrafyası, tarihi, siyasî ve sosyal yapısı, yaratıcının yeteneğinin yanında ortaya koyduğu eserin biçimlenmesini etkilemektedir. Taine’nin asıl amacı hem sosyolojiyi hem de toplumsal bir kurum olarak gördüğü edebiyatı soyutlamalardan kurtarmaktı. “Taine’ye göre edebiyat, toplumun maddî temelleriyle bağıntılıdır ve bu temellerin belki de en kalıcı belgelerini oluşturur” (Eagleton, 1988: 16). “İngiltere Edebiyatı’nın Tarihi” (1858) adlı kitabında, bütün bir İngiliz edebiyat tarihini sosyolojik bir açıdan ele alarak inceleyen Taine’ye göre sanat ve edebiyat olayları, kendi kendilerine birdenbire ortaya çıkmazlar, tıpkı fizik olayları gibi belirli nedenlerle meydana gelirler. Taine, söz konusu eserinde bu düşüncelerini şu sözlerle dile getirir: “Edebî eser boş bir kalıptır. Onun değeri, söz konusu eserde yazarın izleri ile düşüncelerini bulundurmasındandır. Bu izler ise belirli halkın somut dönemde düşünme ve duyma yeteneğinin yansımasıdır” (Taine’den aktaran: Esedova, 2008: 100). Taine bir edebî eseri öncelikle yazarlığın bir birimi olarak görmüş, bu durumu eseri çözümlemede birincil ilişkiler olarak adlandırmıştır. Ancak yine ona göre bir edebî eser yazıldığı dönemin sosyo-kültürel etkileri altında biçimlenmektedir. Taine, edebî eserin içine doğduğu toplumsal alanla olan ilişkisini ikincil ilişkiler olarak değerlendirmektedir.

Ona göre yazar, kendini dünyadan bütünüyle soyutlayamayacağına göre, ister istemez belirli bir dünya görüşüne sahip olmak da durumundadır. Yazarın kendisi, özellikle bu dünya görüşünü ideolojik olarak eserlerinde açık bir biçimde ortaya koymasa bile, sınıfsal konumu, sosyal kültürel sermayesi, eğitimi ister istemez onu belirli bir dünya görüşü içinde değerlendirilmesine yol açacaktır. Bu arada dünya görüşünü, ideolojiyi de içine alan daha geniş bir perspektif olarak değerlendirdiğimizi vurgulayalım.

Son olarak kimi eleştirmenler tarafından edebiyat sosyolojisinin tarihî bir uzantısı olarak görülen Marksist eleştiri anlayışından da kısaca söz edelim. Marksist edebiyat eleştirisi, Marx'ın tarihî maddecilik anlayışının sanat ve edebiyata uygulanması sonucu ortaya çıkan Marksist estetik kavrayışın bir sonucudur. “Marxist eleştiri, sosyolojik eleştiri gibi genellikle bir sanat olayının nedenlerini araştırır. Ancak sosyolojik eleştiri bu nedenlerin çeşitli olabileceğini iddia ederken Marxist eleştiri ekonomik koşulları ve toplumdaki sınıf çatışmalarını esas alır” (Moran, 1988: 73). Ayrıca Marksist eleştiri, betimleyici sosyolojik eleştirinin yaptığı gibi sadece edebî eseri etkileyen sosyal koşulları ortaya koymakla kalmaz aynı zamanda bu koşulları yargılar. Gençlik yıllarında kendisinin de edebiyata ciddi bir merakı olduğu bilinen Marx, insan bilincinin yaşamı değil yaşamın insan bilincini belirlediğine inanan bir sosyolog olarak, edebiyat eserinin de bu anlayış içinde değerlendirilmesinden yanaydı. Ancak o edebî bir eseri, içine doğduğu toplumsal koşullardan bağımsız düşünmemekle birlikte, edebiyatın kendine özgü ilkelerinin farkında olarak, onu aynı zamanda yazarın yeteneklerine, kişilik özelliklerine bağlı olarak ortaya çıkan özgün söylem olarak da görmektedir. Marx, yazarın işinin özgünlüğü konusunda şöyle yazar: “Yazar işine asla bir araç gözüyle bakmaz. Yazarın işi, bir *kendinde araçtır*

ki, gerekirse, yazar onun varlığı uğruna kendi varlığını kurban eder” (Marx ve Engels, 2009: 137). Ancak yazarın bağımsızlığına ve özgünlüğüne yapılan bu vurgunun yanında hem Marx’a hem de Taine’ye göre edebiyat, aynı zamanda bir bakıma, toplumun gelişim tarihinde sosyo-politik olgularda yansıtılan ve kurumlarda uygulanan düşünce ve duyguların tüm dinamiklerinin belgelenmesidir. Taine’nin ve Marx’ın bu görüşleri sonradan daha da geliştirilecek, Çağdaş Batı Edebiyatında farklı varyantları bulunan ve sosyolojik eleştiri adı verilen yöntemin temellerini oluşturacaktır. Berna Moran sosyolojik eleştiriye tanımlarken onun “edebiyatın kendi, başına var olmadığı, toplum içinde doğduğu ve toplumun bir ifadesi olduğu ilkesinden hareket” (Moran,1988: 69) ettiğini söylemektedir. Demek ki sosyolojik eleştiri anlayışına göre, ister bir roman, ister bir öykü isterse bir şiir olsun, bir edebî eseri içine doğduğu koşullardan bağımsız bir biçimde ele almak edebî eserin değerlendirilmesinde sağlıklı bir yöntem değildir. Başka bir deyişle söylemek gerekirse, kültürel yapıtlar, ancak kendilerini oluşturan toplumun bütünsel gerçeği içerisinde anlam kazanır ve açıklanabilirler. Aynı şekilde insanlık tarihi boyunca ortaya konulan tüm kültürel ürünler gibi edebiyat yapıtlarını da “belirli bir toplumsal, ekonomik ve tarihsel yapı içerisine oturtmadıkça, gerçek anlamlarını, iletmek istedikleri mesajı algılamak mümkün değildir” (Tolan, 1985: 197).

3.1.1. Edebiyatın Sosyolojik İmkânları

Bir edebiyat eseri daha önce sözü edildiği gibi içine doğduğu toplumsal, siyasal, kültürel yapıların birebir yansıması olmasa da, bir edebî eseri bu yapıların etkisinden bağımsız düşünmek de mümkün değildir. Öteden beri edebiyat ve toplum arasındaki ilişkileri ortaya koymaya çalışan araştırmaların önemli bir yanlılığı edebî bir esere sosyal bir belge gibi yaklaşmış olmalarıdır. Bu düşünce yanlış olmakla birlikte bir

edebî eserin yazıldığı döneme özgü kimi sosyal fenomenleri ortaya koyabileceği de bir gerçektir. “Edebiyat- toplum arasındaki ilişkiyi kurcalayan külliyat, edebiyat ile içinde üretildiği toplum arasında kopmaz, yadsınmaz, reddedilemez bağların mevcut olduğunu iddia etmektedir” (Alver, 2012: 11). Bu noktadan hareketle bir edebiyat yapıtı bütünüyle bir sosyolojik belge niteliği taşımasa da üretildiği toplumun geçirdiği sosyal, kültürel, siyasî, tarihî sürece ilişkin bilgi vermesi, toplumun insan ve dünya tasavvurunu, geçmişten bugüne ortaya koyduğu maddî ve manevî kültürün özgün yönlerini ortaya koyması bakımından son derece değerli olduğu söylenebilir.. René Wellek ve Auistin Warren “Edebiyat Teorisi”(2005) adlı eserlerinde ilk gerçek İngiliz şiiri tarihçisi olarak değerlendirdikleri Thomas Warton’un edebiyatı “her şeyden önce bir kıyafetler ve âdetler hazinesi, medeniyetin, özellikle şövalyeliği çöküşünün tarihi için kaynak bir kitap” (Wellek ve Warren, 2005: 82) olarak gördüğünü dile getirmektedirler. Onların bu sözlerinden ilhamla, Batıda romanın atası olarak kabul edilen Cervantes’in “Donkişot” adlı romanının da, sosyolojik bir perspektiften ele alındığında, hem çöken aristokrasiyi, hem de yeni yeşermeye başlayan açgözlü ve kurnaz burjuva sınıfının doğumunu simgelediği söylenebilir. Bu anlayıştan hareketle, içinde yaşadığımız toplumun tarihine yazılı kültüre edebî eserlerin damgasını vurduğu gerçeğinden yola çıkarak, Tanzimat’tan Cumhuriyete, Türkiye tarihinde sosyal, kültürel, siyasî alanlardaki dönüşümlerin izlerinin en gerçekçi bir biçimde, edebiyat yapıtlarında, özellikle romanlarda karşılığını bulduğundan söz edilebilir. Örneğin, daha yakından incelendiğinde Türkiye’nin Batılılaşma, başka bir deyişle de modernleşme süreci ile Türk romanı ve tiyatrosunun ele aldığı konular arasında çok güçlü bir ilişkinin bulunduğu görülecektir. Berna Moran, “Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış III”(2012) adlı

kitabında bu gerçeği doğrular. Ona göre de Batılılaşma sorunsalı bu dönem yazılan romanların kurgusunu, tiplerini, çatışma öğelerini büyük ölçüde etkilemiş, biçimlendirmiştir. Cumhuriyet döneminde Kemal Tahir'in "Devlet Ana" sı gibi bizzat Türkiye'nin sosyolojik yapısını, Osmanlı Devletinin erken evrelerinden başlayarak çözümlenmek amacıyla yazılmış, tezli romanlar bulunmaktadır. Bunun yanı sıra yine Nâzım Hikmet'in " Memleketimden İnsan Manzaraları" adlı kitabı, şiir, tarih, roman, öykü, tiyatro ve sinemaya ilişkin birçok unsuru içinde taşıyan önemli bir eser olarak belirli bir dönemin sosyolojisini edebî bir dil üzerinden başarıyla vermesi açısından önemli bir eserdir. Nâzım Hikmet bu eseriyle ilgili, cezaevinden Kemal Tahir'e yazdığı bir mektupta şunları söyler:

1) İstiyorum ki, okuyucu 12.000 mısraı bitirdikten sonra vıcık cıcık insan kaynaşan bir mahşerden geçmiş olsun. 2) İstiyorum ki, bu insan mahşerinin konkre ifadesi okuyucuya ana hattında muayyen bir devirdeki, muhtelif sınıflara mensup Türkiye insanları vasıtasıyla Türkiye'nin muayyen bir tarihî devredeki sosyal durumunu anlatsın. Tabii donmuş bir halde değil, diyalektik seyri ve akışıyla. 3) İstiyorum ki, ikinci planda, Türkiye cemiyetini çevreyen dünya durumu-muayyen bir devirde anlaşılsın. 4) İstiyorum ki,- nereden gelinip nerede bulunduğu, nereye gidildiği? Sualine –sahamın içinde azamî imkânlarla cevap verilsin (Hikmet, 1987: 45).

Kemal Tahir ve Nâzım Hikmet başta olmak üzere kimi yazarların Türkiye'nin toplumsal yapısını çözümlenmede romanı bir imkân olarak kullanmalarının nedeni de, hem o dönem Türkiye'sinde toplumsal yapıyı analiz edecek sosyologların henüz yetişmemiş olması, hem de bu analize imkân verecek Batılı sosyolojik kaynakların, özellikle de Marksist eserlerin Türkçedeki yokluğuyla ilgilidir. Sonradan, 1961 Anayasasının getireceği "özgürlük" ortamında bu eserlerin Türkçeye çevrilmesiyle ve sosyolojinin bir bilim olarak kurumsallaşmasıyla birlikte, bağımsız sosyolojik çalışmaların sayısı artacak bu bilim kendi mecrasında akmaya başlayacaktır. Ayrıca

edebiyat kendi özelinde oluşturduğu iletişim ve ilişkiler ağı nedeniyle toplumsal alana dâhil olmaktadır. Sosyoloji, edebiyatın bu yönünü dikkate alarak onu toplumsal yapının analizinde kullanabilir. (Alver, 2012) Edebiyat ve toplum ilişkisine bir başka açıdan yaklaşan J.P. Sartre ise, edebiyatın ancak okur tarafından tüketilip özümlendiğinde zaman, gerçek anlamda var olacağını söylemektedir. Ona göre “sosyal bir fenomen olarak edebiyat, öncelikle bir sanat yapıtı olarak değil, bir üretim eylemiyle bir tüketim eylemin karşılaşma noktası olarak değerlendirilmelidir.” (Tolan, 1985) Sartre’ın üretim-tüketim odaklı, iktisadî bir ilişkiyi dikkate alan bu yaklaşımı, edebî eserin üretimini aynı zamanda sosyal bir olgu olarak ele alması bakımından da önemlidir. Bu düşüncelerin izinde gidilerek, yazarın toplumsal arka planına, eserin basımı aşamasında ve sonradan yaşanacak finansmana ilişkin sorunlara, dağıtım, reklam ve pazarlama yöntemlerine, edebiyatın meslekî örgütlenmelerinin bu ilişkiye etkisi gibi çeşitli sosyolojik süreçlerin bilgisine ulaşılabilir. Ayrıca Sartre’ın düşüncesi farklı bir perspektiften ele alındığında, yazar tarafından üretilen bir yapıtın insan bilincine estetik bir biçimde etki edebilmesinde, aynı zamanda bir tüketim nesnesi olan edebiyat yapıtının edebî değeri yanında, okurun edebî birikiminin de önemli olduğu gerçeğine yaptığı atıfla da edebiyat sosyolojisi açısından bence önemlidir. Sonuç olarak bir edebiyat yapıtı bütünüyle bir sosyolojik belge niteliğinde değildir. Buna karşın, toplumsal alana içkindir ve sosyal bir belge olarak ele alındığında, bir ülkenin edebiyatından, tıpkı Türkiye örneğinde görüleceği üzere, toplum tarihinin ana çizgilerini çıkarmak da mümkündür.

3.1.2. Edebiyat Sosyolojisinde Yöntem ve Türkiye’de Edebiyat Sosyolojisi

Edebiyat sosyolojisinde yöntemle ilgili yaklaşımları açıklamadan önce edebiyat sosyolojisinin ne anlama geldiği konusundan söz etmek gerekir. Edebiyat sosyolojisi, edebiyat sanatı ile toplum arasındaki karşılıklı etkileşimi, toplumsal hayattaki edebiyatın fonksiyonunu, edebiyat sanatının toplumsal koşullardan nasıl etkilendiğini araştırma konusu yapan, edebiyatın olduğu kadar sosyolojinin de metotlarından yararlanan bir disiplindir. (Cuma, 2009) Edebiyat ve sosyolojinin malzemelerinin bir kısmını aynı çatı altında bir araya getirmeye çalışan edebiyat sosyolojisi, aslında ayırıştırılmadan çok birleştirmeyi esas alır. (Alver, 2012: 188) Bu çaba bence, birleştirmenin de ötesinde, aynı zamanda, edebî eserin dilini, sosyolojinin diliyle harmanlayarak edebî eserin anlamı konusunda yeni bir senteze varma arzusunun bir sonucudur. Batı’da edebiyatın toplumsal hayatı açıklayıp açıklayamayacağı sorunsalından hareketle başlayan tartışmaların bir sonuçlarına bağlı olarak gelişen edebiyat sosyolojisi, kısaca edebiyat ve toplumsal hayat arasındaki ilişkileri çok yönlü bir şekilde ele almaya çalışan bir bilimdir. Edebiyat sosyolojisine göre, bir edebî eser, içine doğduğu toplumun maddî ve manevî kültürü ve bu kültüre yön veren toplumsal dinamikler anlaşılmadan tek başına anlam kazanamaz. Çünkü edebiyat, varlığını, bir bakıma, yazarın yanında, belli bir zaman, toplum, insan ve mekân anlayışına borçludur. Kısaca edebiyat sosyolojisine göre, bir edebiyat eseri, bir toplum içinde doğar, toplumun doğrudan olmasa da estetik dil üzerinden bir ifadesi olarak kabul edilir. Dolayısıyla edebiyat sosyolojisinin işlevi de tam da bu noktada ortaya çıkmaktadır. O disiplinler arası bir bilim olarak, söz konusu toplumsal yapıya, koşullara eğilmek ve edebî eserle toplumsal koşullar arasındaki ilişkileri

bilimsel bir yöntem içinde açığa çıkarmak durumundadır. Bu aynı zamanda, edebiyat ile toplum arasındaki ilişkileri ve sorunları geçmiş, şimdi ve gelecek odaklı ele alarak, alanla ilgili uzun erimli düşünce üretmek anlamına gelmektedir.

Her ne kadar edebiyat sosyolojisinin nesnesi edebî eserin kendisi olsa da, gerçekte edebiyat sosyolojisi, eseri sadece bir hareket noktası olarak almaktadır. Onun asıl amacı toplumsal değişimin, eserin içine doğduğu koşulların, edebiyata nasıl yansıdığı, edebî eser ekseninde oluşan toplumsal ilişkilerin niteliği, yazarın sosyal, kültürel, ideolojik arka planı, okur ve yazar arasındaki ilişkilerin doğası, eserin yayımı, dağıtımı aşamasında ortaya çıkan ilişkilerden yola çıkarak, edebî eser ve toplum ilişkisini bütün boyutlarıyla, analiz etmektir. Dolayısıyla edebî bir eser toplumsal ilişkilerin doğasına ışık tutacağı gibi toplumsal ilişkiler de edebî bir eseri açıklamada veri olarak kullanılabilir. Kısaca bir edebî eseri, edebiyat sosyolojisi açısından, organik hayattan yazarın yeteneğine bağlı olarak yaratılan estetik bir parça olarak düşünmek kanımca yanlış olamayacaktır. Çünkü Durkheim'in söylediği gibi “hayat parçalarda değil, bütünü içinde (..) hayat hakkında söylenenler bütün muhtemel sentezler için de söylenebilir” (Durkheim, 2014: 19). Nasıl ki sosyoloji toplumsal ilişkiler içindeki insanı, sosyal yapı ve süreçleri, toplumsal değişime yön veren dinamikleri anlamaya yönelik bir bilimse, aynı şekilde edebiyat da insanın toplumsal dünyasıyla, topluma uyum süreçlerinin yarattığı sorunlarla, insanların toplumsal hayatı değiştirip biçimlendirme arzularıyla yakından ilgilidir. Dolayısıyla hem sosyolojinin hem de edebiyatın insanı merkeze almak noktasında buluştukları söylenebilir. O halde edebiyat sosyolojisinin yöntem açısından, edebî bir eserden toplumsal ilişkilere, toplumsal ilişkilerden edebî esere yönelik diyalektik bir yaklaşıma sahip olduğu kabul edilebilir. Söz gelimi, edebî bir tür olarak tarihî roman,

edebiyat sosyolojisi açısından değerlendirilirken, yöntem olarak önce romanın, romanda geçen zamanı, mekânı, roman kahramanları, kurgusal yapısı, dilsel söylemi ele alınmalı sonra bu bilgiler, romana konu olan gerçek zaman, mekân, tarihî kişiler ve olaylar hakkındaki nesnel bilgilerle karşılaştırılmalıdır. Bu yaklaşım daha önce sözü edildiği gibi özünde diyalektik bir nitelik taşımaktadır. Çünkü edebi bir eseri hem toplumsal koşulların bir ürünü hem de toplumsal koşulları etkileyip değiştirme gücüne sahip bir değer olarak görmektedir. Bu yaklaşıma göre sonuçta her edebî eser, estetik, imgesel bir dil de taşıyor olsa, farklı toplumsal ve kültürel düzeylerle girilen ilişkilerin bir sonucudur ve toplumsal ilişkiler bağlamında dolaşıma girdiğinde, bu ilişkileri etkileyerek dönüştürmektedir.

Edebiyat sosyolojisiyle ilgili çalışmalar 19. Yüzyıla uzanmakla birlikte, onun edebî eser ve toplum arasındaki ilişkileri hangi yöntem içinde ele alması konusunda çok fazla araştırmanın yapıldığı, konuyla ilgili yeterli özgün düşünce üretildiği söylenemez. Ancak Durkheim'in "Sosyolojik Yöntemin Kuralları" (2014) adlı çalışmasında yöntem konusunda söyledikleri, edebî eserin hem yazarın, hem de toplumsal koşulların etkisiyle ortaya çıkan bir ürün olduğu düşüncesi dikkate alındığında önem kazanmaktadır.

Sosyal olayların birer şey olarak incelenmesini ifade eden önerme –ki bu aynı zamanda bizim yöntemimizin temelidir- en çok itirazlara neden olan önermelerden biridir. Sosyal dünyadaki gerçeklikleri dış dünyadakilere benzetmemiz, paradoksal ve akıl dışı olarak algılanmıştır. (...) Gerçekte biz sosyal olayların maddî şeyler olduğunu söylemiyoruz; farklı bir biçimde olmakla birlikte, maddî şeyler gibi birer şeyler olduğunu söylüyoruz (Durkheim, 2014: 15).

Şüphesiz Durkheim'in sosyoloji disipliniyle ilgili ortaya koymaya çalıştığı bu yöntem anlayışı, toplumsal ilişkilerin doğasında filizlenen estetik bir gerçeklik olan edebiyatın, sosyolojiyle kurduğu ilişkiye de ışık tutan bir yön taşımaktadır.

Durkheim'in bu görüşlerini daha ileri bir düzeye taşıyan ve dünden bugüne edebiyat sosyolojisine belli bir yöntemle yaklaşan en önemli kuramın Marksist eleştiri anlayışı olduğu söylenebilir. Marksist eleştiri anlayışı, İster maddî isterse “manevî” alanda olsun, insanın her alanda ortaya koyduğu ürünü, toplumun ekonomik üretim tarzına bağlı olarak bir alt yapı-üst yapı ikilemi içinde tartışır, dolayısıyla da her türlü edebî üretimi toplumsal hayatın bir yansıması olarak değerlendirir. Ancak toplumsal yapı ve fail ilişkisinde toplumsal yapıyı, faille önceleme eğiliminde olan Marksist eleştiri anlayışının, ideolojiye fazla angaje olması nedeniyle, bu ilişkiyi bütünlüklü bir şekilde ele alamadığı, betimleyici olmaktan çok yargılayıcı bir tutum içinde, ilişkinin diyalektik yönünü çoğu kez gözden kaçırarak, edebî eserin değerlendirilmesinde kimi zaman aşırı yorumlamalara ulaştığı konusunda eleştiriler de vardır. Günümüzde edebiyat sosyolojisinde yöntem arayışları *Marksist estetik ve eleştiri* anlayışı yanında, özellikle Amerika'da ve Fransa'da yapılan çalışmalar odağında sürdürülmektedir. Amerika'da yapılan çalışmalar edebî eserin toplumla ilişkisini önemli görmekle birlikte bu ilişkiyi edebî esere öncelik tanıyan estetik bir dil üzerinden ele almak eğilimindedir. Elbette bu tür eğilimleri sosyolojik bir yaklaşımla, her toplum için geçerli olacağı gibi, Amerikan toplumundaki egemen ideolojiden bağımsız düşünmek doğru değildir. Fransa'da ise edebiyat sosyolojisinin disiplinler arası bir bilim olduğu gerçeğine uygun bir biçimde, alanda yapılan çalışmalarda, edebiyatın dışında kalan politika, sosyal psikoloji, felsefe, etnoloji gibi çalışmalardan daha çok yararlandığı görülmektedir. (Cuma, 2009)

Türkiye'de ise edebiyat sosyolojisiyle ilgili çeşitli araştırmalara öncülük yapan Nurettin Şazi Kösemihal' in 1969'da Roma'da yapılan sempozyuma sunduğu bildiriden, akademik anlamda edebiyat sosyolojisiyle ilgili ilk çalışmaların İstanbul

Üniversitesi'nde 1965-1966 ders yılında verildiği anlaşılmaktadır. Bu bildirden bu dönem verilen ders notlarının “Edebiyat Sosyolojisine Giriş” başlığı altında bir araya getirildiğini ve 1967'den itibaren bazı mezuniyet tezlerinin edebiyat sosyolojisiyle ilgili yapıldığını da öğreniyoruz. (Alver, 2012) Ancak bugün Türkiye’de birçok sosyoloji bölümünde edebiyat sosyolojisi bölümünün bulunmadığı dikkate alındığında, bu çalışmaların kişisel düzeyde harcanan çabaların ürünü olduğu anlaşılmaktadır. Berna Moran “Edebiyat Kuramları ve Eleştiri” adlı kitabında (1988) edebiyat sosyolojisiyle ilgili yapılan çalışmalarla ilgili olarak şunları söyler. (...) sosyolojiyle ilgili edebiyat çalışmalarının bir kısmı edebiyat sosyolojisine girer; yani sosyal bir kurum olarak yönelir edebiyata. Söz gelimi, yazar sosyolojisiyle ilgili araştırmalar yapılır. Yazarlar hangi ülkelerde, hangi çağlarda, en çok hangi sınıftan çıkmıştır? Hangi özellikteki şehirler en çok yazar yetiştirmiştir” (Moran, 1988: 72). Ancak edebiyat sosyolojisinin Moran’ın bu söylediklerini aşan, derin, katmanlı ve bütünlüklü yapısı dikkate alındığında, bu alanla ilgili disiplinler arası yeni çalışmalar yapılması gerektiği de açıktır. Batı’da, Marshall Bermann’ın yazdığı, Batı’nın modernleşme sürecinde yaşanan toplumsal değişimi, hem Batı’nın önemli şehirlerinin mimarî dönüşümü, hem bu dönüşümün edebiyata ve sanata nasıl yansıdığı, hem de toplumsal sınıfların doğuşu ve gelişimi temelinde ele alan “Katı Olan Her şey Buharlaşıyor” (2009) adlı kitap, bu alanda yapılmış nitelikli çalışmalara örnek gösterilebilir. Türkiye’de alanla ilgili yapılan çalışmalar yazık ki henüz bu tür kitapların çok gerisindedir. Bu çalışmada önemli bir kaynak olarak yararlanılan, alandaki boşluğu doldurmaya yönelik hazırlandığı açık bir derleme olan ve Köksal Alver’in editörlüğünde hazırlanan “Edebiyat Sosyolojisi” (2012) adlı çalışmanın dışında özgün kaynak bulunmadığı söylenebilir. Türkiye’de, konuyla

ilgili yapılan çalışmaların sınırlı oluşunun, edebiyat sosyolojisi adı verilen bu disiplinin daha çok edebiyat dışı yöntemlerle çalışan bir bilim olarak algılanmasından kaynaklandığı da söylenebilir. Dolayısıyla Türkiye’de, disiplinler arası bir bilim dalı olan edebiyat sosyolojisinde yöntem arayışlarının bilimsel bir tutum içinde, sistemli olarak gelişebilmesi için, kanımca her iki uğraş alanının terminolojisine hâkim, uzman araştırmacılara ihtiyaç bulunmaktadır. Bu konuda çalışacak her iki alanın bilgisini özümlemiş uzmanların, aynı zamanda her iki alanla yakından ilgili olan psikoloji, sosyal psikoloji, antropoloji, felsefe tarih, sanat tarihi gibi alanlarda da ciddi birikime sahip kişiler olması, yapılacak çalışmaların niteliği açısından önemlidir.

Sonuç olarak edebiyat sosyolojisi, edebiyatın toplumsal bir işlevi olduğu varsayımından hareket eden ve bu yönde yaklaşımlar ortaya koyan bir bilimdir. Ancak, tarihi 19. Yüzyıla kadar uzanıyor olsa da günümüzde, edebiyat sosyolojisinin yeni gelişen disiplinler arasında değerlendirildiği, dolayısıyla yöntem açısından sosyal bilimlerin doğasına içkin “belirsizlikten” payını aldığı söylenebilir. Daha önce sözü edildiği gibi, modern dönemde birbirinden neredeyse kesin sınırlarla ayrılan bilim, sanat, felsefe, din gibi alanlarla ilgili bilimsel disiplinlerin, günümüzde birbirini beslediği, bunun edebiyata da yansyarak her türlü edebî eserin değerlendirilmesinde çok disiplinli (multidisiplinary) diyebileceğimiz bir yöntemi gerekli kıldığı konusunda önemli tartışmalar yapılmaktadır. O yüzden bugün bir edebî eseri değerlendirirken bundan elli yıl, yüzyıl önce yapıldığı gibi tek bir eleştiri kuramına, yöntemine, ya da tek bir bilimsel disipline dayanmanın, edebî eserin değerini tam olarak ortaya koyabilmede yeterli bir ölçü olmaktan çıktığından da söz edilebilir.

3.2. POSTMODERNİZM VE EDEBİYAT

Postmodernizm, gerek felsefe ve sosyoloji gerekse sanat ve edebiyat alanında kendi ekseninde hâlâ devam eden yoğun tartışmalara rağmen, bir türlü açıklık kazanamamış muğlak kavramlardan biridir. Postmodernizm kavramı, etimolojik olarak incelendiğinde sözcüğün İngilizce “sonra” anlamına gelen “post” ve indirgemeci bir yaklaşımla söylenirse, Batı’da, Sanayi Devrimiyle başlayan ve toplum hayatında siyasi, sosyal ve kültürel alanlarda ciddi bir dönüşümün önünü açan gelişmeleri ifade eden “modernizm” kelimelerinin birleşiminden meydana geldiği görülmektedir. Postmodernizm kavramının başında yeralan “post” sözcüğü postmodernizm kavramına hem “modern sonrası”, hem de “modernizme bağlı, ondan türeyen” gibi bir anlam katmaktadır. Demir (2015) “Postmodernizm ve İkinci Yeni Şiiri” (2015) adlı kitabında postmodernizm kavramını şu şekilde açıklamaktadır:

Postmodernizm kavramı adından da anlaşılacağı üzere modern sonrası bir toplumu imlemekte, arka planında aydınlanma felsefesinin bulunduğu modernizmin temel parametreleri olarak kabul edilen kapitalizm, marksizm, ulus devlet, bilimsel bilginin üstünlüğü-doğrusal gelişme, laiklik, demokrasi, pozitivizm, endüstriyalizm benzeri kavramlara karşı özünde eleştirel bir yaklaşım taşımaktadır. (...) Günümüzde postmodernizm kimilerine göre, modernizmin kutsallarına karşı belirsizliği, parçalılığı, eklektivizmi, heterojenliği, meta anlatıların karşısında küçük hayatların görkemini, politikanın çöküşünü, yerelliği, çoğulkültürlülüğü, anarşiyi ve şizoid bilinci, anlatsal bilginin değerini öne çıkaran bir başkaldırı hareketi olarak değerlendirilmektedir (Demir,2015: 12).

Postmodernistlere göre, Aydınlanma felsefesinin gölgesinde yeşeren modernizmin kutsal saydığı bütün metaanlatılar (metafictions) eleştirel bir mantıkla sorgulanmalıdır. Postmodern düşünce bize, eğer gerçeği bilmek istiyorsak onu kurgulayabilmek için yeniden yapılandırmamız gerektiğini söyler. Bunun için ilk yapılması gerekli iş de, her türden verili bilgiyi yapısöküme ya da yapıbozuma

uğratmaktır. Postmodernistlere göre insanlık tarihi boyunca insanlığın, insanın ne olduğuna dair öne sürülen bütünlüklü bütün düşünce ve anlayışlar bu yapıbozumdan payını almalıdır. Postmodernizmin gerçeklik algısı da elbette modernizmden farklıdır. Postmodernizme göre “hiçbir şey yoktur ki akıp gitmesin. Her şey akıcıdır. Hiç kimsenin neyin iyi ya da kötü, doğru ya da yanlış, sağlıklı ya da hasta, hakiki ya da yapay, gerçek ya da yanılsama olduğunu söyleme hakkı yoktur” (Funk, 2013: 55-56).

Lyotard, Harvey, Jameson, Baudrillard gibi postmodern teorisyenler, kapitalist modernleşmenin ulaştığı noktada, enformasyon teknolojilerinde, medyada, bilişim ve iletişim alanlarında kazanılan yeni teknoloji ve bilginin bir sonucu olarak toplumsal hayatın hemen her alanında postmodern bir oluşum meydana geldiğini savunmaktadırlar. Baudrillard ve Lyotard, meydana gelen bu değişimleri ağırlıklı olarak enformasyon, medya, bilgi teknolojileri odağında yorumlarken, bu konuda yazdıklarıyla, Marksist köklerine daha bağlı bir düşünür izlenimi veren Jameson ve Harvey, bu gelişmeleri küresel kapitalizmin “kültürel ve ekonomik mantığı” ekseninde ele alarak değerlendirmektedirler. Ayrıca postmodernizmi, Anthony Giddens gibi, modernizmin içinde bir “kırılma, radikalleşme” olarak gören sosyologların yanında, Jürgen Habermas gibi onu, henüz imkânları tam anlamıyla tüketilememiş, “tamamlanmamış bir proje” olarak gören düşünürler de vardır. Postmodernizmin özellikle toplum, insan, kültür, dil, üzerindeki dönüştürücü etkilerinin ise esasen 1970’li yıllarda Fransa’da, G. Deleuze, J. Derrida, M. Foucault gibi bazı kuramcılar tarafından yapısalılık konusunda yapılan tartışmalara bağlı olarak ortaya konulduğu söylenebilir. “Postmodernizme hayır” (2001) adlı kitabında bir Marksist olan Alex Callinicos bu düşünürlerin kendi aralarındaki uyuşmazlıklara

rağmen her üçünün de gerçekliğin parçabölük, farklılaşmış ve çoğul karakterine inandıklarını söyler. Postmodern düşüncenin gelişiminde önemli olan bu isimler Callinicos 'a göre “insan düşüncesinin, gerçekliğin nesnel bir tanıma konusundaki yeteneğini inkâr edip gerçeklik iddiasındaki özneyi bireyler arası ve bireyüstü itki ve arzuların tutarsız bir yığına indirgemişlerdir.” (Callinicos, 2001: 15) Günümüzde postmodern insanın kimlik yaşantısı ise “yamalı bohça” (patchwork), “çok yüzlü benlik”, “parçalanmış durum”, “çoğul kimlikler”, “çok yönlü parça-benler” gibi kimi ifadelerle kavramsallaştırılmaktadır” (Funk,2013).

Lyotard, “Postmodern Durum (Postmodern Condition) adlı kitabında, Batı’da Aydınlanma düşüncesinin öngörülerinin, meta-anlatıların rehberliğinde, modernleşmenin pozitif bilim anlayışıyla inşa edilmeye çalışıldığını, bunun da sonuç olarak insanlık için bir felaket olduğunu dile getirir. Çünkü Foucault, Derrida, Deleuze, Baudrillard gibi, postmodern düşüncenin önde gelen düşünürlerinin de inandıkları gibi, o da, Batı’da Marxizm, kapitalizm, demokrasi, ulus devlet, bilimsel aklın üstünlüğü, milliyetçilik benzeri kavramlarla *rasyonel aklın rehberliğinde* yol alan modernizmin, insanı çarkın dişlilerinden bir haline getirdiğini, sonuç olarak öznenin yapı karşısında ezildiğini savunmaktadır. Söz konusu kitabında günümüzde ‘büyük anlatı’ (metafictions) ların güvenilirliğini kaybettiğini söyleyen Lyotard’a göre yapılacak iş, büyük anlatılar yerine küçük anlatılara bir başka deyişle de insanların ve yerel kimliklerin hikâyesine eğilmek, toplumsal hayatın her alanında homojeni değil heterojen olanı tercih etmektir. Lyotard bu görüşlerinin özetini “ Postmodern Nedir? Sorusuna Cevap “ adlı makalesinde ortaya koymaya çalışarak sözünü şöyle bağlar “bütüne karşı savaşalım, gösterilemeze tanıklık edelim, ihtilafları şiddetlendirelim (farklılıkları etkin kılalım), ismin onurunu kurtaralım” (Aktaran Kızılcelik, 1996: 58)

Abdullah Şevki ise Lyotard'ın postmodern anlayışını “Edebiyat ve Yorum” (2009) adlı kitabında şu sözlerle eleştirmektedir:

Gerçekte postmodernite, büyük anlatı olarak değerlendirdiği (Lyotard) Marxçılığı eleştirse de küresel kapitalist dizgeyi metafizik bir biçimde değişmez kabul ettiğinden, Marxçılığın kapitalizme yönelik eleştirisinin yerine bir şey koyamamaktadır. Bu yüzden Marksçılık kapitalist dizgeyi bilimsel eleştiri olarak geçerliliğini korumaktadır. Postmodernite kapitalizme yönelik eleştirisinde burjuva kültürüne karşı çıksa da burjuva ekonomi politikasının sömürüye dayalı işleyiş biçiminden vaz geçmemektedir (Şevki, 2009: 75).

Postmodern düşüncenin önde gelen bir diğer düşünürlerinden olan Foucault'nun ise çalışmalarının merkezinde belki de Tıp-Delilik, Bilim-Bilgi, Gözetim-Hapishane ve Cinsellik-Aile gibi dört ana eksen üzerinde toplanabilecek olan *İktidar* kavramı bulunmaktadır. Foucault kitaplarında, Batı'nın “modernleşme” sürecinde, toplumsal yapı ve kurumların disiplinler teknikler yoluyla özneyi nasıl bastırıp silikleştirdiğini, her alana kök salmış iktidarın tahakkümü altında hayatın farklı renklerinin nasıl solduğunu çarpıcı bir biçimde ortaya koyar. Foucault'a göre, iktidarın kitleler üstünde tahakküm kurarak, kitleye boyun eğdirdiği en önemli kategorilerden biri bilgidir. Ona göre;

hiçbir bilme, varlığı ve işlevi bakımından öteki biçimlerine bağlı olan bir iletişim, saptama, toplayıp biriktirme ve yer değiştirme sistemi olmadan oluşamaz ve bu sistemin kendisi de bir iktidar biçimidir. Buna karşılık hiçbir iktidar bir bilme üretimi, edimi, dağıtımı ya da elde tutulması olmaksızın etki gösteremez. Bu düzeyde, bir yanda bilgi, öte yanda toplum ya da bir yanda bilim, öte yanda devlet yoktur, ama “iktidar-bilme” nin formları vardır (Foucault, 2003: 51).

Jean Baudrillard da kapitalist modernleşmenin etkisiyle 20. Yüzyılın ortalarından itibaren özellikle bilişim ve iletişim teknolojilerinde yaşanan değişimin sonucunda, Batı'da, bir yüzyıl önce var olan gerçeklik algısının yıkılarak yerini, yorumlanması güç bir hipergerçekliğe bıraktığını, güncel hayatta, özellikle de medyanın etkisiyle

her türden gerçeğin taklide, imaja, sanal olana dönüştüğünü iddia etmektedir. Baudrillard, “Simülakrlar ve Simülasyon” (2008) adlı kitabında günümüzde gerçeğin artık minyatürleşmiş hücreler, matrisler, bellekler ve komut modelleri tarafından üretildiğini, böylece gerçeğin sonsuz sayıda yeniden üretiminin mümkün olduğunu söyler. (Baudrillard, 2008) Ona göre, enformasyon teknolojilerinin her türden gerçeği yapıbozuma uğrattığı bu simülasyon çağında bundan böyle “rasyonel” bir gerçekliğe ihtiyaç yoktur “zira “ gerçek” ideal ya da negatif süreçlerle başa çıkabilecek (boy ölçülecek bir durumda değildir” (Baudrillard, 2008: 15). Bu gelişmelerin aynı zamanda toplumsal olanın da sonunu getirdiğini iddia eden düşünür, yaşanan gelişmelerin sonucunda kitlenin siyaseti, toplumsal alanı yönlendiren aktif bir özne olmaktan çıktığını, uysal bir sürü haline geldiğini savunmaktadır. “Sessiz Yığınların Gölgesinde: Toplumsalın Sonu” (2006) adlı kitabında, algıları çeşitli enformasyon teknikleri, operasyonlarıyla birlikte iyice uyuşturulup köreltilmiş kitleleri, ancak toplumda meydana gelen geniş çaplı bir terör olayının geçici olarak uyandırabildiğini söylemektedir. Baudrillard’a göre, bu gelişmelerin bir sonucu olarak günümüzde “toplumsal düşüncenin parçalanması, toplumsalın içine kapanmasıyla, gölgesinin yok oluşuna tanık olunmaktadır. Yaşanan bu durum, toplumsalı oluşturan, onu üreten düşünceye karşı bir meydan okumadır. Üstelik bütün bunlar daha önce sanki toplumsal diye bir şey hiç olmamış gibi bir anda olup bitmektedir. (Baudrillard, 2006)

Bütün bu gelişmelerin özellikle 20. Yüzyılın ikinci yarısından başlayarak sanat ve edebiyatta büyük yankıları olmuştur. Baudrillard’ın toplumsal yaşamın her alanında yaşandığını söylediği hipergeçeklik durumu edebiyata yansımıştır. Postmodern düşünürlerin edebî anlayışlarına göre dünya hem okunup yorumlanmayı hem de sil

baştan yazılmayı bekleyen bir kitaptır. Bu düşüncenin bir sonucu olarak, onlar için her şey bir metindir. Postmodernler, Yapısalcılardan devraldıkları mirasla, bir metni ya da edebî eseri, yaratıcısından ve tarihsel bağlamından bağımsız bir biçimde dille inşa edilmiş bir yapı olarak görme eğilimindedirler. Onlara göre, metnin ya da edebî eserin yazarı, onu yazdıktan sonra aradan çekilmeli, metin üzerindeki bütün haklarından feragat etmelidir. Postmodernistler için bir metni ya da edebî eseri, yazarın sosyal-psikolojisi, içine doğduğu tarihsel ortamın etkileri bağlamında ele alarak yorumlamak didaktik bir yön taşımaktadır. Edebî eser bir dille yazıldığına göre bizzat metnin kendisinin yapı-söküme uğratılarak biçimsel düzeyde incelenmesi, başka hiçbir şeye ihtiyaç duymadan, metnin edebî değeri hakkında bir fikir verebilir. Metinde, edebî eserde, herkesin üzerinde anlaşacağı belirli bir anlam arayışı arzusunun sürekliliği, tahakkümü gösterdiği dolayısıyla metne bir müdahale olduğu için doğru değildir. Onlara göre bir edebî metin kendisine degecek her bir gözün birikimine bağlı olarak farklı anlamlar taşıyan, Umberto Eco'nun deyişiyle söylenecek olursa, bir "Açık Yapıt" tır. Postmodernistler, edebî metnin yaratıcısından esirgedikleri metin üzerindeki haklar konusunda okura karşı son derece cömerttirler. Onlara göre bir dilsel bir yapı olan metin kadar okur da, metnin estetik olarak yorumlanmasında bir o kadar önemlidir. Postmodernler okurun bu durumunu "alımlama estetiği" olarak kavramlaştırmaktadırlar. Postmodernistler postmodern tarzda kaleme alınmış edebî eserleri, Rolant Barthes'in deyişiyle az ya da çok "okurun metne odaklandığı için metnin gerisindeki ilmikleri okurun metne odaklandığı için metnin gerisindeki ilmikleri, çözümleri gözden kaçırdığı "dikey ve yatay olarak, çağdaş ve tarihsel etkiler" in birleştiği bir dokumaya benzetirler" (Demir, 2015: 14). Öte yandan bir postmodern edebî metni modern olandan ayıran

kimi karakteristik özellikler vardır. Az ya da çok postmodern özellik taşıyan metinlerin kurgusunda, mekân değişken ve belirsizlik içindedir. Yazarın zaman kavrayışı anakronik (düz çizgisel) değil döngüsel, kurguda zaman kaymaları görülebilir. Geçmiş ve gelecek yerini her ikisinin içinde eridiği “sonsuz bir şimdiki zaman’a bırakabilir. Fantastik, düşsel, gotik, mitolojik, öğelerle rüyalar ve gerçekler arasındaki sınırlar yıkılmıştır ya da son derece geçişken bir hâl almıştır. Kahramanlar zihinsel ve ruhsal durumlarını daha çok dışardan aldıkları etkilere borçludurlar. Roman yazarı okurun romanda ısrarla bir olay örgüsü ya da bir anlam arayışı içinde olmasına bilinç akışı, yabancılaştırma gibi tekniklerle, ya da romanın kimi bölümlerinde hem anlatıcı hem de roman kahramanı olarak yer alarak müdahale edebilir. Daha önce Postmodern düşünörlere göre metnin bütünüyle dilsel bir oyun, kurmaca olduğundan söz edilmiştir. Yıldız Ecevit “Türk Romanında Postmodernist Açılımlar” (2014) adlı kitabında konuyla ilgili olarak şunları söylemektedir:

Lacan, anlamı dille eşitliyordur; hatta ona göre “ dilden önce beden diye bir şey [bile] yoktur”, matematikseş mantık ve şiir dilini birbiriyle kaynaştırmaya çalışmaktadır Lacan. Derrida’nın dil anlayışında da, anlam hiçbir zaman kendisi ile özdeş değildir; gösteren ile gösterilen arasında bire bir karşılıklı ilişkiler bulunmaz; Barthes ise anlamın tümüyle öznel düzlemde, okuyucu ile metnin karşılıklı etkileşiminde ortaya çıktığını söylemektedir (Ecevit, 2014: 62-63).

Günümüzün özelliği, Batı’da modern zamanların temel niteliği olan bilim, din, edebiyat ve sanat, felsefe gibi, zamanla sınırları birbirinden ayırılmış olan disiplinlerin, zamanın ruhu gereği birbiri içine “çökme”ye, birbirini beslemeye başlamasıdır. Özellikle 1960’lardan başlayarak bu disiplinler, verimli bir biçimde birbirinin sınırlarına ihlal etmeye, aralarındaki alışverişi artırmaya başlamıştır. Buna neden ise özellikle edebiyat ve sanatta nerdeyse hiçbir sanatsal söylemin tek başına “gerçekliği” açıklamaya gücünün yetmediğinin farkına varılmış olmasıdır. Bu

farkındalığın bir sonucu olarak Batı’da bu dönem, sanatın ve edebiyatın geçmişten gelen söylem yükünün eleştirel bir perspektiften değerlendirildiği, alanla ilgili çalışmalarda disiplinlerarası gelişmelerin arttığı görülmektedir. Batı’da Sürrealizmin ve Varoluşçuluğun sanatta ve edebiyatta önemli mevziler kazanmasıyla başlayan, 1960’ların ortalarından itibaren de özellikle Fransa’da sosyoloji alanında Yapısalcılık ekseninde gelişen tartışmaların alevlendirdiği bu süreç, Türkiye’de 1980’li yıllarda siyasete hiç yansımamış, ancak edebiyatta o da romanda kendine bir ark açmaya çalışmıştır. Postmodernizmin günümüz modern Türk şiirine ve öyküsüne etkisi konusunda ise çok az çalışma bulunmaktadır. Türk edebiyatında Postmodernizmin ilk izlerine Oğuz Atay, Orhan Pamuk, Latife Tekin, İhsan Oktay Anar, Hasan Ali Toptaş gibi yazarların bazı eserlerinde rastlanıldığı konusunda genel bir kabul olduğu söylenebilir. Ancak bu yazarların bu dönem yayımlanan kitaplarındaki söylem arayışları, toplumcu gerçekçi edebiyat anlayışı içinde düşünülebilecek kimi yazarlar tarafından eleştirilmiştir. Söz gelimi Semih Gümüş, edebiyat alanındaki postmodern etkileri şu sözlerle dile getirmektedir:

1980’lerden sonra toplumsal yapıdaki derin altüst oluşun yanı sıra, kültür alanlarındaki kayma ve çöküntü ile edebiyattaki popüler olana tapınç, postmodernizmin bizdeki verimli toprağını oluşturdu. (...) üretimdeki kısırlık, bir çift kelamı kutsal söz sanan yetersizlik, paranın eleştiriyi bile yolundan çıkarabildiği iktidar tutkusu, edebiyatımızın postmodern zamanlarının kült davranışları olarak duvarın üstüne dizilmiştir (Gümüş, 2010: 121).

Oysa Gümüş o söz konusu yazısında, o dönem hâlâ hayatta olan Sovyet sosyalizminin otokratik yapısına ya da kapitalist küreselleşmenin nedenlerine, kısaca postmodernistlerin “metaanlatıların ölümü” olarak kavramlaştırdıkları konuya değinmemektedir. Kendisinin belirttiği “toplumsal yapıdaki derin altüst oluşu” daha çok sonuçlarından yola çıkarak değerlendirdiğinden, yazı, bu derin altüst oluşun

sosyal, siyasal, kültürel nedenleri konusunda bir bilgi de vermemekte, dolayısıyla da, Türkiye’de o dönem edebiyatta yaşanan değişimi, “postmodern zamanın ruhunu” açıklayamamaktadır. Gümüş’ün o dönem Orhan Pamuk üzerinden yayılım ateşine tuttuğu “kimi” postmodern yazarlar da bu eleştiriden paylarına düşeni almaktadırlar:

(...) edebiyatımızın modernist yazarlarını kıyıya iten kimileri, düşünme ve davranış kültürü olarak postmodern duruş içinde sözüm ona deçkinci gibi görünürken, kötü bir ortalamacılığı kışkırttıklarını anlamıyor: Edebiyatımızın geçmişine dönük toptancı yadsımlar, yoksaymalar, postmodern düşünmenin keyfine dönüştürülüyor: Çağdaşlık atılımının başlangıç noktalarını tıraşlamanın birörnek kafalar yarattığını görmezden geliyor. O yok, bu yok, ama kendine benzeyenler var ve önemli... (Gümüş: 2010:114).

Ancak gerek Gümüş’ün gerekse Ecevit’in Türk edebiyatında postmodernizmin etkisini 1980’ler sonrası başlatmaları kanımızca manidar bir durumdur. Çünkü postmodern edebiyatın artalanında Sürrealizm, Varoluşçuluk, Nihilizm, Anarşizm gibi, Batı’da, edebiyatta ve sanatta yankı bulmuş akımlar olduğu açıktır. Dolayısıyla onu, modernden ayıracak çizgilerin çok net de olmadığı düşünülürse, Türk edebiyatında ilk postmodern etkilerin Ahmet Hamdi Tanpınar’ın 1949’da yayımlanan “Abdullah Efendi’nin Rüyalari” nda ama özellikle de İkinci Dünya Savaşı’nı takiben 1950’li yıllarda yazılan öykülerde görüldüğünü söylemek mümkündür. Söz gelimi Sait Faik’in 1953 yılında yayımlanan “Alemdağ’da Var Bir Yılan”, da yer alan kimi öykülerde, postmodernizmden bağımsız düşünilemeyecek olan Sürrealizmden, Varoluşçuluktan açık etkiler vardır. Varoluşçu etkiler, sonradan Orhan Duru’nun, Demir Özlü’ nün, Ferit Edgü’ nün kimi öykülerinde daha derin bir kavrayışla ele alınacaktır. Ayrıca bu dönem postmodern etkinin izlerini hem modern hem de postmodern etkilerin kesiştiği, Türk modern şiirinde büyük bir kırılma olarak görülen İkinci Yeni Şiir hareketinde görmek de mümkündür. İkinci Yeni’nin diğer

kurucu şairlerine göre uzun yaşamış İlhan Berk, Ece Ayhan gibi şairlerin son dönem eserlerinde, söz gelimi İlhan Berk'in "Kült Kitap"(1998) ında, postmodern etkinin izlerinin çok daha açık bir biçimde gördüğünden söz edilebilir. Bu kitap postmodern bir kitabın temel niteliklerinden biri olan, kitabın özsel ve biçimsel olarak edebî türünün ne olduğuna ilişkin karasızlığın açık izleriyle doludur. Bu kitabın kapağında yer alan "Şiir" ifadesi, kitabın, anlatılardan, resimlerden, kolay ve pastişlerden örülü eklektik yapısı, dilin gerçekliği kendi içinde yapılandırması dikkate alındığında içeriğiyle pek de örtüşmemektedir.

Yıldız Ecevit "Türk Romanında Postmodernist Açılımlar" (2014) adlı kitabında bu etkiyi Batı'da, 20. yüzyılın ilk yarısından itibaren etkili olmaya başlayan modernistlerin, sanatta ve edebiyatta başlattıkları estetik devrime dayandırır. Ama bu estetik devrimin izlerini nedense o dönem Türk edebiyatında aramak eğiliminde görülmez. Yazar her ne kadar kitabında bu estetik devrimin içeriğinden söz etmese de James Joyce, Marcel Proust, Wirginia Wolf, Samuel Beckett, Franz Kafka gibi insan bilincinin, çağrışımların etkisiyle ileriye ve geriye doğru düzensiz sıçramalarla işlediğinin farkına varan modernistlerin, edebiyata getirdikleri bu estetik devrimin temelinde Bilinç Akışı Tekniğini keşfetmiş olmaları yatmaktadır. Bilinç Akışı Tekniğinin romana uygulanması romanı hem öz, hem biçim hem de üslûp açısından derinden etkilemiştir. Bu yüzden postmodern edebiyatta gerçek kavrayışının ilk ciddi izlerini kanımızca, bu noktalarda aramak gerekir. Sözgelimi Joyce'un "Ulysses" (1920) adlı romanı, hem modern hem de postmodern öğeleri itibarıyla, Batı'da sonradan yazılacak postmodern romanların öncüsü niteliğindedir. Joyce, söz konusu romanında romanın kahramanın bir gününü odağına almak suretiyle, geçmiş zamanın çağrışımlarını ve gelecek zamana ilişkin beklentilerin içinde eridiği deyim

yerindeyse “sonsuz bir şimdiki zaman” a, kendini yeniden keşfeden postmodern insanın, “yeni insanın zaman kavrayışına” na işaret eder. Macit Balık “Latife Tekin’in Romancılığı”(2011) adlı doktora tezinde Batı’da bu dönem modernizm ve postmodernizmin estetik alanda giderek derinleşen etkilerinin bu sarmal boyutunu vurgulayarak bir tanım getirir.

Estetik düzlemde modernizm ve postmodernizm, 20. yüzyılın başında seçkinci, biçimci, elitist özelliklerle devrim kazanan o güne değin görülmemiş ölçüde köktenci bir estetik devrimin, yüzyılın ikinci yarısından sonra kalıplarını kırarak çoğulculuğu/popülistleşmesi sürecinde yaşanan aşamalara verilen addır (Balık, 2011: 12).

Yıldız Ecevit’e göre, yüzyılın ikinci yarısından sonra dünya küreselleşmenin etkisiyle tanınmaz bir hale gelmiş, toplumlar “bir tüketim/medya/iletişim/bilişim toplumu” na dönüşmüşlerdir. İletişim/ulaşım alanlarında doruğa çıkan teknolojik etkilerle birlikte dünya yazarın deyişle “bir High-Tech” çağına girmiştir. (Ecevit, 2014) 1980’lerde postmodernizmin edebiyata olan etkisi giderek artmış, bu alanlardaki tartışmalar hız kazanmıştır. Yazara göre “Seksen sonları/doksan başları söz konusu ürkütücü hayalet Türkiye’ye de ulaşmıştır. (Bu dönemde) postmodernizm toplum toplumbilim/ekonomi dallarında olduğu kadar edebiyatın da gündemine oturmuştur” (Ecevit, 2014: 61). Ama yazarın, sonraki satırlarda dile getirdiği gibi postmodernizmin Türkiye’de, edebiyata, özellikle de romana olan etkileri, edebiyata “egemen toplumcu bakış” nedeniyle estetik, sanatsal boyutlarından ziyade, postmodern eserlerin biçim ve içeriğine bağlı olarak sanatçının toplumsal sorumluluğu bağlamında ele alınarak tartışılmıştır. Bu durum kanımızca Türkiye’deki edebiyatçıların hem dünyada yaşanan küresel “devrimi”n, hem de bu sürecin edebiyat ve sanata olan etkilerinin derinliğine farkında olmadıklarını, bu süreci edebî ve sanatsal açıdan değerlendirecek estetik birikimden de mahrum

olduklarını göstermektedir. Türkiye’de postmodernizm ve edebiyat odaklı tartışmalar yanlış bir biçimde postmodern romanın ilk örneği olarak sunulan Orhan Pamuk’un “Kara Kitap” (1990) adlı çalışması merkeze alınarak yapılmıştır. Bu kitap gerek içeriği, gerek biçimi ve gerekse üslubu açısından sanatçı sorumsuzluğunun, estetik, edebî yozlaşmanın bir ürünü olarak tartışılmıştır. Semih Gümüş’ün daha önce değindiğimiz değerlendirmeleri, o dönem postmodernizmin edebiyata etkilerine toplumcu bakış açısından nasıl yaklaşıldığı konusunda bir ipucu sunmaktadır. Ancak 1980 sonrası yazılan romanlar, toplumcu bakış açısının yazara açık ya da zımnen yüklediği sosyal görev açısından ele alındığında, yazarın o dönem toplumsal altüst oluşları bizzat yaşayan biri olarak bunları estetik alanda, gerek öz ve biçim gerekse üslup olarak edebî eserlere ne oranda yansıttığı da ayrı bir tartışmanın konusudur.

3.2.1. Modern ve Postmodern Şiir

Modern ve Postmodern şiirin ne olduğunu konusunda geniş bir literatürün bulunduğu söylenebilir. Modern ve postmodern şiirin ne olduğu, tarihsel olarak ne zaman başladığı, aralarındaki farkın niteliği, hem batı’da hem de Türkiye’de her zaman tartışılmalı bir konu olmuştur. Konun belirli bir temele oturtularak tartışılabilmesi için, toplumsal değişme ve edebiyat (şiir) arasındaki ilişkilerin tarihsel değişimine ya da başka bir ifadeyle gerçeklikle edebiyat arasındaki ilişkilerin niteliğine kısaca göz atmakta yarar vardır. Toplumsal değişme ile edebiyat arasındaki ilişkinin niteliğiyle ilgili düşünceler, Antik Yunan’dan günümüze önemli bir birikim oluşturmuş, bu konuda farklı kuramlar ortaya atılmıştır. Aslında bu ilişkinin temelinde yatan esas sorun, söz konusu toplumsal gelişmelerin yazar/sanatçı tarafından edebiyata nasıl yansıtıldığıyla, bir başka deyişle sosyal gerçekliğin edebiyattaki nasıl temsil edilmesi gerektiğiyle ilgilidir. Edebiyatın toplumsal değişimleri nasıl yansıtacağı, sosyal

gerçekliğin edebî bir esere nasıl konu edilmesi gerektiği, gerçekliğin edebî temsilinde sanatçının kişiliğinin, dünya görüşünün payı olup olmadığı, edebî eserlerin dönemlerine ışık tutacak bir sosyal belge niteliği taşıyıp taşımadığı gibi birçok soru bu bağlam içinde ortaya atılmıştır.

Gerçeklik ve edebiyat arasındaki ilişkilerin niteliği üzerine ilk tartışmaların yansıtma kuramıyla başladığını söylenebilir. *Yansıtma kuramının* özü ise, sanat görünen dünyayı yansıtır düşüncesinde saklıdır. Bu görüşün kaynağı Antik Döneme kadar uzanmaktadır. Platon sanatı, -konumuz bağlamında şiiri- gerçeğin bir imitasyonu, başka bir deyişle de bir taklidi olarak görmüştür. Gerçekte bu düşüncenin temelinde Platon'un sanatı felsefeye rakip görmesi yatmaktadır. Bir başka deyişle Platon, sanatın felsefeden daha aşağıda yer aldığına inandığından, sanatı (şiiri) kopyanın kopyası olarak görür. Platon, her bir varlığın mükemmel bir ideası olduğuna, varlıkların ancak bu mükemmel ideanın kopyaları olabileceğine inanmaktadır. Platon'un bu felsefesi, onun edebî anlayışına, "Devlet" adlı kitabında yer alan diyaloglarda dile getirdiği şu sözlerle yansır. Platon kitabında bu anlayışını ortaya koyarken, Homeros'un "İlyada" ve Odyssea" adlı şiirlerinden yola çıkmaktadır:

-Şair bize başkalarının söylediği sözleri, bu sözlerin nereden, nasıl söylendiğini anlattığı zaman, yaptığı iş, bir anlatmadır sadece.

- Tabii

- Ama şair bu sözleri söylerken kendisi değil, bir başkasıymış gibi davranırsa, nedir o zaman yaptığı şey? Bir başkasının yerine geçmek, sözünü bir başkasının kişiliğine, elinden geldiği kadar uydurmak değil mi?

- Evet

- Peki, bir insan sesini, davranışını bir başkasına uydurmaya çalıştı mı ne yapmış olur? Benzetmek istediği kimseyi taklit etmiş olmaz mı?

-Olur.

- Demek ki, Homeros da, bütün şairler de anlatmalarında taklide başvururlar (Platon:2003: 76).

Bu durum Aristo'da Platondan biraz daha farklıdır. Çünkü Aristo "Poetika" (2000) adlı eserinde "şairin görevinin gerçekten olan şeyi değil, aksine, olabilir olanı, yani olasılık ya da zorunluluk yasalarına göre olası olan şeyi temsil (Aristo, 200: 39) etmek olduğunu söyler. Aristo şairin, nesnelere nasıl olmaları lazım geliyorsa öyle tasvir etmeleri gerektiğini, bir başka deyişle de şairin görevinin gerçekte olan şeyi değil, ideal olanı, olması gerekli olanı ifade etmek olduğunu söyler. Aristo, söz konusu kitabında şiire işlev olarak yüklediği okuyanda "geçici bir haz bırakması" ilkesiyle de aynı zamanda modern estetiğin temelini atmıştır. Kısaca, Aristo'nun kitabında Platon'un şiiri taklit olarak görmesinin açtığı izden giderek, edebî işlevi açısından şiiri Platon'dan daha değerli gördüğü söylenebilir. Aristo ve Platon'un bu düşüncelerinin Batının Klasik Döneminin temel düşüncesini oluşturduğunu, bütün bu dönem boyunca bu düşüncenin, sanatın değerinin doğayı aslına en yakın resmetmek, gerçekliği aslına en uygun dile getirmek haline geldiğini biliyoruz. Elbette zaman içinde toplumsal gelişmelerin hızlanmasıyla bu gerçeklik anlayışı, *Klasisizme* tepki olarak gelişecek olan *romantizme*, oradan da *natüralizme* ve *realizme* doğru akarak yeni formlar kazanacaktır. Modernleşmenin, doğa ve insan diyalektiğini ortadan kaldırdığına, insanın ruhsal ve zihinsel bütünlüğünü parçalayarak kendine yabancılaştırdığına inanan Romantiklerle birlikte şiirin, yeniden doğaya açıldığına, ancak bu kez dış gerçekliğin algılanmasında sanatçının duygu ve düşüncelerinin ağırlık kazandığına şahit olmaktayız. Kısaca sanatın (şiirin) tarihi içinde, önce doğanın, bir başka deyişle görünür gerçekliğin, sanatçının ortaya koyduğu eser üzerinde, sanatçının yorumuna pek fazla imkân tanımayan baskın bir öge olarak

ortaya çıktığını, daha sonra bu ilişkisinin karşısına dönüşerek sanatçının duygu ve düşüncelerinin önem kazandığını söylememiz mümkündür.

Batının, özellikle Tanzimat'tan başlayarak Türkiye'nin modernleşmesini de ciddi bir biçimde etkileyen tarihi, devrimlerin, bir başka deyişle de toplumsal düzeydeki alt üst oluşların tarihidir. Batı'da özellikle *Sanayi Devrimi*'yle meydana gelen değişimler toplumsal alanda sosyal, siyasal, kültürel düzeylerde radikal değişimlere yol açmış, bu değişimler sanat ve edebiyatta derin yankılar bulmuştur. Paz'ın deyişyle “Devrimin alacakaranlığı sanatsal ve şiirsel avant—garde’lerin alacakaranlığına rastlar. Bu bir rastlantı değildir; modern sanat, modernite içinde yer bulmuş, Fransız Devrimi’ne bir karşılık —hem bir yankı hem de bir yanıt— olarak ortaya çıkmış, böylece modern sanatın alinyası ile Devrim düşüncesi bir olmuştur” (Paz, 1990: 9). Batı'da modern şiirin, Batılı kapitalist modernleşmenin Avrupa çapındaki etkilerinin yanında, 1789 Fransız ihtilâlinin toplumsal düzeyde yol açtığı sosyal, siyasi, kültürel değişimlere bağlı olarak 18. yüzyılın başlarından itibaren Fransa'da romantiklerle birlikte başladığı, olgunluk dönemini ise bu yüzyılın ortalarında yaşadığına ilişkin genel bir kabul bulunmaktadır. Daha önce sözü edildiği gibi, Romantizmin kapitalist modernleşmenin doğa ve insan üzerinde yarattığı tahribata bir tepki olarak ortaya çıktığı bir gerçektir. Bu tepki tarihsel olarak, modernleşmenin olumsuz sonuçlarına avand-garde (öncü) ilk karşı duruştur ve bu karşı duruşun kültürel, düşünsel mantığı, Batı'da, *Dada*, *Sürrealizm*, *Fütürizm* gibi avangard akımlar başta olmak üzere, romantizmden sonra ortaya çıkacak olan bütün avand-garde akımları etkilemiştir. Dolayısıyla romantiklerle ortaya çıkan modern şiir ve şair, diyalektik olarak, hem kapitalist modernleşmenin bir sonucudur, hem de varlığını “modernliğin” inkârına borçludur. Oktavio Paz “Öteki Ses” (1997) adlı kitabında, modern şiiri şu sözlerle

tanımlamaktadır: “parçaları arasındaki yakınlıkların ve karşıtlıkların bütünsel eylemleri tarafından yürütülmüş —ve ilerletilmiş— bir bütünlüktür. Bitişikliğin arsızlık karşısındaki zaferidir. Ya da, daha kesin olarak, ikisinin uzaysal ve zamansal bir kaynaşmasıdır” (Paz, 1997: 51). Öte yandan modern şiir “ben”in hallerinin şiiridir. Bu yüzden her modern şiirin bir şekilde lirik bir öz taşıdığı söylenebilir. Ancak yine de genel kabulün aksine bir şiirin toplumcu bir öz taşıması onu lirik bir şiir olmaktan alıkoymaz. Adorno, “Edebiyat Yazıları”(2008) adlı kitabında “Lirik Şiir ve Toplum” başlıklı makalesinde lirik şiirle ilgili şunları söyler:

Özne ile nesne katı ve yalıtık kutuplar değildir; ancak kendilerini birbirinden ayıştırdıkları ve değiştikleri süreç içinde tanımlanabilirler. Lirik şiir bu diyalektik felsefi önermenin estetik sınanışıdır. Lirik şiirde özne, dille özdeşleşme yoluyla, hem kendisinin sadece monadolojik bir şey olarak toplumla karşıtlığını yadsır hem de tümüyle toplumsallaşmış bir toplum (vergesellschaftete Gesellschaft) içinde işlev gösteren basit bir çark olarak kalmayı reddeder (Adorno, 2008: 124).

Modern şair hem hayatın içinden yükselen dalgalara, hem de iç denizlerinin gelgitlerine karşı, hayatı bir girdap deneyimiyle yaşar. O, artık hayatı sanata, sanatı kendi şahsında bambaşka bir gerçekliğe, bir yeniden doğuşa (rönesans’a) dönüştürebilen biridir. Aslında yaşadığı çağın altüst oluşlarının tanığı olarak her büyük modern şairin şiiri, içinde yaşadığı dönemle bir hesaplaşma, yüzleşme niteliği taşır ve çağının yankılarıyla doludur. “Şiirin biricik görevi de tarihi dönüştürmekten başka bir şey değildir. Onun içindir ki gerçek devrimci şiir vahiy gibi olan şiirdir” (Paz, 1990: 12). Şairin şiiri onun kişiliğinden, dünya ve insan tasavvurundan uzakta bir yerde aranmaz. Sürrealist şairlerin “manifesto’larında yaptıklarının sadece sanatsal alanda değil, toplumsal alanda da bir “devrim” olduğuna vurgu yapmaları boşuna değildir.

Buraya kadar söylediklerimizden çıkarılacak sonuç şudur: Demek ki “şiiir, klasizm için Tanrıların dili, romantizm için yüreğin dilidir” (İnce, 2015: 127). Batı’da modern şiiirin gerçek kurucuları olarak kabul edilen Arthur Rimbaud ve Lautréamont’dan itibaren modern şiiir yaşamın dili olacaktır. Modern şairin özü ve sözü birdir. Söz gelimi bir Fransız şairi olan ve kendisine çok şey borçlu olduğunu söylediği Fransız Şairi Charles Baudlaire’den modern şiiirin bayrağını devralan Arthur Rimbaud’un şiiiri, sanayi devrimi ile Grek-Roma ve Yahudi-Hıristiyan değerler üzerine kurulu klasik dünyanın değerlerinin yıkıldığının, bu yıkıntılardan “yeni bir insanın” doğduğunun kanıtı gibidir. Batı’da modern şiiirin kurucularından biri olarak kabul edilen Arthur Rimbaud’un şiiiri hem içine doğduğu modern çağın açmazlarını, hem de onun pervasız olduğu kadar serüvenci kişiliğini yansıtır. 21. Yüzyılın başlarında Rimbaud’un modern şiiirde açtığı ark giderek derinleşecek, Batı’da modern şiiirin serüvenini Birinci ve İkinci Dünya Savaşları öncesi ve sonrasında yeni bir ivme kazanacaktır. Çünkü kapitalist modernleşmenin rasyonel akıl rehberliğindeki uzun yürüyüşü, insanlığı bu savaşlarla bir yok oluşun eşiğine getirmiştir. Birinci Dünya Savaşı’nın hemen öncesinde, uygarlığın bilimsel ve teknolojik kazanımlarıyla başı dönmüş, Batı “uygarlığının” ufkun daha ötelere atılması arzusuyla yanıp tutuşan Fütüristler, Konstrüktivistler gibi çılgın şairler türemiştir. Yine bu dönem, bu anlayışa sahip şairlerin yanı sıra, uygarlığın ulaştığı noktayı eleştirel aklın süzgecinden geçiren, kapitalist modernleşmenin rasyonel akıl aracılığıyla insan ve doğa üzerinde kurduğu tahakkümü sorgulayan Dadaist ve Sürrealist (Gerçeküstücü) şairler doğuşuna tanıklık eder. Şiiir, özellikle Dadaist ve Sürrealist deneylerle hem sistemin sorgulandığı hem de insanın bilinçaltı derinliklerinin açığa çıkarılmaya çalışıldığı bir deneysellik, yeni bir arayış içinde

görülmektedir. Bu dönem, hem bütün bir Batı uygarlığının, hem modern şiirin öznesi olan insanın iç derinliklerinin, hem de nesnel gerçekliğin hiçbir değere yaslanmadan açık bir zihinle sorgulanarak, sonuçlarının estetik düzeyde şiire mal edildiği bir dönemdir. Bu dönem Dadaistler ve Sürrealistlerin yazdığı şiirler, aynı zamanda, modern şiirden postmodern şiire geçişin bütün özelliklerini taşımaktadır. Yıldız Ecevit'in "Türk romanında Postmodernist Açılımlar" (2014) adlı kitabında modern roman için söylediği şu sözler aynı zamanda sürrealist, dadaist şiir gibi, kimi modern şiir akımları için de söylenebilir: "modernist romanda önemli olan biçimdir. Bu metinlerde anlam sözel düzlemde yer almaz. Üstelik maddenin ele geçirdiği bir dünyada anlamın varlığı da tartışmalıdır." (Ecevit, 2014: 46) Görüleceği üzere, artık modern Batı şiiri, Abdullah Şevki'nin "Edebiyat ve Yorum" (2009) adlı kitabında da dile getirdiği gibi, "yirminci yüzyılın ikinci yarısından itibaren şiir "neoromantizm" ve postmodernizm arasındadır" (Şevki, 2009: 74).

Türkiye'de ise modern şiirin kurucusu olarak Ahmet Haşim'in adı, Yahya Kemal'le birlikte anılır. Ancak Türkiye'de, kanımca modern şiirin kurucusu olarak bu iki şairi değil, ortaya koymaya çalıştığımız modern şair portresine uygun olarak Nâzım Hikmet'i kabul etmek daha doğru bir yaklaşım olacaktır. Çünkü Türk modern şiirinde yaşamı şiirini doğrulayan, sanatı hayata, hayatı sanata dönüştüren en önemli şair Nâzım Hikmet'tir. Onun şiirini ve mücadelesini, kişiliğinden, dünya görüşünden, toplum ve insan tasavvurundan bağımsız olarak düşünmek zordur. Çünkü Nâzım Hikmet, Türkiye'de, siyasi düşüncelerinden ötürü uzun yıllar hapis yatmış, yargılanma sürecinde sayısız hukuksuzluğa, türlü eziyetlere maruz bırakılmış, dünyanın yakından tanıdığı büyük bir şairdir. Ataol Behramoğlu'nun Nâzım Hikmet (2008) adlı kitabında da belirtildiği gibi, o, kimileri için bir "efsane" kimileri için ise

bir “tabu” haline gelmiştir. Kimileri tarafından komünist olduğu ve “memleketten kaçtığı” için “vatan haini” ilan edilirken, kimileri için o, gelecek güzel günlerin, aydınlık yarınların müjdecisi, yılmaz bir savaşçısıdır. Öte yandan modern şiir, yeniçağın insanının şiiri olduğuna göre gelenekle bir hesaplaşma içine girmesi kaçınılmazdır. Modern Türk şiirinde bu hesaplaşmanın genel kabulün aksine “Garip”le (Orhan Veli-M.C. Anday ve O.Rifat Horozcu) ile değil, gerçek mânâda Nâzım Hikmet’in şiirleriyle, özellikle onun "putları yıkıyoruz" manifesto'suyla başladığı söylenebilir. Geleneksel şiirle, sadece kafiye, vezin, şairânelik ya da Orhan Veli'nin “Garip Manifesto'suna” “sol” bir hava vermek için dile getirdiği ‘egemen sınıflar’ söylemi üzerinden değil, “zihniyet” ya da bir başka deyişle ideoloji üzerinden, bedelini de ödeyerek yapılan gerçek hesaplaşma, kanımızca Nâzım Hikmet’le başlamıştır. Nâzım Hikmet, aynı zamanda bu hesaplaşmasıyla Modern Türk şiirinde, iktidar ve sanatçı (şair) arasındaki dirsek temasını kesmiş, olması gerekli hizayı ve mesafeyi işaretlemiştir. Halk kavramı ilk kez üreten, yaratan, emekçi insanları ifade edecek bir biçimde onun şiirlerinde ete kemiğe bürünmüş, kardeşlikten, barıştan, paylaşmaktan, dayanışmadan yana en güçlü duygu ve düşünceler onun şiirlerinde gerçek anlamını bulmuştur.

Batı’da Modern şiirin Sanayi Devrimi’ye başlayan serüveninden ve özellikle Tanzimat’tan itibaren Batı şiirinden ciddi olarak etkilenen modern Türk şiirinin serencamından önceki satırlarda kısaca söz edilmiştir. Postmodern şiire geçelim. Nedir postmodern şiir? Ne zaman, nerede doğmuştur? Bir postmodern şiiri modernden ayırt eden özellikler nelerdir? Modern şiirden bağımsız bir bir postmodern şiirden söz edilebilir mi? Bu soruları daha da çoğaltmak elbette mümkündür. Batı’da Postmodern şiir kavramı ne zaman ve ne amaçla kullanılmıştır?

Postmodern şiirin tarihi hangi dönem başlamıştır? Kemal Timur ve Ulaş Bingöl “Postmodern Şiir nedir? İsimli makalelerinde, şiirle ilgili olarak postmodern kavramının ilk kez 1930’larda Federico de Onis tarafından, modernizm içindeki muhafazakâr bir gerileyişi ifade etmek için kullanıldığını belirtmektedirler. (2009: 10) Söz konusu yazarlara göre ayrıca, “yaşadıkları dönemlerde postmodernist nitelenmesine mazhar olmasalar da II. Dünya Savaşı’ndan sonra kimi şairler, bugün ilk postmodernistler olarak kabul edilir” (Bingöl ve Timur, 2016). Yazarların bu söylemi, postmodern şiirin doğuşuyla ilgili olarak önceki satırlarda değindiğimiz bilgileri doğrular niteliktedir. Zaten şair Wystan Hugh Auden (1901-1973) de “İspanya Sivil Savaşı’ndan sonra İkinci Dünya Savaşı’nın eşliğinde yazılan şiirin modernizmin çöküşünü ve postmodernizmin başlangıcını işaret ettiğini söylemiştir” (Şevki, 2009: 75). Gerçekten de İkinci Dünya Savaşı’yla, özellikle de Japonya’ya, Nagazaki ve Hiroşima’ya atılan atom bombalarıyla birlikte, Batının modern insanının uygarlığa olan inancı büyük bir sarsıntı yaşamış, bu sarsıntı bütün sanat dallarına olduğu gibi şiire de yansımıştır. Bu toplumsal gelişmelerin bir sonucu olarak, felsefe ve sosyolojide olduğu gibi, sanat ve edebiyatta da, modernleşme, bilimsel gelişme, demokrasi, aklın her bilinmezi aydınlatacağı, ulus devlet, sanayileşme ve endüstrileşme, iktidar ve sistem, gibi metaanlatılar sorgulanmaya başlamıştır. Oktavio Paz modernizmin toplumsal düzeyde yol açtığı sonuçları şu çarpıcı ifadeyle dile getirmektedir:

Gerçeklik sahte giysilerini bir yana koydu ve çağdaş toplum olduğu gibi görülebilmekte: Birbirlerinden ancak kullandıkları sertliği derecesiyle ayırt edilen grupların yönettiği propaganda ya da kırbaç zoruyla ‘türdeşleştirilmiş’ şeylerin ‘ayrışık’ bir toplamı. Dün evrensel topluluğun özgür havasını içimize çekmek için gerekli olan şiir, bugün bizi gücün ve sayıların büyüünden korumaya yarayan bir cin kovma duası olmayı sürdürüyor. (...) Şiir, yaşamımız bozmakla yetinmeyip vicdanlarımızı da

yönetmek isteyen tüm güçlere karşı modern insanın Hayır demesinin yollarından biridir (Paz, 1990: 14).

Kısaca Batı'da “modern uygarlığın” akli olan rasyonel (araçsal) akıl, yerini hayatın her alanında olduğu gibi, sanat ve edebiyatta da eleştirel bir akla bırakmaya başlamıştır. İşte bu noktada postmodern şiir, Batılı uygarlığın ruhsal ve zihinsel bütünlüğünü paramparça ederek onu kendisine, doğaya ve toplumsal ilişkilerine yabancılaştırdığı çağdaş insanın yaşadığı deneyimin estetik alanda bir sınanışı olarak düşünülebilir.

Modernizmin eleştirisine değin tartışmalar geleneksel olanı parçalamak ve ayırıştırmak yönünden postmodernizmi hazırlamıştır. Şiirde parçalanmış olanın yeniden bir araya getirilmesi, Picasso'nun kübizmi, Kandinsky'nin soyut desenleri, Ezra Pound'un ideogramik yöntemi, Schoenberg'in atonal müziği çerçevesinde düşünülmelidir. Burada atonal müzikle şiir arasında bağlantı kuran Ece Ayhan'ı aklımıza getirebiliriz. Ayhan'ın “ Bakışsız Bir Kedi Kara” şiirini İlhan Usmanbaş atonal müzik tarzında bestelemiştir (Şevki, 2009: 73).

Kanımızca, postmodern şiirin tohumları, uygarlığın şafağına olan inancını yitirdiği için, modernizme rasyonel akıl üzerinden saldırmış Dadaizm, Sürrealizm, Letrizim gibi Avrupa merkezli modernist (avant-garde) şiir akımlarının toprağında yeşermiştir. Daha sonradan, 1929 kapitalist buhranının toplumsal açmazlarından da beslenerek 1945 yılından itibaren ABD'de, Allan Ginsberg, Lawrence Ferlinghetti'nin başını çektiği Beat Kuşağı, New York Şiir Okulu, Projektivist Şiir, Derin İmge (Deep Image) şiiri, Dil ve Performans şiiri, Yeraltı şiiri gibi akımlarla (Şevki, 2009) güç kazanmıştır. “DeneySEL şiir, görsel şiir, somut şiir, elektronik şiir gibi birçok şiir anlayışı da postmodernizm ile ilişkilendirilir. Eklektizm, çok seslilik, deneySELLİK, biçimsizlik, kapalılık postmodern şiirin başta gelen özellikleridir” (Bingöl ve Timur, 2016) Şevki'ye göre (2009) de “Postmodern şiir temelde avant-garde (öncü) özelliktedir. Performans öne çıkar. Postmodern şairler gelenek karşıtı

olup tarihsel sınırları önemsemeyerek şiir biçimlerinin çağdaş koşullar ve düşünceler bağlamında yeniden gözden geçirilmesini görüşünderler. (...) Bu doğrultuda postmodern şiirde deneysel biçimler ve deneysellik önde gelmektedir” (Şevki, 2009: 78).

O zaman, modern şiirle postmodern şiiri birbirinden ayıran temel özellikler nelerdir? Modern bir şiir, hem öz hem de biçimsel olarak şiirin parçaları arasında bir bütünlük kurmayı olmazsa olmaz görürken, postmodern bir şiir- özellikle uzun postmodern şiir- yapısal olarak bu ön kabulün tam tersine işler. Yani postmodern bir şiirde bütünlük, parçalar arasında belirli bir hiyerarşi ve merkezî bir birleşim zorunlu değildir. Bu durum modern ve postmodern şiir arasındaki temel farklılıklardan biridir. Bir ikinci önemli temel farklılık ise modern şiirin söylemi dış dünyaya dönükken bir başka deyişle mekânsal iken, postmodern şiirde mekân parçalanmıştır. Ayrıca modern şiirin zaman algısı düz çizgisel, (kronolojik) postmodern şiirin zaman kavrayışı anokronik ya da döngüsel. Modern şiirin dili günlük dilin çok daha derinlerine kök salmış imgesel bir dildir. Bir dilin sözcükleri, modern bir şiirde zamanın pasından arınarak, gündelik giysilerinden soyunarak yeniden doğarlar. Modern şairin kimi zaman bir kâhin kimi zamansa bir simyacı oluşunun onun, şiir dilinin imgesel bir dil oluşuyla çok yakın bir ilişkisi vardır. Çünkü sonuçta modern şiir “ tek bir imgedir ya da parçalanamaz bir imgeler burcudur.” (Paz, 1990: 12) Modern bir şiirle postmodern bir şiiri ayıran bir diğer nitelik modern şiirdeki lirik öznenin postmodern şiirde yitimidir. Ali K. Metin (2008) “Türk Şiirinde Postmodern Yükselteler” adlı makalesinde modern şiirde öznenin dolayısıyla da lirik ben’in yitimini şu sözlerle dile getirir:

Postmodernlik, anladığımız kadarıyla Söylem'in ve Özne'nin geriye çekilmesiyle beliren edebi, sosyal, kültürel vs. bir görüngüdür.”(...) Bir şiiri postmodern olarak tanımlayabilmemiz için o şiirde asgari düzeyde bulunması gereken şart nedir dersek, bunu; bütünselleştirici, otoriter bir özneye ve söylemselliğe sahip olmamaktır diye cevaplayabileceğimiz kanaatindeyim (Metin, 2008).

Yine de daha önce sözü edildiği gibi, postmodern düşünceyi modernizmin içinde konumlandıran, onun içinde bir kırılma olarak gören ya da modernizmin bütünüyle dışında bir süreç olarak değerlendiren postmodern düşünürler vardır. Dolayısıyla postmodern şiir de farklı perspektiflerden, modernizmin içinde ya da onun çöküntü ve küllerinden doğan yeni bir şiir olarak değerlendirilebilir. Kanımızca, postmodern şiiri öz, biçim ve üslup açısından modern şiirden ayıran kimi özellikler olmakla birlikte postmodern şiiri, Modern şiirden bütünüyle bağımsız bir şiir gibi görmek doğru bir yaklaşım değildir. “Man’a göre postmodern edebiyatın tamamı, yıkıma uğramış ya da şaşkına dönmüş bir modernizmden başka bir şey değildir” (Eagleton, 1992: 20). Çünkü “Postmodernizm, modernizmin kimi unsurlarının yoğunlaştırıldığı, kimi unsurlarının ise ters yüz edilerek dönüştürülmüş hâlidir. Nitekim postmodern sanat estetiğini belirleyen asıl özellik, aşırı modernist tepkilerdir” (Bingöl ve Timur, 2016). Ancak daha önce vurgulandığı gibi ister kısa isterse uzun olsun, modern şiirle postmodern şiiri biçim ve öz açısından birbirinden ayıran temel yönlerden biri, modern şiirde yapısal bütünlüğün, postmodern şiirde ise eklektik yapının egemen olmasıdır. Bir başka temel özellik ise modern şiirin merkezinde yer alan öznenin, postmodern şiirde yerini nesnelliğin deforme edilmiş yüzüne ve dilsel oyunlara bırakmasıdır. Bu noktada postmodern şiire, A.K. Metin’in “Türk Şiirinde Postmodern Yükselteler” (2008) adlı makalesinde yer alan, Ahmet Güntan’ın “Mahkeme Kitap” adlı şiirinden şu bölüm örnek olarak gösterilebilir:

*Herkesin gönüllü atıldığı
bir diktatörlük, cümleler
diktatörlüğü.*

*At Ali, at! Tut Ali, tut! Bu
karga ne budala!*

(Güntan 2006, 11)

Postmodern düşüncenin edebiyata konumuz bağlamında şiire ilişkin düşüncelerinden de kısaca söz etmek, konunun daha iyi anlaşılmasını sağlayacağı için kanımızca yerinde olacaktır. 20. yüzyıldan itibaren gelişen, kendisini *post yapısalcılık* ve *postmodern eleştiri* adlarıyla ortaya koyan kurama göre asıl olan sadece *metin (dil)* dir. Bu anlayışa sahip yazar ve eleştirmenlere göre, eserini yazıp bitirdikten, okura sunduktan sonra, sanatçının eseri üzerindeki her türlü haktan feragat etmesi gerekmektedir. Postmodern düşünce ve eleştiri anlayışı, edebî eseri, -konumuz bağlamında şiiri- ona değen her yeni göz açısından, okuyanın kültür birimine ve edebiyat görgüsüne bağlı olarak farklı anlamlar kazanacak bir “Açık Yapıt” olarak görmektedir. Burada eserin kendisini anlatmada yeterli bir “nesne” olduğu inancının yanında, okurun eserle kurduğu anlam bağının çok katmanlılığına yönelik yapılan vurgu, okur merkezli kuramlar açısından *Alımlama Estetiği* dediğimiz kurama işaret etmesi bakımından ayrıca önemlidir. Postmodern düşüncenin sayılıları değerlendirilirken, bu düşüncelerin arkasındaki düşünsel ve kuramsal çerçeveye de dikkat etmek gerekir. Bundan kasıt, İkinci Dünya Savaşı sonrası Albert Einstein’ın Görelilik (Rölativizm), ve Heisenberg’in Belirsizlik kuramları ile Lacan’ın Freund’un Psikanalitik kuramını yeniden yorumu sonucu ortaya çıkan düşüncelerinin edebiyat ve sanatta kişinin benlik algısını değiştirmesidir. Ayrıca modernizmin tarihi içinde, kendine felsefede, sanatta ve edebiyatta çeşitli arklar açmış nihilizm, varoluşçuluk, gerçeküstücülük gibi akımların çok daha önce, bireyin kendini dünyayı

ve algılamasını biçimlendirerek onu bu köklü değişime hazırladığını söylemek de mümkündür. Çünkü Batı'da, tarihsel süreç içinde, modernist kuram ve yorumlamaların etkisiyle, modern dönemin bütünlüklü kişilik algısı, sanat ve edebiyat alanında ortaya konulan yapıtlarda yerini merkezî bir konumdan yoksun, eklektik bir kişilik algına bırakmıştır.



DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

TÜRKİYE’DE TOPLUMSAL DEĞİŞME VE İKİNCİ YENİ ŞİİRİNİN EDEBÎ VE SOSYOLOJİK TEMELLERİ

Toplumların tarihinde, siyasî, iktisadî, sosyal ve kültürel alanlarda meydana gelen her türlü toplumsal değişimin sanat ve edebiyata yansıdığı bir gerçektir. Bu düşünceden hareketle bir toplumda meydana gelen sanat ve edebiyat hareketlerini, akımlarını, toplumsal değişimlerin estetik plandaki yankıları, izdüşümleri olarak değerlendirmek mümkündür. Toplumsal değişimlerin sanat ve edebiyata etkisi, özünde dolaylı bir etki olsa da, özellikle felsefî ve sosyolojik düşünce geleneğinin geç olduğu toplumlarda, sanat ve edebiyat eserlerinin toplumsal değişimin tarihini aydınlatıcı bir nitelik taşıdığı söylenebilir. Araştırmanın bu son bölümünde Cumhuriyet Dönemi sonrası gelişen İkinci Yeni şiirin sosyolojik ve edebî temelleri, Türkiye’deki toplumsal değişmeye yön veren iç ve dış dinamikler bağlamında ele alınarak değerlendirilecektir.

4.1. CUMHURİYETİN İLK DÖNEMİNDE TOPLUMSAL DEĞİŞME VE GARİP (BİRİNCİ YENİ) ŞİİRİ

Türkiye’nin Batılı modernleşme çabalarının tarihi, 18 inci yüzyılda yapılan ıslahatlara kadar uzanıyor olsa da, gerçekte bu çabaların, Tanzimat’la ete kemiğe büründüğü, Cumhuriyet’le birlikte ise toplumsal bir projeye dönüştüğü bir gerçektir. Toplumların tarihinin her döneminde modernleşme çabalarını ideolojik nedenlerle destekleyen ya da bu çabalara karşı çıkan, insanlar, gruplar, akımlar her zaman olagelmıştır. Tohumları Tanzimat döneminde atılmış olmakla birlikte, Türkiye’de

söz konusu ideolojilerin ortaya çıkışı ve yaygınlık kazanması İkinci Meşrutiyetle başlamıştır. İkinci Meşrutiyet Dönemi, Osmanlı İmparatorluğu'nun güç kaybetmesinin, giderek bölünmeye yüz tutmasının sosyal bir gerçeklik olarak kendini dayattığı bir dönemi işaret etmesi bakımından önemli bir dönemdir. Bu dönemde, ülkenin kurtuluşu için farklı kesimler tarafından dillendirilen İslâmcılık, Milliyetçilik, Batıcılık, Osmanlıcılık, hatta Sosyalizm gibi ideolojik akımlar ortaya çıkmıştır. Bu akımlardan Milliyetçiliğin ve Batıcılığın Mustafa Kemal Atatürk'ün de üyesi olduğu İttihat ve Terakki Cemiyeti (sonradan Partisi) nin politikalarından süzülerek Cumhuriyetin kuruluş ideallerinden ikisi haline geldiği bilinmektedir.

Modernleşme tarihsel olarak ister yukarıdan aşağıya isterse aşağıdan yukarıya doğru bir “devrim” le olsun, özünde mutlaka zora dayanır ve hayatın her alanını kuşatıp dönüştürme iddiası taşır. Bu yönüyle modernleşme düşünce ve pratiğinin esasında siyasî bir tasarı olduğu söylenebilir. Fransız ve Rus Devrimleriyle karşılaştırıldığında Atatürk'ün önderliğinde gerçekleştirilen devriminin kendisine özgü kimi karakteristiklerinin olduğu görülmektedir. Söz gelimi Atatürkçü devrim, jakoben bir karakter taşıması itibarıyla her iki devrimle bir benzerlik taşır ancak söz konusu iki devrimin aksine özgül bir toplumsal sınıfın gerçekleştirdiği sosyo-politik bir hareket olarak değerlendirilemez. Bilindiği üzere, Rus ve Fransız devrimleri toplumsal sınıflara dayanmaktadır, bu toplumsal sınıfların desteğinde gelişmiş, iktidarı ele aldıktan sonra modernleşmenin temel bir karakteristiği olan jakoben bir nitelik kazanmıştır. İbrahim Kaya, Sosyal Teori ve Geç Modernlikler”(2006) adlı kitabında modernleşme pratiklerinin bu jakoben karakterini şöyle açıklamaktadır:

Bir modernlik inşa etmek, nüfusun tümünü kontrol etmek anlamına gelir. Bu ise karşılığında, örneğin ulusçuluk gibi bir politik projeye gereksinim duyar. (...) Politik proje her şeyden önce, verili sosyal gerçekliğin

dönüştürülmesine yönelik sistematik bir çaba anlamını taşıdığı için, modernlik projesi disipline edici bir fenomen olarak okunmalıdır (Kaya, 2006: 262).

Öte yandan Cumhuriyetle gelen devrim, öncelikle Birinci Dünya Savaşı'na imparatorluk olarak giren ve yenilen bir devletin işgaline karşı bir Kurtuluş, bir var oluş mücadelesi olarak şekillenmiştir. Kurtuluş Savaşı boyunca verilen bu mücadelenin bir cephesi ise Osmanlı Devletine dönüktür. Çağa ayak uydurmakta zorlanan Osmanlı Devletinin nasıl tasfiye edileceği ya da bir başka deyişle Batılı tarzda bağımsız bir Cumhuriyetin nasıl kurulacağı fikri, Kurtuluş Savaşı boyunca, hem de savaşın kazanılmasından sonraki dönemin temel sorunudur. Cumhuriyet fikri bütün bir Kurtuluş Savaşı boyunca Mustafa Kemal Atatürk'ün 'in üzerinde en çok düşündüğü konulardan biridir, belki de ilkidir. Erik J. Zürcher "Turkey A Modern History" (1994) adlı kitabında Türkiye Cumhuriyetinin temel karakteristiğinin laiklik ve ulusçuluk olduğunu söylemektedir. Yazara göre, bu iki anlayış aynı zamanda, 20. Yüzyılın başlarında Mustafa Kemal Atatürk'ün de üyesi olduğu İttihat ve Terakki Derneğinin 'nin ayırt edici özelliğidir. (Zürcher, 1994)

Savaşın kazanılmasından sonra Mustafa Kemal Atatürk'ün özellikle bu iki temelden feyz alan, "muasır" yani çağdaş medeniyetler seviyesine ulaşmak olarak açıkladığı düstur, genç cumhuriyetin bütün yazgısını belirleyecektir. Bu düsturun gerekleri Cumhuriyetin ilanını izleyen yıllarda yapılacak ve her biri toplumsal hayatı Batılı tarzda adım adım dönüştürecek olan devrimlerle yerine getirilecektir. Bu devrimler, Türkiye'nin yukarıdan aşağıya doğru modernleşme pratiğinde son derece önemlidir. Erik J. Zürcher "Turkey A Modern History" (1994) adlı kitabına göre 1925 tarihinden itibaren Türkiye'de siyasi rejim ilan edilmemiş bir tek parti rejimidir. Bu durum radikal reformların hayata geçirilmesinde büyük bir rol oynamıştır. Ülkedeki

rejimin, bir tek parti rejimi olduğu gerçeği, Cumhuriyet Halk Partisinin 1931’de yaptığı kongrede resmî olarak da açıklanacak, tek Partinin egemenliği İkinci Dünya Savaşının sonlarına, kesin olarak bir tarih olarak ise 1946 yılında yapılacak ilk “demokratik” seçimlere kadar da devam edecektir. (Zürcher, 1994) Yasemin Mumcu ise “Türk Şiirinde Garip Hareketi” adlı makalesinde (2009) dönemle ilgili şunları söyler: “1923-1945 yılları arasında bu parti, ülke yönetiminde tek başına söz sahibi olmuş, 1925 yılında çıkarılan Takrir-i Sükûn yasasıyla muhalif tüm kanallar kapatılmıştır. Bunun sonucu olarak suskun bir toplum ve otoriter bir siyasî yapı ortaya çıkmıştı” (Mumcu, 2009, s. 3). Denilebilir ki 1923’den 1946’ya kadar “Kemalist Cumhuriyet, Türk yönetimindeki elit kesimin kendisinin değiştirdiği, devleti ve özetle ülkeyi değiştirdiği uzun bir sürecin sonucudur” (Ünsaldı,2005: 43). Bu süreç boyunca sosyal, siyasal, ekonomik ve kültürel alanlarda yapılan ve her biri bir devrim niteliğindeki olan reformlardan bazılarını saymak bile toplumsal değişmenin boyutlarını göstermesi açısından önemlidir. Aşağıda bu dönem yapılan ve toplumsal alanda siyasî, iktisadî, sosyal ve kültürel birçok değişmeye yol açan devrim niteliğindeki kimi reformlar yer almaktadır.

Kutu1: Cumhuriyet Dönemi Yapılan Devrim Niteliğindeki Reformlar.

<p>29 Ekim 1923: Cumhuriyetin İlanı 3 Mart 1924: Hilafetin kaldırılması 8 Nisan 1924: Şeriye mahkemelerinin kaldırılması 20 Nisan 1924: Teşkilat-ı Esasiye Kanununun ilanı 25 Kasım 1925: Kıyafet devrimiyle şapka kullanımının zorunlu kılınması, fesin ve her türlü dinî giysinin yasaklanması, geleneksel giysilerin yerine Avrupa tarzı giysilerin kullanılması, kadınların peçe takmasının yasaklanması. 17 Şubat 1926: İslâm hukukunun yerine İsviçre Medenî Kanunu’nun kabulü; kadınlara medenî hakların tanınması; çok eşliliğin yasaklanması ve medenî nikâhın zorunlu kılınması. 1 Mart 1926: Alman Ticaret Kanunu ve İtalyan Ceza Kanunu’nun benimsenmesi. 10 Nisan 1928: Anayasa’da dinî terimlerin kaldırılması, din ve devlet işlerinin birbirinden ayrılması. 1 Kasım 1928: Arap Alfabesinin yerine Latin Alfabesinin kabul edilmesi</p>

1 Eylül 1928: Arapça ve Farsça eğitimin okullardan kaldırılması.
3 Nisan 1930: Türk kadınların seçme ve seçilme hakkını tanıyan yeni Belediye Kanununun kabul edilmesi
16 Eylül 1932: Türk Dil Tetkik Cemiyetinin kurulması ve Arapça –Farsça sözcüklerin tasfiye edilmesi.
21 Haziran 1934: Soyadı Kanununun kabul edilmesi
5 Aralık 1934: Kadınlara milletvekili seçme ve seçilme hakkının tanınması.
(Ünsaldı, 2005: 43-44)

Yukarıda sayılan reformların yanında Cumhuriyetin ideallerini geniş halk kitlelerine anlatabilmek için 1930'ların başında Halkevleri, 1940 yılında dönemin Milli Eğitim Bakanı Hasan Âli Yücel'in öncülüğünde kurulan Köy Enstitüleri, yine aynı tarihte çalışmalarına başlayan Tercüme Bürosunun faaliyetleri ayrıca önemlidir. Köy Enstitüleri, ülkenin kırsal kesimlerinde, bilgiyle uygulamayı harmanlayacak, Cumhuriyetin değerlerini ayakta tutacak aydın öğretmenlerin yetiştirilmesinde ve bu değerlerin yeni kuşaklara aktarılmasında bir önemli bir işlev yüklenmiştir.

Öte yandan Batılı ve Doğulu edebiyatın yüzlerce klasik eserini Türkçeye kazandıran Tercüme Bürosu'nun çalışmaları, kültür alanına, özellikle de edebiyata ve sanata büyük bir katkı olarak değerlendirilebilir. Özellikle bu iki reform niteliğindeki atılım Türkiye'nin eğitim ve kültür alanlarındaki modernleşmesinin temellerinin kurulmasına yaptığı etkiyle kayda değerdir. Atatürk'ün 1938'de ölümünden sonraki 1938-1945 yılları arasında İsmet İnönü'nün önderliğindeki dönem Milli Şef Dönemi olarak adlandırılmaktadır. Bu dönem 1929 ekonomik buhranının etkilerini henüz üstünden atamamış Türkiye'nin ekonomik, sosyal, siyasal olarak daha güç bir sürece girdiği bir dönemdir. Levent Ünsaldı "Türkiye'de Asker Siyaset (2005) adlı kitabında dönemin ekonomi politikalarından söz ederken 1929 ekonomik buhranı ile ilgili olarak şunları söylemektedir:

Büyük 1929 bunalımı tüm çevre ülkelerde olduğu gibi Türk tarı üretimi sistemini de felce uğrattığından, dış dünyaya dönük ve bağımlı bir

modele dayanan bu birikim rejimini alt üst etti. Ticaret hadlerinin bozulması, döviz eksikliği, tarım gelirlerinin değişkenliği yüzünden Türk parasının değer kaybetmesi çok geçmeden tüccarların birçoğunun iflas etmesine yol açtı, bu da Kemalist yöneticileri dışalım ve satım hacmini düşürmeye, hammaddelerin dışsattımına ve dış ticarete ayrıcalık tanıyan ekonomi politikalarını yeniden gözden geçirmeye itti (Ünsaldı, 2005: 49).

Bu dönem, Türkiye'nin İkinci Dünya Savaşının çok yönlü olumsuz etkileri altında kalmasının yanında, Atatürkçü Devrimlerin, atılımların etkisinin de zayıfladığı bir dönemdir. Ülke savaşa katılmamakla birlikte, savaşın her an kapısını çalabileceği ihtimaliyle, savaş süresince orduyu hazır tutmak, gerekli bütün önlemleri almak zorunda kalmış, alınan bu önlemler o dönem zaten kırılğan bir yapıda olan, dışa kapalı millî ekonomide ciddi sıkıntılara yol açmıştır. Bu dönem başta ekonomi olmak üzere toplumsal zeminde yol açtığı huzursuzluk nedeniyle geniş halk kitlelerinin CHP (Cumhuriyet Halk Partisi) 'den soğumaya, uzaklaşmaya başladığı bir dönemi işaret etmesi açısından da önemlidir. Hükümetin artan ekonomik sıkıntılar nedeniyle zenginlerden (özellikle “gayrimüslim azınlıklardan” Varlık Vergisi, halktan Yol Vergisi gibi uygulamalarının bu soğuma ve uzaklaşma sürecini hızlandırdığı söylenebilir. Ancak bütün bu olumsuzlara rağmen, daha geniş bir perspektiften ele alındığında Cumhuriyet'in kurucu kadroları, toplumsal yapıyı Batılı tarzda dönüştürmeyi büyük oranda başarmış, 1940'ların sonlarına gelindiğinde, Ankara, İstanbul gibi büyük şehirler başta olmak üzere, Batılı değerlere sahip çıkacak yeni bir nesli yetiştirmiştir. Modern Türk şiirinde Birinci Yeni ya da Garip Hareketi olarak adlandırılan şiir hareketi içinde yer alan ve gençlik dönemlerini sözünü ettiğimiz koşullar içinde yaşamış olan şairler de bu yeni nesil içinde değerlendirilebilir. Bu noktada, Garip şiiriyle ilgili olarak sonraki satırlarda yapılacak değerlendirmelerin, hem bu hareketin doğal önderi olduğu, için hem de neredeyse bütün şiiri, bu şiir

hareketinin bütün karakteristiklerini üstünde taşıdığından Orhan Veli'yi merkezine alacağını belirtmiş olalım. Ayrıca Garip'in şiirlerini yazdığı dönem Nâzım Hikmet'in hapiste olması nedeniyle şiirlerinin, ev ortamlarında eş dost hariç toplumun geniş kesimleriyle bulaşmadığı bir dönemdir. Gerçi aynı dönemde Nâzım Hikmet'in açtığı yoldan giden toplumcu gerçekçi şairler vardır. Ancak tez konumuz özünde, İkinci Yeni Şiir akımının edebî planda Garip şiirine bir karşı çıkış olduğu ortak edebî kabulünden yola çıktığından, dönemin toplumcu şiir anlayışına değinilmeyecektir. Ancak bu noktada kısaca şunu da söylemek gerekir. Sosyalist bir dünya görüşüne sahip olan 1940 kuşağı toplumcu şairleri, o dönem bu anlayışla ürün vermişlerdir. Garip şairleri ise, “toplumun günlük yaşantısı içindeki günceli, bir başka deyişle günübürlük olanı yansıtmakla yetinirler. Toplum dışı değillerdir, daha doğrusu toplumsal olanın içindedirler” (Canberk, 2010: 128).

Türkiye’de Tanzimat’tan bu yana modernleşme çabaları, hem devletin siyasal tercihlerinden hem de devletin yanında ya da ona karşı olan ideolojilerden bağımsız düşünülemez. Ayrıca bu ideolojik aranımlar, hayatın her alanını etkilediği gibi elbette sanatı ve edebiyatı da etkilemiştir. Bu ideolojik etkiler yanında, devletin siyasal tercihleri de edebiyat ve sanat üzerinde etkili olmuştur. Çünkü her dönemin iktidarı edebiyatı ve sanatı kendi siyasal düşüncesinin yaygınlaşmasında bir araç olarak görmüştür. Bir edebî tür olarak şiirin de söz konusu ideolojilerden, yaşanan toplumsal süreçlerin etkilerinden payını aldığı, alacağı açıktır. Cemal Süreya şiirin ve şairin siyasal işlevine değindiği “Sonuna kadar” başlıklı yazısında (1976) şunları söyler:

Tanzimatçı şair Tanzimat değerlerini, Servet-i Fünûncu şair Meşrutiyetin getirdiği siyasal özgürlük havasını benimsemekte alkışlamaktadır. Cumhuriyet şiirinin ilk dönemi de yöneticileri devrimci görmekte, hatta

devrim konusunda kendilerinden ilerde olan yöneticilerin gidişine ayak uydurmaya çalışmaktadır. Bu açıdan Nâzım Hikmet’ dışında, Cumhuriyet şiirinin 1940’lara kadar uzanan dönemi devrimci olmaktan çok, onaylayıcı bir nitelik taşır. Hatta devrimci atılım yönünden Tanzimat şiirinden daha yumuşak ve duruk olduğu anlar vardır (Süreya, 1976: 49).

Cemal Süreya’nın bu sözleriyle şiir geleneğindeki en büyük modern kırılma olarak kabul edilen Birinci Yeni şiirine, daha bilinen adı ile de Garip Şiir Hareketi’ni hedef aldığı açıktır. Süreya da birçok şair ve yazar gibi, Batılı anlamda modern bir şiir olan Garip Hareketini gelenekten kopma, şiirin merkezine insanı getirme, şiiri fildişi kulesinden indirerek sokağa çıkarma bağlamında değerli görmektedir. Ancak Garip üzerine söylediklerinden bu şiirin iktidarın örtülü desteği altında, Nâzım Hikmet başta olmak üzere o dönem yeni yeni filizlenen toplumcu şiiri bastırıldığını düşünmektedir. Garip şiirinin Tek Parti Döneminin desteklediği bir şiir olduğu, dolayısıyla epistemolojik olarak Cumhuriyetin ideallerini paylaştığı hem bir tespit hem de bir eleştiri olarak sürekli gündeme getirilmiştir. Attila İlhan “ İkinci Yeni savaşı” adlı kitabında (1996), Birinci Yeni (Garip) İnönü Diktasının şiiridir. İkinci Yeni ise Menderes Diktasının” (İlhan, 1996: 7) demektedir. Hakan Sazyek ise Hece Dergisi’nin “ Türk Şiiri Özel Sayısı (2010) yer alan “ Modernizm Bağlamında Garip Hareketine ve Şiirine Bir Bakış” adlı makalesinde şunları söyler:

Garip, Cumhuriyetin getirdiği değerlerin edebiyattaki izdüşümüdür. Onlara göre, Atatürk’ün ölümünden sonra karakteristik özelliklerini kazanan tek parti iktidarında ve bu iktidar içinde kurulan hükümetler döneminde söz konusu değerler geliştirilmemiştir. Üstelik 1946 seçimlerinden sonra CHP’nin içindeki muhafazakâr kadroların söz sahibi olmasıyla bu ilkelerden ödün verilmeye başlanmıştır (Sazyek, 2010:109).

Elbette Orhan Veli’nin ve arkadaşlarının sanatsal görüşlerinin son tahlilde Cumhuriyetin siyasî, sosyal, kültürel, alanlardaki gelecek perspektifle epistemolojik bağlamda örtüşüğünü söylemek mümkündür. Söz gelimi Cumhuriyetin Halkçılık ilkesi toplumu, sosyalizmde olduğu gibi sınıfsal temelde tanımlamamıştır. Orhan

Veli' de Garip'in önsözünde yer alan ve Garip'in şiir anlayışının çerçevesini ortaya koyan "Manifesto" sunda, "Yeni şiirin istinat edeceği zevk, artık ehliyeti teşkil eden o [müreffeh] sınıfın zevki değil. Bugünkü dünyayı dolduran insanlar yaşamak hakkını mütemadî bir didişmenin sonunda buluyorlar. Her şey gibi şiir de onların hakkıdır, onların zevkine hitap edecektir."(Bezirci, 1986: 8) dedikten sonra bu bağı doğrular bir şekilde "Mesele, bir sınıfın ihtiyaçlarını müdafaasını yapmak olmayıp sadece zevkini aramak, bulmak, sanata onu hâkim kılmaktır" demektedir. Bu bakış açısı, Orhan Veli'nin toplum ve sanat ilişkisini değerlendirdiği şu satırlarda da kendini açığa vurur:

Bir insan, bu arada da bir sanat adamı, ferdî olabilir mi? Biraz güç. Toplum içinde yaşayan insan ister istemez toplumsal olmak zorundadır. Toplumun dışına çıkmak- istese de istemese de- elinden gelmez.(...) Onun için sanat adamının işi okuyucusuna, içinde yaşadığı dünyanın adamını vermek, onun duygularını, onun düşüncelerini anlatmaktır (Veli, 2013:163-165).

Orhan Veli'nin bu satırlarda dile getirdiği düşüncelerin, toplumsal olanı kollayan bir yön taşıdığı açıktır. Zaten Orhan Veli hemen hemen bütün şiirlerinde, geçim sıkıntısını da, sevdayı da, yalnızlığı da anlatsa, bunu hep sokaktaki o küçük, kimi zaman adı sanı belli olsa da o anonim insanla özdeşleşerek anlatır. Öte yandan, "Garip" tarzında yazdığı şiirler, ilk şiirini yayımladığı 1937 ile 1946 yılları arasındadır. 1946'da yayımladığı "Vazgeçemediğim" adlı kitabıyla Garip tarzı şiirlerden uzaklaşdığı, içerikte bireyin duygu ve düşüncelerin yoğunlaştığı, biçimsel düzeyde ise ses ve ahenk unsurlarının şiirin önemli bileşenleri olarak ortaya çıktığı şiirlere doğru bir geçiş görülmektedir. Veli'nin 1950'deki ölümüne kadar, özellikle 1948'den sonra yazdığı şiirler, o dönem Türkiye'nin yaşadığı sosyal, kültürel siyasi

sorunlarından kimi etkiler taşır. Bu etkiye, bazı şiirlerinde yer alan şu dizeleri örnek olarak gösterilebilir:

*Sizin için insan kardeşlerim,
Her şey sizin için
(...)
Alınlardan akan ter
Cephelerde harcanan kurşun,
Sizin için mezarlar, mezar taşları,
Hapishaneler, kelepçeler, idam cezaları
(Veli, 1988: 100)*

*Kelle fiyatına hürriyet,
Esirlik Bedava;
Bedava yaşıyoruz, bedava
(Veli, 1988:110)*

*Neler yapmadık şu vatan için!
Kimimiz öldük
Kimimiz nutuk söyledik
(Veli, 1988: 111)*

*Açlıktan bahsediyorsun
Demek ki sen komünistsin
Demek bütün binaları yakan sensin.
Ankara'dakileri sen
İstanbul'dakileri sen
(Veli, 1988: 120)*

Garip Şiirinin üç kurucu şairi olan Orhan Veli'nin, Melih Cevdet'in ve Oktay Rifat'ın dünya görüşlerinin, Cumhuriyet Devriminin ideallerinden uzak olduğu söylenemese de, Orhan Veli hariç tutulacak olursa - kim bilir yaşasaydı, belki de Orhan Veli'de kendisini sosyalist olarak tarif edecekti- diğer iki şairin sosyalist kimlikleri ortadadır. Melih Cevdet, Menderes iktidarının ilk yıllarında komünistlik

suçlamasıyla Yozgat'a sürülmüştür. Oktay Rifat ise yazılarının yer aldığı “Şiir Konuşması” (1992) adlı kitabındaki bir söyleşide sosyalist bir dünya görüşüne sahip olduğunu açık bir biçimde dile getirir. Ayrıca Orhan Veli başta olmak üzere, düzyazıları dikkate alındığında her üç şairinde Atatürk Döneminde (1925-1938) gerçekleştiren devrimlere destek verdikleri ancak tek parti hükümetlerinin birçok uygulamalarına eleştirel yaklaştıkları görülmektedir. Bu yüzden Garip'in tek partinin açık desteğini aldığı, konusu şaibeli bir konudur. Bu şairlerin yaşam biçimleri, iktidarla ilişkileri mercek altına alındığında bu desteği doğrulayan ve şairlerin bu iddialarla suçlanmalarını hak edecek organik bir ilişkinin olmadığı görülür.

Sonuç olarak Garip Şiiri “XX. yüzyılda Türk toplumunda yaşanan çok önemli ve çok etkili siyasal, sosyal ve kültürel olayların meydana geldiği süreçte ortaya çıkmış ve Türk şiirine getirdiği yenilik ve değişikliklerle etkisini günümüze kadar sürdürebilmiş bir edebiyat dönemidir” (Mumcu, 2009). Turgut Uyar'a ise Garip Şiiriyle ilgili görüşlerini Orhan Veli'yi öne çıkararak şöyle ortaya koyar:

Şiirin tarihsel akışını değiştirip, denebilirse, yeni bir gelenek yaratmayı, yeni bir şiir bölgesi kurmayı başarabilmiştir (...) onun toplumsal değerlere karşı çıkarken, şiirsel biçimlere, değerlere de karşı olması, tutarlı kılmıştır davranışlarını.(...) Ne Tanzimat şiirinin ne Servet-i Fünûn'cuların Batıya dönüklüğü, böylesi bir açılım getirebildi Türk şiirine (Uyar, 2012: 384).

Ancak geniş bir perspektiften ele alındığında, Batı'lı anlamda modernist bir şiir olan Garip şiirinin artalanında, Batı'nın avand-garde (öncü) akımlarından olan Dadaizm, Gerçeküstücülük, Fütürizm gibi akımlarda görülen siyasî ve felsefî bir temele sahip olmadığı söylenebilir. Hasan Bülent Kahraman “Türk Şiiri Modernizm Şiir” adlı kitabında (2004) Batı'dan bakıldığında, Modern Türk şiirinin felsefî temellerinin, kuramsal yapısının zayıf olduğuna değinir. Orhan Veli Şiirinin modernist bir

bağlamda değerlendirilmesi gerektiğine inanmakla birlikte şunları söyler: “Orhan Veli şiirinin kuralları yıkan bir şiir olması kuramdan kılığa doğru değil, kılığdan kurama giden bir çizgide gerçekleşmiştir” (Kahraman, 2004: 117).

Garip şiirinin temel karakteristik özelliklerinin ne olduğu daha önce sözü edilen “manifesto” da Orhan Veli’nin ortaya koyduğu görüşlerden yola çıkarak şöyle açıklanabilir. Garip Şiiri “şairane söyleyiş” e karşı, belirli bir sınıfın değil, halkın zevklerini aramak, vezin ve kafiyeyi şiirden kovmak, beş duyuya değil kafaya hitap etmek, edasını kendi içinde taşıyan, yalın, anlaşılır bir dille toplum içindeki “küçük” insanın şiirini yazmak, şeklindeki ifade edilebilecek düşünceleriyle, Modern Türk Şiirindeki en önemli kırılmadır. Bu şiirin felsefî ve siyasî temellerinin zayıf olduğuna ilişkin tespit ise kanımızca sadece Garip şiirinin değil, burada tartışılması çok uzun sürecek birçok sosyolojik nedenden dolayı, Türkiye’nin modernleşmesinin bütün veçheleriyle ilgilidir. Garip Şiiri, her şeye rağmen, Modern Türk Şiirinin tarihsel akışını değiştirmiş çağdaş anlamda yepyeni bir gelenek yaratmayı başarmıştır. Şairi ve şiiri fildişi kulesinden indirmiş, geniş halk kitleleriyle buluşturmuştur. Bu başarıda en büyük payın, Manifestosunda “tarihin beğenerek andığı insanlar daima dönüm noktalarında bulunanlardır. Onlar bir an’aneyi yıkıp yeni bir an’ane kurarlar” (Veli, 1988: 27) diyerek yaptığı işin ne kadar farkında olduğunu gösteren Orhan Veli’ye ait olduğunu söylemekte bir beis olmasa gerektir. Turgut Uyar’dan bir cümleyle söylenirse “şiirimiz Orhan Veli ile hiç yaşamadığı bir yenilik bir açılım kazanmıştır” (Uyar, 2012: 386).

4.2. DEMOKRAT PARTİ DÖNEMİ VE İKİNCİ YENİ ŞİİRİNİN DOĞUŞU

İkinci Dünya Savaşı, daha önce sözü edildiği gibi, Batı'da, Sanayi Devriminden bu yana, rasyonel aklın rehberliğinde devam eden modernleşme çabalarının bir bakıma iflasıdır. Doğayı tahrip eden, insanın ruhsal ve zihinsel bütünlüğünü yıkarak onu çarkın dişlilerinden bir haline getiren, insanı kendisine ve çevresine yabancılaştıran bu modernleşmeye karşı ilk sert tepki, Batı'da, daha Birinci Dünya Savaşının başında, Dadaizm ve Gerçeküstücülük gibi modernist (avant-garde-öncü) sanat hareketleriyle verilmiştir. İkinci Dünya Savaşı ise, insanlığın, hayali olan, özgür ve adil bir dünyada insanca, kardeşçe yaşama ülküsünü, bir başka deyişle de ütopyasını bütünüyle yerle bir etmiştir. Bu dönem yaşanan acılar, felsefede, politikada, sosyolojide olduğu kadar sanat ve edebiyatta da yankı bulmuş, Savaşın sonuçlarının çok yönlü olarak sorgulanarak eleştirel aklın süzgecinden geçirilmesine yol açmıştır. Sözelimi Batı'da, özellikle Fransa'da kök salarak dünyaya yayılan Varoluşçu edebiyatı, bu sorgulamalardan, İkinci Dünya Savaşının sonuçlarından bağımsız düşünmek zordur. Öte yandan İkinci Dünya Savaşı, Batı'da, faşist nitelikteki tek adamcı iktidar modellerinin çöküş sürecini hızlandırmış, kapitalist liberal siyasetin önünü açmıştır. Bu noktada, İkinci Dünya Savaşının sona ermesinde aktif ve belirleyici bir rol oynayan Sovyetler Birliğindeki modernleşmenin sonradan ortaya çıkan, insan karşıtı doğasına ilişkin sorunların bu çalışma kapsamı dışında olduğu vurgulanmalıdır. Bu devletler topluluğunun izlediği siyaset anlayışı, Cumhuriyetin ilk yıllarında siyaset ve ekonomideki kazanılan bazı deneyimler hariç tutulacak olursa, Soğuk Savaş dönemi boyunca Türkiye'de ekonomiyi ve siyaseti tayin edici bir nitelikte olmamıştır. Ayrıca, o dönem, Sovyetler Birliğinin siyaset anlayışının,

çalışmamızın konusu kapsamında, bir başka deyişle de İkinci Yeni şiirinin doğup gelişmesinde önemli bir etkisi yoktur. Ancak böyle bir etkinin 1960'lardan sonra, Marksizm üzerinden İkinci Yeni'nin öncü şairlerinden bazılarının yazdığı kimi "toplumcu" şiirlere yansıdığından söz etmek de mümkündür. Tez çalışmamızın ilerleyen bölümlerinde bu konu üzerinde birkaç başlık altına durulacaktır.

Çağlar Keyder "Türkiye'de Devlet ve Sınıflar"(1989) adlı kitabında bir ülkenin tarihinde meydana gelen toplumsal gelişmelerin, dünyada meydana gelen toplumsal değişmelerden bağımsız olamayacağını söyler. Yazara göre dünya sistemindeki değişmeler, diğer ülkeler içindeki toplumsal sınıflar arasında var olan mücadeleyi de tayin eder. Keyder'e göre "Yeni kısıtların ortaya çıktığı ve dışardaki gelişmelerin ülkeye uyarlanmasının gündeme geldiği dünya düzenindeki dönüm noktaları ile ülke içi güçler dengesindeki radikal değişmeler birbiriyle çakışır" (Keyder,1989: 11). Gerçekten de, Birinci Dünya Savaşı, dünyada imparatorluklardan ulus devletlere geçişi, İkinci Dünya Savaşı ise faşist iktidar modellerinden "liberal demokrasilere" yönelişi göstermeleri bakımından önemlidir. Her iki savaşın getirdiği bu yönsemelerin Türkiye'yi tarihsel olarak uzun vadeli etkilediği açıktır. Bu yönsemeler Türkiye'nin dış ve iç dinamiklerini, siyaseten yapacağı tercihleri kuşkusuz ki ciddi olarak etkilemiştir.

1923'de ilan edilen Cumhuriyet, 1923 'de imzalanan Lozan Antlaşması'na göre 1929 yılının sonlarına kadar Osmanlı dış ticaret rejimini uygulamak zorundaydı. Bu tarihten sonra "spesifik gümrük vergileri getiren yeni bir dış ticaret rejimi yürürlüğe kondu ve hükümete koruyucu bir dış ticaret politikası uygulama imkânı doğdu. Siyasal gelişmeler ile iktisadî konjonktür birbirini destekleyerek bürokrasinin dikkatini iktisadî konular üzerine çekti" (Keyder, 1989: 81). Elbette bütün bu

gelişmelerin sonucunda öngörüleceği gibi devletin bürokratik yapısı güçlenmiştir. Türkiye'nin millî ve korumacı bir politika izlediği bu yıllar, aynı zamanda Kurtuluş Savaşı'ndan sonra Türkiye'yi terk etmek zorunda kalmış ve mallarına el konulmuş Hıristiyan burjuvazinin imkânlarının yerli burjuvaziye aktarıldığı yıllardır. Bu süreçinde desteğiyle gelişen yerli burjuvazi, İkinci Dünya Savaşının sonunda siyaseten devletin bürokratik kadrolarının karşısına dikilecektir. Öte yandan Atatürk'ün 1938'de ölümünden İkinci Dünya Savaşının sona erdiği 1945'lere uzanan sıkıntılı dönem boyunca, ülke her ne kadar bu savaşa girmemiş olsa da her an işgal edilebileceği endişesiyle, çalışabilir durumdaki genç bir nüfusun çoğunu askere almıştır. Bu durum, gerek sanayide gerekse tarımda kullanılan teknolojinin çağın niteliklerine uygun olmayışıyla birleşince, hem sanayi hem de tarımsal üretimde ciddi bir azalma meydana gelmiştir. Bu dönem ayrıca, “düzenli bir ithalat programının uygulanmaması, hammadde sıkıntısının çekilmesine, vergi gelirlerinin azalmasına yol açmış, bu olumsuz koşulların etkisiyle üretim büyük miktarda düşmüştür. (Mumcu, 2009) Bütün bu gelişmeler bu dönem boyunca genel olarak bir tarım ülkesi görünümünde olan ülkenin, özellikle kırsal kesimlerinde geniş bir hoşnutsuzluğa neden olmuştur. Bu hoşnutsuzluğun altında, ayrıca bu kesimlerin, Cumhuriyet Devriminin idealleriyle bütünleşememeleri, dolayısıyla Cumhuriyetin ilanından bu döneme kadar yapılan ve tarihsel olarak bir yukarıdan aşağı modernleşme örneği olan Atatürkçü Devrimin uygulamalarına karşı oluşları da vardır. Dolayısıyla DP'nin iktidara gelişi ve izlediği politikalar, bu karşı oluşun nedenleriyle birlikte düşünüldüğünde, İnönü'nün Milli Şefliği döneminde, İkinci Dünya Savaşının olumsuz etkileri altında devrimci atılımını yitirmiş, Cumhuriyet epistemolojisinden bir kopuş, bir uzaklaşma olarak da düşünülebilir.

İkinci Dünya Savaşı sonrasında Türkiye’de, Demokrat Parti’nin iktidara gelmesi, iktidara geldikten sonra ülkenin, başta ekonomik ve siyasal olmak üzere yaşadığı toplumsal değişim kayda değer bir nitelik taşımaktadır. Cumhuriyetin kurulması ve devletin Batılı devrimlerin yani Rus ve Fransız Devrimlerinin deneyimlerinden yararlanarak modernleştirilmesi, Batı’da olduğu gibi burjuvazinin değil, özgül tarihsel nedenlerle bürokrasinin, özellikle de askerî bir bürokrasinin öncülüğünde gerçekleştirilmeye çalışılmıştır. Daha önce de değinildiği gibi bürokratlar, İkinci Dünya Savaşı sonuna değin her ne kadar devletin hâkimi olsalar da Cumhuriyetin kurucu kadrolarının seçtikleri siyasî ve iktisadî yol haritası nedeniyle burjuvazinin güçlenmesinin ve giderek devlet yapısını tehdit etmeye başlamasının önüne geçememişlerdir. Çetin Yetkin “ Siyasal İktidar Sanata Karşı (1970) adlı kitabında konuyla ilgili şunları söylemektedir: “1950’lere doğru, 1923’ten beri özenle yaratılmaya çalışılan burjuvazi, artık palazlanmış ve kendisi üzerinde bir çeşit vasilik görevi yapan bürokrasinin bu denetiminden sıyrılabilecek güce erişmişti” (Yetkin, 1970: 41).

Demokrat Parti’nin iktidara gelişini, irili ufaklı siyasî, iktisadî ve sosyal birçok nedenin yanında, temel olarak Cumhuriyeti kuran bürokratlarla, geniş topraklara sahipleri ve devletin kanatları altında yeni yeni serpilmeye başlamış burjuvazi arasındaki iktidar mücadelesinin bir sonucu olarak da anlamak mümkündür. Bu dönem Türkiye’nin siyasetini hem dışta hem de içte belirleyen ülkenin ABD olduğu söylenebilir. ABD, Sovyetler Birliğinin ideolojisi olan komünizmin sıcak denizlere, petrol bölgelerine açılmasının önünü kesmek için bu bölgelerde yer alan ülkelere yönelik yardımlarını artırmıştır. Başta Yunanistan ve Türkiye olmak üzere birçok ülkeye yapılan yardımların kaynağında ise soğuk savaşın ilk dönemlerinde (1947)

ABD tarafından hazırlanan Truman Doktrini ve Marshall Planı bulunmaktadır. 1950’ de yapılan seçimlerle Adnan Menderes’in Başkanlığında İktidara gelen Demokrat Parti, 1950-1960 arası kurduğu hükümetlerle ABD çizgisinde izlenen siyaseti derinleştirmiştir. Batı’yla özellikle de ABD’yle olan ilişkiler 1952’de Türkiye’nin de katıldığı Kore Savaşı sonrasında ülkenin NATO üyeliğine kabulüyle sonuçlanmıştır. Sedef Bulut (2008) “Sovyet Tehdidine Karşı Güvenlik Arayışları: I. ve II. Menderes Hükümetlerinin (1950-1954) NATO Üyeliği ve Balkan Politikası” adlı makalesinde (2008) Menderes hükümetinin seçildikten sonraki dış politikasının çerçevesinin Başbakan Adnan Menderes’in Türkiye Büyük Millet Meclisinde yaptığı konuşmayla çizildiğini söyler:

(...) Birleşmiş Milletler idealine samimi bağlılığımızı tekrara lüzum görmüyoruz. Ananevi İngiliz ve Fransız ittifakına ve Birleşik Amerika ile en sıkı dostluk ve işbirliğine dayanan, dostluklarına daima sadık kalan uzak yakın ve büyük küçük bütün milletlerin istiklal ve toprak bütünlüklerine hürmetkâr olan dış siyasetimizin sulhçu mahiyeti bütün dünyaca malumdur (Bulut, 2008: 36).

Yazara göre bu konuşmada Başbakan, Hükümetinin dış politikadaki en büyük emelinin Truman Doktrini ve Marshall yardımlarıyla Türkiye'nin barışçı siyasetini destekleyen Birleşik Amerika'yla siyasi, iktisadi ve kültürel ilişkileri güçlendirmek olduğunu önemle vurgulamıştır. Adnan Menderes hükümetinin izlediği politikaların ülke içinde, gerek ekonomik gerek siyasî gerekse sosyo-kültürel sonuçları olmuştur. Bunlardan en önemlilerinden biri siyaseten etkisini yitirmeye başlayan ordunun yönetimden duyduğu hoşnutsuzluktur. Bu hoşnutsuzluk daha sonradan hükümetin aydınlar, üniversiteler, emekçiler üzerindeki baskılara verilen tepkilerle birleşerek 27 Mayıs 1960 İhtilâlini hazırlayacaktır. DP döneminde, Demokrat Partinin aydınlar üzerinde uyguladığı baskı aydınları canından bezdirecek bir hale gelmiştir. Çetin

Yetkin bu konuda şöyle demektedir: “ D.P.’nin hesabına çalıştığı sınıf, işbirlikçi burjuvaziydi. D.P. bu sınıfın çıkarlarını savunmakta bir sınır tanımadı. Konumuz açısından bu durumun sonucu, Türk sanatçısının da bu sınırsız baskıdan payına düşeni almış olmasıdır.” (Yetkin, 1970: 43) Gerçekten de DP dönemi özellikle ikinci iktidarından (1954-1958) sonra iyice gemi azıya almış, aydınlar, sanatçılar üzerindeki baskıyı artırmıştır. Yetkin’in söz konusu kitabında belirttiğine göre dönemin edebiyat eleştirmenlerinden Fethi Naci, Türk romanı üzerine yazdığı eleştiri yazılarından oluşan kitabı “İnsan Tükenmez” de komünizm propagandası yaptığı için içeri alınmıştır. Bu tutuklamaları Aziz Nesin, Asım Bezirci, Ömer Faruk Toprak, Orhan Kemal gibi birçok aydın ve yazarın tutuklanmaları izleyecektir. İkinci Yeni Şiirinin öncü şairlerinden Edip Cansever DP dönemindeki baskıyı anlatırken şunları söyler:

(...) Milli Eğitim Bakanlığı yayınlarını da hiç kaçırmıyorum. Yunan, Latin klasikleriyle 19. Yüzyıl Rus edebiyatı beni iyiden iyiye sarıyor. Çehov ve Dostoyevski başucu yazarlarım, Türkiye’deki özgürlüksüzlüğü ve yoğun baskıyı duyuyor, edebiyat dışı kitaplar arıyorum. Altın Zincir, Kadın ve Sosyalizm, (sanırım Sabiha Sertel çevirisi olacak), Diyalektik Materyalizm, Sosyalizm ve Sosyal Mücadelelerin Umumi Tarihi, Nâzım’dan bir iki oyun ve ilk şiir kitaplarından bir ikisini bulabildiğimi anımsıyorum. (...) Baskı öylesine bir karabasandı ki, kısaca bir anıma değinmek isterim. Bir akşamüstü, uğramayı alışkanlık hâline getirdiğim kitabevlerinden birinde çalışan bir arkadaşım elime bir kitap tutuşturdu ve açmamamı söyledi. Dediyini yaptım, eve dönünce paketi açtım, kitabın adı: Medar-ı Maişet Motoru (Sait Faik Abasıyanık, Z.D.) Ayrıca serbest nazımla yazan her şair komünistlikle ünlenirdi o zaman (Cansever: 1987).

Demokrat Partinin toplumsal alanda ciddi olumsuz sonuçlar doğuran diğer önemli politikalarından biri de, ABD’de desteğindeki çarpık sanayileşmenin ve tarımın makineleştirilmesi gibi yanlış politikaların bir sonucu olarak artan iç göç hareketleridir. Bu olumsuz gelişmelere bağlı olarak 1950’lerin ilk yıllarından itibaren

başlayan, kırsal alanlardan büyük kentlere doğru göç, 1955 yılından sonra anarşik ve kitlesel bir nitelik kazanmıştır. Bu göçlerin bir sonucu olarak kentlerin sosyo-ekonomik dokusu bozulmuştur. Bu göç hareketleri, gecekondulaşma gibi birçok sosyal sorunun yanı sıra Türkiye tarihinde ilk kez toplumsal sınıfların, kentlerde burun buruna gelmesine, bir kültür şokuna, yabancılaşmaya ve kimlik bunalımına yol açmıştır. İkinci Yeni şiirinin öncü şairlerinden biri, aynı zamanda bir asker olan Turgut Uyar'ın şiir macerası da, gerçek anlamıyla bu karmaşık dönemin bir ürünü olan “Dünyanın En Güzel Arabistanı”(1959) yla başlamıştır. Şair bu kitap yayımlanmadan birkaç yıl önce görev yaptığı Terme'den (Samsun) Ankara'ya atanmıştır. Bu kitap, Uyar'ın sonradan yazacağı bütün kitapların temel izleği durumuna gelecek olan kent ve doğa, kent ve İnsan arasındaki çatışmanın doğurduğu yabancılaşmanın bir sonucu olan huzursuzluk ve arınma arzusu (*Katharsis*)'nun miladı olarak kabul edilebilir. (Demir, 2015) Uyar, bu dönemde izlenen politikaların İkinci Yeni Şiirinin doğuşuna ve gelişimine olan etkisi konusunda şunları söyler:

Arabistan'ı yayımladığımda (...) okuduklarım değişmişti, mekânım değişmişti. Türkiye'de yeni bir toplumsal- siyasal yapı oluşuyordu. Ben de bu yapının içindeydim. Değişmeler etkiliyordu ister istemez. Hazır bulduğumuz şiir belki de yetmiyordu bu yeni oluşum içindeki insana. Yani bu değişim bir bakıma zoraki bir değişim değildi. Tam tersine kendini zorlayan bir eğilimdi. Yeni insana, daha doğrusu değişen insana yeni anlatım olanakları aramak çabasıydı (Uyar: 2012: 562)

İkinci Yeni şiiri işte böyle bir ortamın içinde yeşermiş, filizlenmeye başlamıştır. İkinci Yeni şiirinin doğuşu, başka türlü etkenlerin varlığı reddedilmeden genel olarak yukarıda açıklamaya çalıştığımız siyasî, iktisadî ve sosyo-kültürel artalanın etkileri dikkate alınarak değerlendirilmelidir. Ancak bu değerlendirme yapılırken sözü edildiği gibi, sanat ve edebiyat akımlarını ortaya çıkaran nedenlerin karmaşık doğasını hesaba katmak neredeyse bir zorunluluktur. Çünkü daha önce değindiğimiz

koşulların sosyolojik olarak bu şiire doğrudan değil dolaylı olarak yansıdığı var sayılmak durumundadır. Bir başka deyişle sanatsal ve edebî her harekette görüleceği üzere, bu tür sanatsal ve edebî karşı duruşların temelini oluşturan gerçeklik, iktidarın hâkim söylemi ile bu hâkim söyleme verilen cevabın arasındaki kalan puslu alanda şekillenir. (Tourine,2998) Bu durum İkinci Yeni şiirini değerlendirirken hem onun yaratan sosyolojik koşulları, hem bu şiirin gerisindeki edebî birikiminin geçirdiği evreleri hem de bu şiiri hareketinin öncülüğünü yapan şairlerin sanatçı psikolojisini, kişisel özelliklerini ve tarihlerini bir arada düşünmeyi zorunlu kılar. Bu şiir hareketinin makro ve mikro temelde sosyolojik çözümlenmesi kanımızca en iyi ancak böyle bir yöntemle mümkün olabilir. Ayşe Uzun ise “1950 Sonrası Toplumsal Olayların Sana Yansıması” başlıklı Yüksek Lisan tezinde İkinci Dünya Savaşı'nın sanat ve edebiyat alanındaki yankıları konusunda şöyle bir tespitte bulunmaktadır:

İkinci Dünya Savaşı'nın ardından şekillenen yenedünya haritasında kültür ve sanat, belki de daha önce hiç olmadıkları kadar önemli işlevler üstlendi, politize edildi, araçsallaştırıldı. 20. yüzyılda Modernizm'den Post-modernizm'e ve sonrasına, bildik anlamıyla “somut sanatın” kalıplarının geçerliliklerini iyice yitirdikleri bir döneme girildi. Birbirinden ayrılmaz ekonomik, siyasî ve kültürel oluşumların kitle iletişimdeki gelişmelerle iyiden iyiye ivme kazanıp biçimlendirildiği yepyeni estetik yaklaşımların temel tanımları bile değiştirdiği bu sancılı dönemde, zengin sanat çeşitliliğine bir giriş yapıldı (Uzun, 2014: 27).

Gerçekten de İkinci Dünya Savaşı boyunca ve sonrasında Soğuk Savaşın etkisiyle birçok ülkede siyasete bağlı (angaje) bir sanatın ve edebiyatın varlığından söz edilebilir. Konumuz bağlamında Türkiye'de İkinci Yeni şiirini, kendinden önceki şiir hareketlerinden ayıran en temel özelliklerden biri de kanımızca bu gerçeğin altında yatmaktadır. Çünkü bu şiirden geriye, Cumhuriyete doğru yapılacak bir araştırma, Nâzım Hikmet'in ve 1940 kuşağı şairlerinin karşı duruşları da dâhil olmak üzere, şairlerin az ya da çok, ya iktidara ya da katı bir ideolojik yoruma bağlı olarak hareket

ettiğini ortaya koyacaktır. İkinci Yeni şiirinin, bu noktadan bakıldığında her türden iktidarla ilişkisi bağlamında daha “sivil bir şiir” olduğunu ve Cumhuriyet tarihinde, şairin yurttaş olmaktan çıkarak birey olmaya bu şiirle yöneldiğini söylemek mümkündür. Bu hareketle şiirin, eski şiirin mirasını temellük ederek daha güçlü bir atılım için kendi özgül alanına doğru çekildiğinden de söz edilebilir. İkinci Yeni Şiirinin sonradan modern Türk şiirinin yatağını değiştirecek olması bu kanaatimizi doğrulamaktadır.

Daha önce de sözü edildiği gibi her ne kadar toplumsal olayların sanat ve edebiyatı etkilediği, biçimlenmesine katkı sağladığı bir gerçekse de, bu etkinin doğrudan değil dolaylı bir etki olduğu açıktır. Bir başka deyişle bir dönemin sanatı ve edebiyatına dair ortaya konulmuş bir eseri, o dönemi, iktisadî, siyasî ve sosyo-kültürel olarak doğrudan yansıtacak bir ayna, sosyolojik nitelikte bir belge olarak düşünmek yerinde bir tutum değildir. Ancak bu eserleri içine doğdukları ortamın etkilerinden, onları yaratan sanatçılardan bağımsız olarak çözümlenecek bir nesne, bir metin olarak düşünmek, bu eserleri yaratıldıkları dönemi birçok açıdan aydınlatacak özellikten uzak olarak değerlendirmek de kanımızca bir o kadar yanlış olacaktır. Öte yandan bir edebî eserin ortaya çıkışında iç ve dış toplumsal etkilerin yanında o eseri yaratan sanatçının kişisel tarihinin, sanatçı psikolojisinin de büyük bir önemi olduğu açıktır. Orhan Sarıkaya aslı bir doktora çalışması olan “İkinci Yeni’nin Boy Aynası” (2014) adlı kitabında, İkinci Yeni şiirinin ortaya çıkışıyla ilgili olarak şunları söyler:

Modern yaşam koşulları 1959’lerden itibaren kentleşme ve kapitalistleşme gibi olgularla birlikte büyük şehirlerimizde kendisini göstermeye başlamıştır.(...) Sosyolojik anlamda bu köklü değişim, ilk olarak organik duyarlılığı çok yüksek olan şiirde kendisine yer bulmuştur. Bu dönemde modern şiir dili bakımından, büyük bir değişime öncülük eden İkinci Yeni şiiri, kent yaşamı ve modernitenin sancularıyla

yeni yeni karşılaşmaya başlayan modern insanın da görünümünü kendisine mesele edinmiştir (Sarıkaya, 2014: 11).

Gerçekten de İkinci Yeni şiiriyle birlikte, modern Türk şiirine “yeni bir insan” ın girdiği görülür. İkinci Yeni şiirinin öznesi olacak bu yeni insanın en tipik özelliklerinden biri onun kentli bir insan oluşudur. Dolayısıyla “İkinci Yeni şiir hareketiyle şiire giren insanın problemleri, görünümüleri, yerelliğin ve coğrafyanın sınırlarını aşarak evrensel bir görünüm kazanır.” (Sarıkaya,2104) Öte yandan İkinci Yeni şiir hareketi içinde Sezai Karakoç gibi dünya görüşü olarak İslâm’ı seçmiş öncü şairler de bulunmaktadır. Bu durum, bu şiirin ilk yıllarında, kendileriyle aynı dönemde yazan Nâzım Hikmet ve toplumcu gerçekçi 1940 kuşağı şairleri dikkate alındığında ideolojik olmaktan çok biçimsel yanı ağır basan bir şiir hareketi olduğunun göstergesi olarak okunabilir.

İkinci Yeni’nin öne çıkan şairlerinin Birinci Yeni’de olduğu gibi, bir manifestoyla ortaya çıkmadıkları, ancak aynı zaman aralığında ve birbirlerinden habersiz aynı biçimde şiirler yayımlamaları, bu şiir hareketinin oluşumunda sosyolojik etkenlerin rol oynadığının açık delilidir. Bu sosyolojik etkenler daha önce de sözü edildiği gibi çok yönlü bir yapıya sahiptir. Kanımızca o zamana kadar toplumsal ve sanatsal alanda birikmiş olan niceliksel bir birikim, İkinci Yeniyle birlikte modern Türk şiirinde, nitel olana doğru yeni ve güçlü bir sıçrayış gerçekleştirmiştir. Cemal Süreya, İkinci Yeni şiirinin doğuşunu hakkında şunları söylemektedir:

Gün geldi, 1950’li yıllarda, özellikle 1953-57 yılları arasında birtakım genç şairler önce birbirinden bağımsız, sonra da dergi sayfalarında karşılıklı etkileşerek başka bir düzende şiir söylemeye başladılar. O sırada şiirimiz fazla akıllı, hatta akılcı bir şiirdi. Bu son şairlerle irrasyonel bir öge geldi şiirimize. Hikâye ögesi dışında. Ses soyutlamalarına gidildi ve bir iç ses aranmaya başlandı Türk şiirinde. Aslında şiirin alanı genişlemeliydi, yeni alanlar bulunmalıydı şiire ve şiir her şeyi söyleyebilme, ifade edebilme sanatı olmalıydı. İkinci Yeni’nin

sanırım başlangıçtaki özlemi, daha doğrusu, olması gereken özlemi bu noktadaydı (Temizyürek, 2007: 13).

Elbette Cemal Süreya' nın dile getirdiği bu gerçeğin yanı sıra, İkinci Yeni şiiri, kendisinden önceki şiirin sanat, insan ve toplum tasavvuruna edebî mecrada bir karşı duruş olarak kendisini ortaya koymuş olsa da, şiirsel söylemi üstünde estetik olarak kendisinden önceki edebî birikimin derin etkileri vardır.

İkinci Yeni Şiirini doğuran sosyal koşulları yorumlarken, İkinci Yeni şiiriyle ilgili daha önyargılı ve sekter çıkarsamalarda bulunan kimi yazar, eleştirmen ve şairler de bulunmaktadır. İkinci Yeni Şiir hareketini Demokrat Parti'nin içte ve dışta izlediği politikayla ilgili olarak değerlendiren bu yazar ve şairlerin başında da dönemin önemli edebiyat eleştirmenlerinden Asım Bezirci ve yine dönemin en etkili şairlerinden Attilâ İlhan gelmektedir. Attilâ İlhan' a göre nasıl ki Garip şiiri İnönü diktasının bir ürünüyse, İkinci Yeni şiiri de Demokrat Parti diktasının bir ürünüdür. (İlhan, 1996) Attilâ İlhan, İkinci Yeni şiirinin ortaya çıktığı koşulları değerlendirirken, DP iktidarını açıkça liberallerin bürokratları tasfiye hareketi olarak gördüğünü söyler. Bu tasfiye hareketiyle başlayan yeni dönem, ona göre, bürokratların iktidarının bir başka deyişle de Tek Parti döneminin sanata yansımaları olarak kabul edilmesi gereken Garip'çilere karşı rakiplerine, sağlam bir zemin yaratmıştır. Çünkü Soğuk Savaş'ın varlığı ve DP'nin bu savaşta ABD'nin yanında saf tutması, toplumcu gerçekçi şiirin soluğunun kesilmesine yol açmış, Nâzım Hikmet'in ve 1940 toplumcu şiirinin hem Garip'le hem de bu belirsizlik ortamında yeşeren "İkinci Yeni Sirkisi" yle diyalektik açıdan hakkıyla hesaplaşmasını önlemiştir. (İlhan, 1996) Asım Bezirci'nin İkinci Yeni şiiri hakkındaki düşünceleri de İlhan'dan farklı değildir. Bezirci, önce DP'nin iktidarına ilişkin bazı tespitlerde bulunur. Yalçın Armağan aslı bir doktora çalışması olan "İmkânsız Özerklik" (2014) adlı kitabında

İkinci Yeni şiirini anlamaya yönelik yaklaşımları üç kategori altında toplar. Yazara göre bunlardan ilki, İkinci Yeni şiirini doğrudan DP'nin baskıcı politikalarının bir sonucu olarak değerlendiren Attilâ İlhan'ın bu yöndeki görüşleridir. İkinci kategori bu şiir hareketini "taklitçi" olarak değerlendirir, Batı'daki modernist edebî ve sanatsal akımlarla ilişkili görür. Üçüncü kategorideki yaklaşımlar ise bu şiirin doğuşunu geleneksel şiir arkının içindeki zorlamalarla ilişkilendirir. "Oysa İkinci Yeni şiiri, bu yorumların herhangi birinin tek başına açıklanamayacağı kadar karmaşıktır" (Armağan, 2015: 119).

Asım Bezirci, söz konusu kitabında Adnan Menderes'in iktidara geldiğinde verdiği ilk söylevden aşağıdaki bölümü kitabına alarak, DP'nin iktidarda kaldığı süre boyunca ısrarla uygulamaya çalıştığı bu politikaların "ağa-tefecî-tüccar-sanayici tabakaların günden güne güçlenmesine ve işçi-köylü-memur-asker tabakaların yoksullaşmasına, (Bezirci, 1987: 58) yol açtığını söyler. Ona göre Adnan Menderes, bu başarısız politikaları nedeniyle sonradan popülizme doğru kayacak, Cumhuriyet bürokrasisinin baştan bu yana gerçekleştirdiği üstyapı devrimlerinden, Atatürk ilkelerinden ödünler verecek, halkın dinsel inançlarını kullanacaktır. Menderes söz konusu bu ilk söylevinde şöyle demektedir:

Hususî teşebbüsün kendini hukukî ve fiilî emniyet altında hissetmesini sağlayacak bütün tedbirleri almak ve onun süratle gelişmesine yardım etmek.... İstihsal (üretim) hayatını devletin zararlı müdahalelerinden ve her çeşit bürokratik engellerden kurtarmak...Yabancı sermayeye, teşebbüs ve tekniğinden geniş ölçüde faydalanabilmenin şartlarını tahakkuk ettirmek.... (Bezirci, 1987: 59).

Bezirci, ardından eleştirilerini bu anlayışın yol açtığı toplumsal huzursuzluğun gölgesinde geliştiğini düşündüğünü İkinci Yeni şiirine yöneltmeden önce, tıpkı Attilâ

İlhan gibi Tek Parti diktasının sunduğu imkânlarla geliştiğini düşündüğü Garip'e, Birinci Yeni şiirine çatar. Bezirci'ye göre;

Birinci Yeni-asıl adıyla Garip şiiri- CHP diktasının iyice azgınlaştığı ve Dünya Savaşı'nın da etkisiyle toplumdaki bunalımların iyice keskinleştiği bir dönemde doğar. Bu dönemde demokratlar ve toplumcu dergiler susturulur, eserler toplatılır, şairler ya hapse atılır ya da sürgüne gönderilir. Dolayısıyla, demokratik ya da toplumcu harekete açılan kapılar gitgide kapanır (Bezirci, 1987: 57).

Yazar, devam eden sayfalarda, İkinci şiirin başlıca özellikleri arasında, “halka sırtını dönme, çevreden ayrılma ve kaçış, anlamsızlık, usdışına çıkma, güç anlaşılma, okurdan uzaklaşma” gibi özellikleri sayar. Aynı şekilde İkinci Yeni Şiirini de, iktidara gelmeden önce memlekete her alanda özgürlük getireceğini söyleyen ama bu sözünü tutmayan Demokrat Partinin dikta yönetimi altında doğan bir kaçış şiiri olarak gördüğünü belirtir. Bezirci'ye göre İkinci yeni şairleri DP döneminin toplumsal sonuçlarını görmüşler, ancak bu sorunlarla yüzleşecek cesareti kendilerinde bulamamışlardır. Yazar, kitabında adını andığı Ahmet Oktay'ın görüşlerine katıldığını söyler. Ona göre de İkinci Yeni'nin ortaya çıkışı “toplumsal itmeyle “değil, “korkuyla” ilgilidir. (Bezirci, 1987) Görüleceği üzere Bezirci, İkinci Yeni şiirinin bir edebî hareket, olduğunu unutarak bu şiirin doğuşunu başka bir etmenle ilgilendirmeden indirgemeci bir yaklaşımla doğrudan DP'nin baskısının bir ürünü olarak görmektedir. İkinci Yeni şiirinin şiirsel söylemine ilişkin bütün kategoriler de Bezirci'nin katı materyalist perspektifinden bakıldığında estetik planda işe yaramazdır. Ahmet Oktay “İmkânsız Poetika” (2004) adlı kitabında İkinci Yeni şiirinin doğduğu yılların sosyal ortamına ve değişen dünyasına ilişkin kimi tespitlerde bulunur:

1950, sadece siyasal düzlemde değil, kültürel düzlemde de, Türkiye'nin zihniyet dünyasındaki değişmelerin tarihidir. Bu yıl, 27 yıllık tek parti

iktidarı sona ermiş, Türkiye, görünüşte devletin ve yönetici-aydınların sultasından kurtulmuş, Amerika Birleşik Devletlerinin hegemonyasının o günlerde “Hür Dünya” diye sloganlaştırılan ve periferideki ülkelere içselleştirilen *liberal ideolojisini* tercih etmiştir. Aynı yıl başlayan Amerikan ekonomik yardımı, görece bir mal bollaşmasına yol açmış ve İkinci Dünya Savaşı boyunca benimsenen perhizci ideolojinin terk edilmesini sağlamıştır (Oktay, 2004: 172).

İkinci Yeni şiirini doğuran toplumsal, siyasal koşullarla ilgili olarak anlattıklarımızı kısaca toparlamak gerekirse şunları söylemek mümkündür. İkinci Yeni Şiiri, Batıda, modernleşmenin ideallerine inancın kaybolduğu bir ortamda, İkinci Dünya Savaşının ortaya çıkardığı insanlığın geleceğine duyulan karamsar bir tablo içinde doğmuştur. İkinci Yeni şairleri ilk gençlik dönemlerini bu karamsar tablo içinde geçirmişlerdir. İkinci Dünya Savaşı sonrası, dünyadaki siyasal değişimler Türkiye’yi de etkilemiş ve 1923’den beri iktidarda olan CHP (Cumhuriyet Halk Partisi) yerini, 1950’de yapılan seçimle Demokrat Parti’ye bırakmıştır. Demokrat Parti geniş toprak sahiplerinin, sanayi burjuvazisinin, tek parti yönetiminden hoşnut olmayan kitlelerin desteğinde, ABD’ye bağımlı bir siyaset izlemiştir. Bunun sonucu olarak tarımda meydana gelen makineleşmenin itmesi, büyük kentlerde gelişmeye başlayan çarpık sanayileşmenin çekmesi sonucu özellikle 1950’lerin ortalarından itibaren kırdan kente anarşik bir göç yaşanmıştır. Bu göçle birlikte kentlerin kültürel ve sınıfsal dokusu değişmiştir. Bu durum başta gecekondulaşma olmak üzere birçok kentleşme sorunlarına yol açmış, bu sorunların doğurduğu ilişkiler içinde hem farklı toplumsal sınıflar hem kendi aralarında hem de devleti temsi eden yapılarla ilk kez yoğun bir biçimde yüz yüze gelmişlerdir. Kentleşmenin çok yönlü etkileriyle farklı toplumsal sınıfları bir kimlik arayışına sürüklenmiştir. İkinci Yeni’nin öncü şairlerinden Turgut Uyar bir konuşmasında, değişen bu toplumsal koşulların İkinci Yeni Şiirine nasıl yansdığından söz eder:

Şiirin kendi özgül organikliği, yaşarlığı yanında Demokrat Parti'nin yarattığı para patlamasına değinmek gerek. Para patlamasının getirdiği değerler değışmesine, sarsılmasına. Ben kendi adıma bir subay olarak Terme'den (Samsun) Ankara'ya geldiğimde büyük bir sarsıntı geçirdim, bir hesaplaşmaya girme gereğini duydum. Öbür arkadaşlar da aynı sarsıntıyı yaşamış olmalılar ki, şiir değışti ve değıştiği ortama yerleşti (Doğan, 2010: 120).

DP'nin aydınlar, gençler, ordu üzerindeki baskıları da giderek artmış, birçok demokrat aydın sudan sebeplerle tutuklanarak ceza evlerine konulmuştur. Bütün bu etkilerin yanı sıra, İkinci Yeni şiirinin doğuşuna ve gelişmesine sosyal psikoloji açısından da yaklaşmak gerekir. Sosyal psikoloji gerçekte, bireysel davranışlar üzerinde toplumsal-kültürel etkenlerin ağırlığını ve toplumsal oluşumlarda psikolojik unsurların etkisini araştırmak, sosyoloji ve psikoloji arasındaki derin boşluğu anlamlandırmak, doldurmak amacıyla ortaya çıkmıştır.(Tolan,1985) İkinci Yeni şiirine bu açıdan yaklaşıldığında, kanımızca şunları da söylemek gerekir. İkinci Yeni şiirinin öncü şairlerinden olan, Cemal Süreya, Sezai Karakoç, Ece Ayhan, Ece Ayhan'ın deyimiyle hem Mülkiyeli hem de “Parasız Yatılı”dırlar. Bu öncü şairlere ilk gençlik dönemlerinden beri hâki üniformanın töresiyle koşullanmış Turgut Uyar'ı, solcu bir öğretmen olduğu için iktidarın baskısına maruz kalan, o okuldan bu okula sürülüp duran İlhan Berk'i de eklemek gerekir. Ayrıca Cemal Süreyya'nın ailesinin 1938 Dersim sürgünlerinden oluşu ve Süreyya'nın bu sürgünün bütün acılarını yaşamış olması, Ece Ayhan'ın cinsel kimliği nedeniyle kaymakamlıktan atılması, Edip Cansever'in kimi şiirlerine sızan üvey annesiyle yaşadığı olağandışı ilişkiler gibi kişisel tarihle ilgili hususlar bu şairlerin dünyaya bakışını ve şiirlerini etkilemiştir. Aynı şekilde, İlhan Berk'in solcu olması nedeniyle sürgüne ve kovuşturmalara maruz kalması, Turgut Uyar'ın henüz yüzbaşı rütbesindeyken ordudan ayrılmak durumunda kalması şiirlerine yansımıştır. İkinci Yeni şairlerinin

her birine hem sosyal psikoloji hem de sanatçı psikolojisi açısından yaklaşıldığında, her bir şairin çocukluktan yetişkinliğe türlü trajedilerle, hayal kırıklıklarıyla karşılaştıkları görülmektedir. Dolayısıyla İkinci Yeni Şiirinin doğuşunda yukarıda anılan toplumsal-siyasal koşulların yanı sıra onların kişisel tarihlerinin büyük bir önemi olduğu söylenebilir. İkinci Yeni Şiiri bu işte koşullar altına doğmuş, bu hareketin öncü şairleri ilk şiirlerini “1950’li yılların ilk yarısından itibaren, *Yeditepe, Yenilik, A, İstanbul, Şiir Sanatı* ve daha sonra *Pazar Postası*’nda” (Karaca, 2013: 59) yayımlamışlardır. Bu harekete, İkinci yeni adı, 19 Ağustos 1956 tarihli Son Havadis gazetesinde, Muzaffer Erdost’un yazdığı “İkinci Yeni” başlıklı yazıyla verilmiştir.

İkinci Yeni şiirini doğuran sosyal, siyasal, ekonomik ve kültürel artalanın, iç ve dış toplumsal dinamiklerin bu şiire etkisi kısaca böyledir. Ancak bu şiir hareketinin zihinsel haritasının daha iyi anlaşılabilmesi için, söz konusu toplumsal dinamiklerin yanı sıra, bu şiiri besleyen iç ve dış sanatsal- edebî etkilerin, bir başka deyişle de bu şiiri besleyen kaynakların da anılması gerekir. Anacağımız bu kaynakların bazıları sonuç olarak Batı’da yaşanan toplumsal değişmelere bağlıdırlar, bir başka deyişle de toplumsal değişmelerin sanat ve edebiyattaki izdüşümleri, yankıları olarak toplumsal değişmenin estetik olarak dönüştürülmüş parçalarıdır. Şimdi de bu kaynakların neler olduğundan ve İkinci Yeni şiirini nasıl etkilediklerinden söz edelim. Bilindiği üzere “edebî değişimler birden bire ortaya çıkmazlar; aksine bir tarihsel akış içinde, etki veya tepki bağlamında kendinden önceki edebî zevklere bağlı olarak derece derece oluşurlar. Bunun gibi her edebî değişim, doğduğu toplumsal koşulların da bir ürünüdür.”(Karaca, 2013: 59) İkinci Yeni şiiri, Birinci Yeni olarak adlandırılan Garip şiirine karşı bir tepki olarak doğmuştur. İkinci Yeni şairlerinin Garip’e gösterdikleri tepkinin temelinde, Garip şiirinin ortaya koyduğu şiir estetiğinin yanı sıra, bu şiirin

insan ve toplum tasavvurunun da aşıldığı inancı vardır. Cemal Süreya, “Şapkam Dolu Çiçekle” (1976) adlı kitabında yer alan “Orhan Veli’nin Yanlışı” adlı yazısında bu tepkiyi şu sözlerle dile getirir: “ Bütün gemileri yakmanın neşesi içindedirler ama bir yetinme duygusu yaşadıkları, ötesini pek fazla düşünmedikleri anlaşılmaktadır. Mısra yok, ölçü yok, müzik yok, imge yok, kafiye yok, metafizik yok, dram yok. Ve bunlar eski şiirde var diye yok” (Süreya, 1976:136). Garip Şiiri, daha önce de sözü edildiği üzere, kendi şiir anlayışını gerek Divân, gerekse Halk edebiyatının daha doğrusunu söylemek gerekirse Hececi şiirin biçimsel anlayışına, insan ve toplum tasavvuruna karşı konuşlandırmıştır. Garip bu karşı çıkışın bir sonucu olarak da şiirden vezin ve kafiyeyi atmış, imgeyi kovmuş, “hususiyeti edasında olan” yalın, anlaşılır bir dille sokağın “küçük insanının hallerini” yazmıştır. Onun bu karşı çıkışında elbette bu şiirin modern ilk şiir, bir başka deyişle “kentli bir şiir” olmasının büyük bir payı vardır. Ancak bu kentin bir metropol olmadığı, geleneği temsil eden Şehr-i İstanbul’a karşı Cumhuriyeti, geleceği temsil eden Ankara olduğu unutulmamalıdır.

İkinci Yeni şiiri önceki paragraflarda belirtilen toplumsal iç ve dış dinamiklerin yanı sıra, kendisinden önceki şiirden, bir başka deyişle de gelenekten, karşı çıktığı Garip de dâhil olmak üzere etkilenmiştir. Ancak Garip’le ilişkili bu etkinin, İkinci Yeni üstünde, Garip şiirinin şiirsel söyleminden çok, onun geleneğe açtığı yayılım ateşle, karşı duruşla bir ilişkisi vardır. “Orhan Veli’nin kavgası edebiyatımızın kavgasıdır, buna inanıyorum. Bu kavganın yurdumuzdaki bütün şiir köklerini büyük büyük ırgalayan bir işlevi oldu. Irmağın yatağını daha doğal bir vadiye indirdi. Şiire kasket giydirdi, sivilleşti onu. Bugünkü şiir verimleri onun da verimleridir biraz” (Süreya, 1976: 135). Öte yandan, İkinci Yeni’nin Turgut Uyar, Cemal Süreya gibi

kimi önemli şairlerinde, Cemal Süreya “Folklor Şiire Düşman” adlı, kanımızca döneminde yanlış anlaşılmış, bir makale kaleme almış olsa da, gelenekten beslenmenin, biçimsel açıdan Divân, öz açısından ise Halk şiir geleneğine bağlanabilecek kimi yönleri vardır. Söz gelimi Turgut Uyar “Divân” (1970) adlı kitabı, bu gelenekten biçimsel açıdan yararlanmıştır. Yine Cemal Süreya’nın son kitabı “Güz Bitiği” (1989) nde Divân geleneğinin gazel, şarkı gibi nazım türlerinden yararlandığı görülmektedir. Nilay Özer “Turgut Uyar’ın Divân’ında Bir Araç Olarak Biçim” adlı Yüksek Lisans çalışmasına göre Divan, bu kitaptaki şiirlerin beyitler halinde yazılması, gazel, kaside, rubai nazım biçimlerinde yazılmış şiirler içermesi nedeniyle şairin diğer yapıtlarından ayrılır. Divan’ı yayımladıktan sonra, “gelenekten yararlanma” konusu tartışmaları gündeme gelmiş, Uyar bu kitabı kimi kesimlerce geleneğe verilen değer açısından övgüyle kimi kesimlerce Divân şiirinden biçimsel açıdan sadece bir araç olarak yararlandığı için yergiyle karşılanmıştır. (Özer, 2005) İkinci Yeni şiirine, bu şiirin modernist bir tavrı olduğu gerçeği ve merkezî kurucu ögesinin imge olduğu dikkate alınarak bakıldığında ise köklerinin Ahmet Hâşim’e uzandığı söylenebilir. Ulaş Bingöl “Türk Şiirinde Modernizm Tartışmaları” (2016) adlı makalesinde, Hâşim’in İkinci Yeni şiiri üzerindeki etkisini doğrular ve İkinci Yeni’ye gelene kadar Cumhuriyet dönemi şiirinin temelinde Halk edebiyatının bulunduğunu söyler. Ona göre bu nedenle, Ahmet Haşim ve Nâzım Hikmet gibi modernist şairlere rağmen modernist şiir anlayışı, cumhuriyet dönemi şairlerinde tam olarak yerleşmemiştir. Ayrıca yazara göre, modernist şair de, şiir de zihinsel olarak kent hayatına bağlıdır. Ayrıca modernist bir şiirin ortaya çıkabilmesi için öncelikle şairin, benliğini her türlü otoritenin egemenliğinden kurtarabilmesi gerekir.

Dolayısıyla ona göre modern Türk şiirinde Batılı modernist anlayışa en yakın şiir İkinci Yeni şiiridir. (Bingöl, 2016)

Gerçeküstücülüğün ve Gerçeküstücülüğün selefi olan Dadaizmin, İkinci Yeni şiiri üzerindeki etkisi, Garip şiirine olan etkisinden daha güçlüdür. Garip şiiri (Birinci Yeni) “manifestosu”nda açıkça Gerçeküstücülükten etkilendiğini söylediği halde, düşünsel olarak Gerçeküstücülüğün, Batılı modernizmin rasyonel aklına karşı ortaya çıktığını kavrayabilmiş görünmemektedir. Gerçeküstücülüğün kullandığı otomatik yazı gibi deneylerden etkilendiğine dair ise şiirlerinde pek fazla bir iz yoktur. Garip, ne Gerçeküstücülüğün aklın düzenine, işleyişine karşı şiirsel yaratım açısından bir imkân olarak düşündüğü otomatik yazının gerisinde yatan felsefeyi ne de bu tekniği doğuran Freund’un Psikanaliz kuramını anlamış görünmemektedir. Aklın düzenine karşı olmak Orhan Veli’nin manifestosunda dile getirdiği gibi Garip’in şiir anlayışına vezin ve kafiyeyi şiirden atmak olarak yansımıştır. Gerçeküstücülüğün merkezinde yer alan imgeyle ise Garip’ in hiç işi olmamıştır. Oysa İkinci Yeni’nin öncü şairleri Gerçeküstücülükle daha yakından ve çok yönlü bir ilgi içinde görünmektedirler. Gerçeküstücü akım, İkinci Yeni şiirine, aklın düzenine bir karşı çıkış olarak, resimle, müzikle, bilinç akışı tekniğiyle, imgeyle güçlü bir biçimde yansır, otağını onun şiirsel söylemi içine kurar. Asım Bezirci, Gerçeküstücülüğü, Dadaizmi ve simgeciliği İkinci Yeni şiirini etkileyen akımlar olarak gösterir. (Bezirci, 1987) Yazara göre, İkinci Yeni şiirinde yer alan “usun denetiminden kaçma, özgür çağrışıma yönelme, soyutlamaya kayma, anlamdan sıyrılma, toplumsal değerlere boş verme, dili zorlama, gerçeği değiştirme, içeriği küçümseme...” (Bezirci, 1987: 49) gibi kimi özellikler onu söz konusu akımlarla bağını göstermektedir. Yalçın Armağan ise “İmkânsız Özerklik: Türk Şiirinde Modernizm” adlı aslı doktora çalışması olan kitabında,

Adnan Benk'in İkinci Yeni'nin "gücünü Dada'dan almaya özenen son "kapılanma" denememiz" olduğu savına karşı çıkar. İkinci Yeni'nin, Gerçeküstücülerin de selefi olan Dadaizm'den etkiler almakla birlikte bu etkileri özgün bir şiir dili içinde yoğurarak yeni bir bireşime ulaştırdığını söyler. (Armağan:2014) İkinci Yeni şiirinin Gerçeküstücülükle elbette bir bağı vardır. Ancak daha önce de sözü edildiği gibi bu bağ, Gerçeküstücülerin öncü şairlerinden André Breton' da olduğu gibi, Gerçeküstücülüğü, modernizmin rasyonel aklına karşı olma, dolayısıyla da dünyayı yeni ve imgesel bir gerçeklik adına değiştirebilmek için Marksizm'i teorik bir imkân olarak gören bir "devrim" hareketi olma noktasında değildir. Aynı şekilde, İkinci Yeni, Gerçeküstücü teknikleri, örneğin onun temel tekniklerinden en önemlisi olan "otomatik yazı" yı şiirsel yaratımda bir imkân olarak görmemiştir. Cemal Süreya "Günöbirlik" adlı kitabında bu konuya değinir. Bir Fransız eleştirmenin düşüncelerini yazısına taşır. Süreya'ya göre, Gerçeküstücülüğün tarihsel açıdan bakıldığında onu niteleyen kimi özelliklerini açık kılan bir bağlamının bulunduğunu, ancak bir de felsefi ve sanatsal açıdan bu bağlamı aşan başka bir yönü olduğunu söyler: "İki türlü gerçeküstücülük vardır vardı: Biri tarihsel gerçeküstücülük, öbürü sonsuz gerçeküstücülük, tükenmez gerçeküstücülük" (Süreya, 1987: 226). Orhan Sarıkaya ise "İkinci Yeni şiirinin Boy Aynası" (2014) adlı kitabında, Süreya'nın Toplu Yazıları (2000) atıfta bulunur: "Cemal Süreya, İkinci Yeni şairlerinin aslında Gerçeküstücülüğü bilmediklerini buna rağmen şiirlerinde; "parça parça çıkma olarak, sürçüp düşme olarak, arayışın vardığı uçlardan biri olarak" Gerçeküstücü öğeleri sık sık kullandıklarını söyler (Sarıkaya, 2014: 22). Kısacası, İkinci Yeni'nin Gerçeküstücülükle olan bağı, Gerçeküstücülüğün tarihsel bir bağlam içinde dışa vuran nitelikleriyle birebir örtüşen bir özellik taşımaz. Bunun nedeni ise ülkeler

arasındaki farklı siyasi-iktisadî, sosyo-kültürel ve tarihsel farklılıklardır. İkinci Yeni, birçok edebiyat ve sanat akımından olduğu gibi, Gerçeküstücülükten de kimi etkiler almış, bu etkileri kendi şiirsel söylemi içinde eritmiştir. İkinci Yeni'yi Gerçeküstücülüğe yaklaştıran en önemli benzerlik şiirde imgenin merkezî bir görev üstleniyor olmasıdır. Öte yandan Modern Türk şiirinde hem şairin tavrı hem de şiirin estetiği incelemesi açısından yaklaşıldığında, İkinci Yeni'nin ilk özerk şiir olduğu söylenebilir. Bu durum onu, Gerçeküstücülüğün her türlü otoriteye karşı duran anarşist tavrına yaklaştırır. Yine Gerçeküstücülüğün aklın, zihnin, dilin doğal işleyişini sekteye uğratacak her türlü dış müdahaleye karşı duruşu, İkinci Yeni'nin şiirsel söyleminde Bilinç Akışı Tekniğine verdiği önem dikkate alındığında, aralarındaki bağı göstermesi açısından ilginçtir. Aynı şekilde, İkinci Yeni'nin Gerçeküstücülükle bir başka bağı da, kendisinden önceki şiirin biçim ve öz açısından taşıdığı bütünlüğün tam tersine, her iki alanda da yapısal olarak hem parçalı hem de kübik oluşudur. Özdemir İnce, “Şiirde Devrim” (2015) adlı kitabında İkinci Yeni'yle ilgili yaptığı bir değerlendirme de şunları söyler:

(...) yanılmalar, karışıklıklar oldu, bile bilmeyen “dadaisme” den, lettrisme'den, “surréalisme” den söz açıp, İkinci Yeni' yle ilgilerini kurarak, İkinci Yeni'nin eskiliğini (!), Batı özentiliğini (!) gösterdiler ve iş bitti. Oysa İkinci Yeni, daha eleştirme gelenek ve ahlâkı bile olmayan bu ülkede, gecikmiş şiir ahlâkını, bilincini kurmaya çalışıyor, çoktandır güme giden “şiire saygı” kavramının tekrar canlanmasını bekliyordu. (İnce, 2015: 11-12)

İkinci Yeni şiiri, aynı zamanda içinde yeşerdiği edebî ortamın hikâyesinden de ciddi etkiler almıştır. Gecikmeli olarak da olsa dönemin bazı hikâyecilerinin öykülerine sızmış olan Gerçeküstücü ve varoluşçu kimi öğeler, İkinci Yeni şiirinin yönelimlerinde etkili olmuştur. Bu konuda Asım Bezirci “Alemdağ'da Var Bir Yılan” daki hikâyeleriyle Gerçeküstücülüğe yönelen Sait Faik'in hikâye anlayışının,

İkinci Yeni şirini etkilediğini söylemektedir. Melek Şen Elmas ın, “İkinci Yeni Şiiri Üzerine Anlambilimsel Bir İnceleme” başlıklı Yüksek Lisans tezine göre; Sait Faik’in yanı sıra “1950’li yıllarda birtakım hikâyecilerin de (Bilge Karasu, Demir Özlü, Feyyaz Kayacan gibi) kapalı, anlatım düzenlerinin kırıldığı, mantığın alt üst olduğu hikâyeleri İkinci Yeni şairlerini etkileyen metinlerdendir” (Elmas, 2010: 22). İkinci yeni şiirini etkilemiş olan bir başka felsefi akım da varoluşçuluktur. (Egizantsiyalizm) Varoluşçuluk özünde, tümenden gelimci idealist düşüncelere karşı tümevarım anlayışını öne çıkaran bir felsefi mantığa sahiptir. Varoluşçuluğun edebiyattaki önemli temsilcileri ise Jean Paul Sartre, Albert Camus, Samuel Beckett, Franz Kafka gibi yazarlardır. Varoluşçu düşünce, kısaca “varoluş özden önce gelir” cümlesiyle özetlenebilir. Yani insan önce var olur bir tabular rasa (boş levha) olarak dünyaya gelir. Sonra kendi iradesi ve eylemleriyle kendini yaratır, bir başka deyişle de var eder. Kişi dünyaya “atılmıştır”. Bu yüzden Varoluşçulara göre, hayatın herkes için geçerli yegâne bir anlamı yoktur. Kişi özgürdür, yaptığı ve sorumluluğunu taşıdığı seçimlerle, eylemlerle biçimlenir, hayatına bir anlam katar.

Türk edebiyatı, dolayısıyla da Türk şiiri, anlatılması çok uzun sürecek, birçok tarihi zorunluluktan dolayı, Batıdaki siyasal dönüşümleri, sosyo-kültürel planda meydana gelen değişimleri her zaman geriden izlemek durumunda kalmıştır. Bu yüzden daha önce de değinildiği gibi Batıda sönmeye yüz tutmuş birçok sanat anlayışı ve tekniği (Gerçeküstücülük, Bilinç akımı tekniği vb.) gibi Varoluşçuluk da estetize edilmiş sanatsal birikimden mustarip Türk edebiyatında (şiirinde) kendisine çok geç yer bulabilmiştir. Varoluşçu düşüncenin İkinci Yeni Şiiri üzerindeki etkilerini özellikle Edip Cansever’in ve Turgut Uyar’ın geç dönem şiirlerinde açık bir biçimde görmek mümkündür. Varoluşçuluğun İkinci Yeni şiirine etkisi tezin ilerleyen bölümlerinde

ayrı bir başlık altında ele alınacağından bu noktada İkinci Yeni şiirinde bu etkinin varlığını doğrulayan şiir örnekleri üzerinde durulmayacaktır. Bu felsefenin İkinci Yeni şiirinin kaynaklarından biri olduğuna dair bazı tespitler paylaşılacaktır. Vedi Aşkaroğlu, “İkinci Yeni: Aykırı Sözşörlere” (2016) adlı kitabında konuya ilişkin olarak şunları söyler: “ 2. Dünya Savaşı'nın yıkıma uğrattığı, insanın evrendeki konumunun önemsizleştiği, silahların yok edici gücü karşısında insanın böceğe dönüşmüş yeni konumlanmasının yarattığı ontolojik sorunsal, doğal olarak İkinci Yeni şiir akımını da etkilemiştir.” (Aşkaroğlu, 2016: 3) Elmas, Melek Şen (2010) “İkinci Yeni Şiiri Üzerine Anlam bilimsel Bir İnceleme”, (YL Tezi) adlı çalışmasında Varoluşçuluğu İkinci Yeni şiirine en çok etki eden felsefi akımların başında sayar. Bu etkiye paralel olarak da varoluşçuluk akımını temsil eden sanatçıların eserlerinin İkinci Yeni şiiri üzerinde güçlü bir tesiri olduğunu söyler. Gülten Akın ise “Şiiri Düzde Kuşatmak” adlı kitabında İkinci Yeni ve Varoluşçuluk arasında bir ilişkiyi şöyle açıklamaktadır:

Türk şiirinde İkinci Yeni'nin iki koldan geliştiğini söyleyip durduk hep. Bu iki kolda da temel felsefe (Varoluşçuluk) dur. Varoluşçu felsefenin bir yanı kurtuluş umudu tanımayan, insanı “Saçma”nın, “Absürd”ün kara sularına alan düşüncelere yaslanır. Öteki yanı ise, insanın kurtuluşunu aşk gibi, dostluk gibi, insan sevgisi gibi kişisel ya da toplumsal bir amaca bağlanmada bulur. Turgut Uyar'ın “Geyikli Gece” ile başlattığı şiiri bu ikinci kol Varoluşçuluk izini sürer (Akın: 1983:124).

Gülten Akın, kendisinin inandığı toplumcu dünya görüşünden hareketle, İkinci Yeni şiirinde bir “ikinci kol” olarak adlandırdığı hümanist bir varoluşçuluğun izlerini görür. Gerçekten de, yazısında örnek olarak gösterdiği Uyar'ın “Geyikli Gece” adlı şiirine yönelik böyle bir okuma yapmak mümkündür. Çünkü bu şiir, doğaya dönüş izleğinin simgesel mekânı konumundaki orman ve geyik, hem saflığı, hem de kaçıp kurtulmayı, bir yerlere sığınma arzusunu temsil etmektedir. Ormanın, aynı zamanda,

“modern insan”ın doğayı araçsal aklın bir oyuncuğı haline getirerek tahrip etmesinin bir sonucu olarak yaşanan yabancılaşmaya karşı, geçmişe duyulan özlemi, bir başka bir deyişle de bozulmamışlığı sembolize ettiği düşünöldüğünde Akın’ın dile getirdiğı düşünce daha da bir berraklık kazanmaktadır. Ancak aynı gizli umudu, varoluşçuluğun etkilediğı bir başka şair olan Cansever’de görmek pek mümkün değildir. Cansever, özellikle, “Tragedyalar”dan “Umutsuzlar Parkı” na, “Çağrılmayan Yakup”tan, “Ben Ruhi Bey Nasılım” a kadar yazdığı bütün şiirlerde, insanın dünyaya “atılmış” olmasının getirdiğı trajediyle boğuşur görünmektedir. “Gül Dönüyor Avucumda” (1987) adlı kitapta, kendisiyle yapılan bir söyleşi de şiirinin “ölümle yaşamın ya da daha başka çelişkilerin dramını ya da bunların toplamı olan bir trajiğe” (Cansever, 1987:112) yöneldiğini söylemektedir. Gültekin Lüleci (2009) de “İkinci Yeni Şiirinde Karşıtlıklar” adlı yüksek lisans tezinde Edip Cansever’in “Çoğullama” adlı şiirinden kimi bölümleri varoluşçu düşüncenin etkisine örnek olarak gösterir ve varoluşçuluk akımından sonra bireyin kendini işe yaramaz olarak hissettiğini, bir boşluğa düştüğünü nedenle bireyin varlığını tanımlama adına bir iç hesaplaşmaya giriştiğini söyler. Lüleci’ye göre bu duruma bağılı olarak İkinci Yeni şairlerinin bazı şiirlerinde “ben/ben karşıtlığı bir çatışma durumuna dönüşmektedir” (Lüleci, 2009: 160).

İkinci Yeni Şiirini etkileyen önemli bir diğere sanat da resimdir. İkinci yeni şairleri başta, özellikle kübizmin en önemli sanatçılardan biri olan Pablo Picasso, Gerçeküstücülüğü resme uygulayan bir diğere büyük sanatçı Salvador Dali olmak üzere, Paul Klee, John Miro, Marc Chagall gibi Batılı çağdaş ressamların çalışmalarını izlemektedirler. “Gerçeküstücü resim doğayı bozmuştur. Her şeyi doğasını bozarak ele almak istemiştir” (Süreya, 1987: 226). Elbette Süreya’nın ifade

ettiği bu bozulmanın arkasında modernist (avant-garde) bir karşı duruşun olduğu gözden kaçırılmamalıdır. Yoksa ne gerçeküstücü resim ne de varoluşçu edebiyat hakkında doğru çıkarsamalara ulaşılamaz. Söz konusu ressamlar daha önce değinildiği gibi Batılı modernizmin Aydınlanmanın mirası olan kutsal akıl kavramına karşı çıkmışlardır. Söz gelimi Gerçeküstücülüğün kurucusu André Breton bu akımı daha önce de sözü edildiği gibi “akıl tutuklanması” olarak tanımlamıştır. İnsanın iç gerçekliğine, bilinçaltı süreçlerine, zihinsel ve ruhsal durumunu kollayan bir tutum içinde eğilen bu sanatçılar, İkinci Yeni şiiriyle akıl tahakkümüne ya da “usa karşı olma” noktasında birleşmektedirler. Alâattin Karaca “İkinci Yeni Şiiri ve Resim” adlı makalesinde (2010) “İkinci Yeni şairlerinin çoğunun şiiri us ve mantığın güdümünden kurtarmayı amaçladıklarını söylemektedir. Ona göre bu konuda en uçta yer alan şair ise, İlhan Berk’tir. Berk’in amacı kendisinin de birçok söyleşisinde dile getirdiği gibi usun egemenliğini ortadan kaldırmak, usu allak bullak etmektir.” (Karaca, 2010) Cemal Süreya da İkinci Yeni üzerinde bu etkinin varlığını doğrular:

Birkaçımızda büyük resim tutkusu vardı. Boyuna albümler karıştırdık. Sözgelimi Edip Cansever’le ben. Sezai Karakoç resme başka bir açıdan bakardı ama bakardı. (Mülkiye Dergisi’nde onun Mona Roza’larını ben desenlemiştim. Takma adım Charles Suarez yani C.S) Ece’nin resme önem verdiğini biliyordum. Metin Eloğlu zaten ressamdı. Karıştırdık albümleri (ne albümler ama): Chagall ne yapmış? Yüksel Aslan? Arkadaşımızdı Yüksel Aslan. Edgü de arkadaşımız... Edip’le resmin sorunları üzerine çok konuştuk (Şen, 2010: 92).

İkinci Yeni şairleri üzerinde adı geçen gerçeküstücü ressamların büyük bir etkisi vardır. İkinci Yeni- Resim ilişkisi konusunda ilk akla gelen örnek, İlhan Berk’in ressam Paul Klee’nin “Ad Marginem” adlı tablosundan esinlenerek yazdığı Paul Klee’de Uyanmak adlı şiiridir. Bu şiir birebir bu etkinin varlığı altında kaleme alınmıştır. Yine Berk’in Pablo Picasso adlı şiirinin “Nu au fauteuil noir” adlı

bölümünde ressamın aynı adı taşıyan tablosunun izleri açık bir biçimde görünmektedir. Öte yandan yine Cemal Süreya'nın, Yazmam Daha Aşk Şiiri adlı şiiri, Marc Chagall'ın "I and the Village" ("Ben ve Köy") adlı resminden esinlenerek yazılmıştır. "Sığınacak yer kalmadı"/ Chagall'daki eşeğin gözünden başka". Yine Cemal Süreya'nın "Nü" tablolarıyla ünlenmiş Modigliani'nin resimlerinden aldığı ilhamla kadın bedenini gerçeküstücü bir bakışla ele aldığı şiirleri vardır:

*Bir senin gözlerin var zaten daha yok
Ya bu başını alıp gidiş boynundaki
Modigliani oğlu modigliani
(Sevda Sözleri, s.31)*

Aynı şekilde Edip Cansever'in "Dirlik Düzenlik" (1954) adlı kitabında yer alan "kitaplarının toplu basımına almadığı, Rus ressam Marc Chagall'ın adını taşıyan "Chagall" başlıklı bir şiiri de vardır." (Dirlikyapan, 2013: 171) Gerçeküstücülük, Kübizm gibi modernist resim anlayışları İkinci Yeni'de imgesel gerçekliğin, şiirde merkezî bir öge konumuna gelmesine yol açmıştır.

Modern Türk şiirinde o zamana kadar önemli olan, biçimde ve özde bütünlük anlayışı, bu akımların İkinci Yeni şiirini etkilemesiyle, yerini okurun hayal gücünün, deneyimlerinin ve edebiyat görgüsünün de işe koşulduğu parçalı (Fragmental) bir yapıya, hatırlamalardan ve çağrışımlardan dokunmuş yeni bir gerçekliğe bırakmıştır. Şiirde İkinci Yeni'yle başlayan bu imgesel gerçeklik algısının, daha önce de sözü edildiği gibi Türkiye'nin 1950'lerden sonra içinden geçmeye başladığı siyasal-ekonomik ve kültürel değişimlerle elbette yoğun bir ilişkisi vardır. Ulaş Bingöl "Türk Şiirinde Modernizm Tartışmaları" (2016) adlı makalesinde konuyla ilgili şunları söyler: "gerçek anlamda bir modernist şiirin ortaya çıkması için gerekli sosyal

ve siyasal şartların var olması gerekir. Kanaatimce modernist şiir unsurlarının yoğun bir şekilde 1950'lerden sonra Türk şiirine girmesinde bu dönemde yaşanan sosyal ve siyasal gelişmelerin büyük bir katkısı vardır" (Ulaş Bingöl, 2016: 372). Dolayısıyla İkinci Yeni şiirinde biçimin ve özün, tıpkı Picasso'nun tablolarında görüleceği gibi kübik bir nitelik taşıdığı söylenebilir. Bu şiirin kimi eleştirmenlerce anlamsız olarak nitelendirilmesinin kaynağı biraz da bu noktadadır. Oysa Batının modernist akımları içinden yazılan bu tür şiirler "anlamsız" sıfatıyla değil "hermetik", "kapalı" nitelemeleriyle değerlendirilmişlerdir. Çünkü şiir sözcüklerle yazıldığına göre şiirde anlamsızlık diye bir şey söz konusu olamaz. Bu tür şiirlerde anlamın muğlaklığı, anlamın şiirin yüzey yapısında kolayca tüketilememesinden, bir başka deyişle de biçimin ve özün arasında bulunan derin boşluğa gömülü olmasından kaynaklanmaktadır. Bu derin boşluktan "anlamın" çıkarılarak okur katında temellük edilebilmesi ise edebiyat eleştirmenlerinin "alımlama estetiği" dedikleri kuramla ilişkilidir. Bu kuram metnin iletmek istediği anlamın sadece şaire ya da metnin estetik diline bağlı olmadığını, okurun da metne gömülü anlamı bulup çıkarmada ve yorumlamada etken bir öge olduğu anlayışına dayanır. Bu konuya daha sonra "İkinci Yeni Şiirinin Karakteristikleri" başlığı altında değinileceğinden bu bölümde detaya girilmeyecektir.

Hüseyin Cöntürk ise "Çağının Eleştirisi" (2006) adlı kitabında, "Yeni Şiir ve Yeni Müzik" başlıklı yazısında, İkinci Yeni şiiriyle Atonal müzik ve Musique Concrète arasında ilişkiler bulunduğunu söylemektedir. Atonal müziğin kulağın şartlanmasının dışında, alışılmadık bir müzik türü olduğunu dile getiren Cöntürk, bu müziğin özelliklerini ise "beklenmedik bir şekilde hava değiştirme, birden askıda kalma, bir yola alışmadan başka yola atlama" Cöntürk, 2006: 183) olarak açıklar. Yazara göre,

Musique Concrète ise alışılmazlığın aşırısına itildiği bu yüzden de “çalınamaz” olarak değerlendirilen bir müzik türüdür. “Bu müzik, müzik aletleriyle çıkarılamayan seslerin, çoğu tabiiatta ve günlük yaşamımızda rastladığımız seslerin özel cihazlarla tespit edilmesi ve yine özel cihazlarla çalınması” (Cöntürk, 2015: 183) esasına dayanmaktadır. Bu müzik yaratılırken önemli olan bir diğer noktada doğadaki seslerin çoğu zaman, doğrudan değil, parçalara bölünerek ya da ferkansları (yavaşlık ya da çabuklukları) değiştirilerek alınmasıdır. Böylece bestede kimi zaman birkaç ses üst üste binebilirken kimi zaman da seslerin kendilerinden sonra gelen kalıntıları iç içe geçmektedir. Cöntürk’e göre bu müziğin düşünsel kaynağı 1914 yılına, İtalyan Fütürizmine kadar uzanmaktadır. Ancak bu sesleri kaydedebilecek bir cihazın geliştirilmesi 1948 yılından sonra mümkün olacaktır. Bu konuda çalışmalar yapan öncü isim Fransız P. Schaffer’dir. İlk Musique Concrète yayımı ise İkinci Yeni Şiirinin de ilk örneklerini verdiği 1954 yılında yapılmıştır. Mahmut Temizyürek de, “Boşluktan Doğan” (2007) adlı kitabında, İkinci Yeni şiirinin biçimlenmesinde atonal müziğin etkisine değinerek, bu şiirle birlikte Ahmet Hâşim’den bu yana devam eden müzik formunun yıkıldığını söyler. “Mûsikî, her şeyden önce mûsikî” ilkesi atında klasik sesli öğüt yerine, atonal bir sesi (de) şiirde var etmek” (Temizyürek, 2007: 14). Atonal müziğin İkinci Yeni şiiri üzerinde önemli bir etkisi olduğunu İkinci Yeni Şiirinin “sıkı” ve “sivil” şairlerinden Ece Ayhan da açık bir şekilde dile getirmiştir. “Bizim Ankara’daki üniversite gençliğimizde müzik derslerini de dinlediğimiz (özellikle Atonal’i ve 12 ton müziği) benzersiz bir *Helikon Derneği* vardı. Bir de Helikon Dörtlüsü: Ulvi Yücelen (keman), Faruk Güvenç (viyola), İlhan Usmanbaş (viyolonsel)...” (Ayhan:1998, s: 45) Atonal müziğin İkinci Yeni şiirinde, özellikle de Ece Ayhan’da etkisini, şaşırtma, yadırgatma öğeleri

dışında, “açık”, belirli bir olay ve merkezden yoksunluk biçimde kendisini gösterdiğinden söz edilebilir. Alâaddin Karaca bu durumu “İkinci Yeni Şiiri ve Resim” adlı makalesinde (2010) “Yahya Kemal’in şiiri bütünlük taşıyan bir figüratif tablo, Ece Ayhan’ın şiiri ise, non-figüratif ve parça parça; alışılmış bütünlükten yoksun; dolayısıyla anlam ve konu bakımından net değil.” (Karaca, 2010:286) şeklinde ortaya koymaktadır. Karaca’nın modernist resmin etkilerinden yola çıkarak İkinci Yeni’nin öncü şairlerinden Ece Ayhan için yaptığı bu tespit, ihtiyat elden bırakmadan söylenecek olursa, İkinci Yeni’nin diğer öncü şairleri için de geçerlidir. Kısaca Batı’da sanat ve edebiyatta modernist akımlar, Sanayi Devrimi’nden beri rasyonel akıl kavramı rehberliğinde yol alan metaanlatılara karşı, siyasî, felsefî, edebî bir zeminden yapılan itirazlara bağlı olarak ortaya çıkmıştır. İkinci Yeni’nin öncü şairlerinin yazdıkları şiirlerde içinde yaşadıkları dönemin değişen toplumsal koşullarının yanında bu modernist akımların temsilcileriyle kurdukları yoğun ilişkilerinde büyük bir payı vardır. Dolayısıyla İkinci Yeni şiirinin, şiirsel söylemini toplumsal değişmelerin edebiyat ve sanattaki yansımaları olarak değerlendirilebilecek bu modernist akımların bu şiir üzerindeki etkilerinden bağımsız düşünmemek gereklidir.

4.2.1. İkinci yeni Şiirinin Temel Karakteristikleri

İkinci Yeni şiiriyle birlikte, şiirde sözdiziminde deformasyona gidilmiş, “ne” yin söylendiği değil, neyin “nasıl” söylenildiği önem kazanmıştır. Bu duruma bağlı olarak da biçimin özü öncelemesi, imgenin şiirdeki merkezî rolü şiirsel söylemi belirleyici bir hale gelmiştir. Bunun yanı sıra ruhun ve zihnin “halleri” ne karşı keskinleşmiş çağrışıma dayalı “yeni bir bilinç”, özerkleşmiş bir dil, soyutlama, bilinç akışı tekniğinin keşfiyle birlikte alışılmamış, “mantık dışı” söyleyişlerin şiirsel

söylem üzerindeki varlığını artırması, kapalılık, duyular arası aktarım, parçalı (fragmental) söylem, gibi kimi özellikler bu şiirin temel karakteristikleri olarak gösterilebilir. Mahmut Temizyürek ise İkinci Yeni şiirinin temel niteliklerini şu sözlerle dile getirir:

Verili şiir dillerinden hiçbirine bağlı kalmamak. İmgeyi alabildiğine özgür kılacak nitelikte çağrışım gücüne yaslanmak. Şeyler, kavramlar arasındaki anlam bağlarını nedensellik üzerine kurmamak. Uzak çağrışımlar ile somut olanı yan yana getirmek konusunda bilinçli, özellikle yeğlenmiş imgesel bir savruluk. Dahası, anlamı mümkünse rastlantıya bırakmak ya da şiirde anlam aramamak. İsim babası Muzaffer Erdost'un deyimiyile "Anlamsıza kadar özgür olmak (Temizyürek, 2007: 13).

İkinci Yeni şiirine baştan beri muhalif olan eleştirmen Asım Bezirci de "İkinci Yeni Olayı" (1987) adlı kitabında, bu şiirin temel özelliklerinin, gelenekten kopma, biçimciliğe kayma, değiştirim (dilde deformasyon), özgür çağrışım, soyutlama, anlamsızlık, imgeleme, us dışına çıkma, güç anlaşılma, halka sırt çevirme, çevreden ayrılma ve kaçış olduğunu belirtir. (Bezirci, 1987) Aynı şekilde Atilla İlhan "İkinci Yeni Savaşı" adlı kitabında, söz konusu İkinci yeni şairlerini bir felsefeye, bir metoda bağlı olmamakla, anlamsızlıkla, bir şiirsel sentez arayışından uzak olmakla suçlamıştır. "Önüne gelenin rastgele meydana çıkıp pala salladığı böyle bir curcuna, bir anlamsızlıklar sirki olmaktan öteye gidemez, şiiri de hiçbir tarafa götüremez" (İlhan, 1996: 47). Ancak, İkinci Yeni şiiri ile ilgili yapılan bu değerlendirmelerin, bu şiirin kendisinden sonra gelen kuşakları ne denli etkilediği dikkate alınarak, dönemin siyasal atmosferi içinde yorumlamak gerekir. O dönem daha önce de değinildiği gibi toplumcu şairler üzerinde yoğun bir baskının olduğu bir dönemdir. Toplumcu şiirin büyük şairi Nâzım Hikmet hapisten çıkmış, ancak öldürüleceği endişesiyle yurtdışına çıkmak zorunda bırakılmıştır. Dolayısıyla dönemin ruhuna uygun olarak yazara ve

şaire, siyasal-sosyal bir görev yüklenmiştir. Oysa bu tür yaklaşımlar dönemsel ve geçicidir. Şiire, dolayısıyla da şaire sosyal bir görev yüklemek de şairin bu sosyal görevi kabul ederek şiirler kaleme alması da edebî açıdan bir şiirin, şiir katına yükselmesini sağlayamaz.

T.S Eliot “Şiirin Sosyal Görevi” adlı makalesinde (1945) şöyle demektedir: “Şiirin belli bir sosyal davranışı savunması veya ona karşı olması, şiirde hiç önemli değildir. Şairin zamanında yaygın bir davranışı konu edinen kötü şiir, moda gibi geçicidir. Gerçek şiir, yalnız, ifade ettiği, herkesçe paylaşılan fikirler değiştiği zaman değil, şairin büyük bir heyecanla ele aldığı meseleler değerlerini yitirdiği zaman da kalıcıdır (Eliot, 1983:192).

Öte yandan o dönem edebî ortam, birçok nedenden dolayı Batının şiir estetiğiyle, yazınsal birikimiyle hakkıyla hesaplaşabilmiş, onu özümleyebilmiş de değildir. Bu yüzden böyle bir edebî ve siyasî ortam içinde İkinci Yeni şiiriyle gelen şiirsel dönüşümün doğası tam olarak kavranamamıştır. Bu durum sadece İkinci Yeni şiirine özgü de değildir. Tarihte modernist karaktere sahip edebî ve sanatsal akımların değeri, dönemleri içinde değil çok daha sonra anlaşılmıştır. Bugün bu gerçek, bu şiiri o dönem toplumcu yönü bulunmadığı, soyut ve anlamsız olduğu gerekçesiyle eleştirenler tarafından da yaygın olarak kabul edilmektedir.

Şimdi de İkinci Yeni şiirinin ortaya koymaya çalıştığımız bu karakteristik özelliklerini imgeden başlayarak detaylandıralım. İmge İkinci Yeni şiirinin merkezinde yer alan bir kavram olduğundan diğer karakteristik özelliklere oranla bu bölümde ondan daha etraflıca söz edileceğini belirtmek yerinde olacaktır. Çünkü İkinci Yeni, edebiyat çevrelerinde, İmgesel gerçekliğin şiiri olarak bilinmekte, değerlendirilmektedir. “İkinci Yeni şiiri “şiirsel söylemi ve onun ortaya konulmasına olanak veren dilsel yaklaşımı itibarıyla Mallarméyen ve imgeci” (Kahraman, 2004: 135) bir şiirdir.

Bilindiği üzere İkinci Yeni şiiri, kendisinden önceki Birinci Yeni ya da bilinen adıyla Garip şiirinin şiirsel söylemine, insan ve toplum tasavvuruna karşı bir şiirdir. Bu şiirin kurucu öğelerinden biri, Birinci Yeni şiirinin şiirden kovduğu imgedir. İmgenin ne olduğu konusunda çok farklı tanımların yapıldığını biliyoruz. Söz gelimi Perrine, imgeyi “duyuyla edinilen deneyimin dil aracılığıyla sunulması” (Aksan, 1995: 30), olarak tanımlamakta, şiirde en çok karşımıza çıkan türünün ise görsel imge olduğunu söylemektedir. T.S. Eliot ise “Edebiyat Üzerine Düşünceler”(1983) adlı kitabında görsel imgenin yanı sıra şiirde bir de çağrışımın kaynağının derinlerinde kök salmış işitsel bir imgenin varlığından söz eder. (Eliot, 1983) İmge, üzerine sayısız edebî ve felsefî tartışma yapılan bir kavram olmakla birlikte, basitçe gerçekliğin anlık ve öznel bir tasarımı olarak tanımlanabilir. Batı’da Modernist şiirin temelinde imge vardır. Sartre göre S.Mill’den sonra Taine ve Galton imgenin doğasını kesin biçimde saptamışlardır. Bu yazarlara göre o, yeniden ortaya çıkan bir duyum, dış dünyadan kopuk sert bir parçadır. (Sartre, 2009) İmgenin anlık ve öznel oluşu elbette ki psikolojik düzeyde çağrışımla, bir başka deyişle de “imgenin yeniden canlanan bir anı olduğu düşüncesiyle” (Sartre, 2009: 35) ilgilidir.

Öte yandan imgenin bu özelliği, Batının rasyonel akıl kavramıyla geldiği noktaya bir özne olarak şairin yaptığı dilsel itirazı kayıt altına alma ve nesnel gerçekliğin imgeleminden geçerek şiire konu edilmesiyle başlayan gerçeklik algısındaki değişimi göstermesi bakımından da önemlidir. İmgenin doğasına ilişkin bu açıklamalar aynı zamanda, modern Türk şiirinde “Garip” şiirinden sonra en önemli kırılma olarak değerlendirilen İkinci Yeni şiirindeki gerçeklik algısını, imgesel olanı ve biçimsel yönsemeyi açıklayıcı bir nitelik taşır. Çünkü İkinci Yeni şiirinde de imge merkezi bir önemdedir. İkinci Yeni şiirinin daha çok imgeciliğe yakın bir şiirsel söylem ve tavır

içinde olduğu söylenebilir. (Kahraman, 2004) Ayrıca“ İkinci Yeni şiirinin dilin bağlam ilişkisini koparmayı öngören tavrı, tutumu ve bu doğrultuda tekil imgeye dönüşü onu İmgecilikle yan yana getiren bir başka özelliğidir” (Kahraman, 2004: 135). İkinci Yeni'nin öncü şairlerinden İlhan Berk de, Yeni Ufuklar Dergisi'nin Mayıs 1960 sayısında imgeyle ilgili olarak söyledikleri, imgenin İkinci Yeni şiirindeki merkezî işlevini doğrular bir nitelik taşır: “İkinci Yeni anlamdan çok görüntüye (imgeye) bağlıdır. Bu da onun görüntüye önem verdiğini gösterir. Bu bakımdan, şiiri bir görüntü sanatı olarak bile düşünüyor denebilir. (...) Bir şey anlatmayan görüntüye bağlıdır İkinci Yeni” (Bezirci, 1987: 27). İnsan zihni doğuştan bir Tabula rasa yani “boş bir levhaysa eğer ya da bir başka deyişle insan dünyaya herhangi bir bilgiyle gelmiyorsa, sonradan dünyayı yorumlaması, kendisi varoluşu üstünde düşünebilmesini sağlayacak kavramların oluşumu için imgeler gereklidir. Kavramlarsa doğaları gereği, yapısal olarak soyut bir öze sahiptirler. Bu yüzden, şairin varoluşa ilişkin bütün çıkarsamaları ister istemez soyuttur ve bu çıkarsamaların imgelemeden geçerek şiirsel söylemde varlık kazanabilmesi ancak imgeyle mümkündür. Soyut olan, imge aracılığıyla en yüksek kavrayış noktasına ulaştıktan sonra, sözcükler üzerinden yapılacak somutlamayla şiirsel söyleme dâhil edilir. Gerçekten de Batılı modernist şiiri kuran temellerden biri olan İmgecilik (imagism), şiirsel söylemde bağlama, anlamsal bütünlüğe karşıdır. Çünkü imgeci şiir anlayışında gösteren ve gösterilen arasındaki ilişki marazîdir. İmgeye dayalı şiir nesnel gerçekliğin algılanması konusunda özneliği, öznenin nesnellik karşısında yaşadığı deneyimi yücelten bir söylem içinde görünmektedir. Bu şiir anlayışı gösterenin (dil) gösterilen (nesne) le kurduğu ilişkinin sorunsallığından feyz olan bir tutum içinde, şiirin semantik olarak bağlantısız olmasını talep eder. Çünkü imge ne tam

olarak gönderilen nesnededir ne de ona değen her yeni bakış açısında kendini ortaya koyan bir kesinlemedir. (Kahraman, 2004) Ancak o varlığını, görünür, duyulur olmasını nesne ile göz arasındaki bakışıma borçludur. Bu alan içinde yeşermekte, filizlenmektedir. Sartre'nın Brochard'dan aktardığına göre duyumsanabilir bir biçime bürünmek zorunda olan düşünce, bir an için şu nesneymiş, şu tikel örnekmiş gibi göstermektedir kendini, bir bakıma bu uğrakta soluklanmakta, dinlenmektedir. Ama o, ne bu ânın içine hapis olunabilir ne de eriyip kaybolur. Bir başka söyleyişle o kendisini dile getiren nesnelere aşar ve sonradan az ya da çok kendinden izler taşıyan başka imgelerde ete kemiğe bürünür. (Sartre, 2009)

Daha önce imgenin basitçe gerçekliğin anlık ve öznel bir tasarımı olduğunu söyledik. Ancak bu tanımda geçen gerçekliğin ne olduğu konusunu kanımızca biraz açmak gerekir. Özdemir İnce, “Yazınsal Söylemin Doğası” (1993) adlı kitabında, imge ve yazınsal imge arasında bir ayırım yapar ve bunlarının arasında ortak bir nokta olduğunu, ancak her ikisinin temel olarak birbirinden farklı olduklarını söyler. Ortak noktayı belirtirken her iki imge anlayışında da insan zihnine yansıyan bir gerçeklik olduğunu, ancak imgede, bu gerçekliğin kaynağında nesnelere varken, yazınsal imgenin nesnellikle böyle bir bağının olmadığını belirtir. Kısaca yazara göre imge “nesnelere insan zihninde yansımaları, canlandırılması, yazınsal imge ise bu nesnelere dile yansımalarının çağrışımlar yoluyla zihin tarafından, imgelem tarafından algılanmasıdır. (Özdemir,1993) “Şiir geldi kelimeye dayandı” sözleriyle sözcüğün mısradaki imgesel değerinin arttığını ima eden İkinci Yeni şiirinin “kurucu bilinci” Cemal Süreya'ya göre de, imgenin İkinci Yeni şiirinde merkezî bir önemi vardır:

Diyebiliriz ki, imgeci şiir mısrayı daha çok besliyor, ona ayrıca bir iç ekonomi sağlıyor. Çok küçük de olsa, ona bağımsızlık tanıyor. Çünkü imgeci şiirde, şiirsel yük, kendi özel yapısını oluştururken mısraları da

kurmuş oluyor. Mısrayla imge arasında bir iç-içelik vardır. Bazan mısra bir görüntüdür. Onun bütünü kavramaktadır (Süreya, 1976: 33).

Her şair, şiirinde elbette imgeye merkezî bir işlev yüklemek zorunda değildir. Şiir, hiç imge olmadan da yazılabilir. Söz gelimi Garip şiiri imgesel değil daha çok simgesel bir dile yaslanır. Böylece nesnel gerçeklikle daha doğrudan bir ilişki içine girer. Bu durum onun insan ve toplum anlayışıyla elbette ki yakından ilişkilidir. Ancak Batılı modernist akımların da etkisi altında gelişen İkinci Yeni şiirinin dayandığı şiirsel dil, daha önce de söylenildiği gibi simgesel değil imgeseldir. Paul de Man “Körlük ve İçgörü” (2008) adlı kitabında söylediğine göre bütün sahici yazarların ve şairlerin yapıtlarında rastlanan ve edebî içgörünün gerçek derinliğini oluşturan şey, yapıtın taşıdığı alegorik özün yoğunluğu ve imgesel gerçekliğin boyutlarıdır. (Man,2008) Attilâ İlhan da “İkinci Yeni Savaşı”(1996) adlı kitabında İmgenin sanatın, estetik bileşiminin tanımlamasında başlıca öge olarak yer aldığını söyler. İlhan’a göre “nasıl, insan düşünen bir hayvandır tanımlamasında düşünmek kavramı ana ögeyse, onu kaldırıncı insanı tanımlayamazsak, sanat bileşiminin tanımlamasında da imge öyle bir şeydir. Ruhbilimsel içlemin estetik duyarlığa, estetik duyarlığın estetik bileşime dönüşümü imgeyle olur. (İlhan, 1996: 108-109)

İmge konusunu, İkinci Yeni’ nin bu imgeye dayalı şiir dilini “sanatın anlam ve düşünceden soyutlanması, onu içi boş bir “imge oyunu” na çevirmesi” nedeniyle eleştiren Asım Bezirci’nin, bu eleştirisini doğrulamak için İkinci Yeni’nin öncü şairlerden verdiği bazı dizelerle sonlandıralım. Ancak şiirde ille de bir “anlam” aranacaksa bu anlamın şiirin bütününden alınmış bir ya da iki dize üzerinden yapılamayacağını da belirtmek yerinde bir tutum olacaktır:

Denizin çarşısında beyaz zeytin

Balıklar geçti düdük çala çala “ (Oktay Rifat)

*Ölüm mü, bu beyazlık? Ki yavaş ki aptal ki
Esmer yürür durur?
Uzun sular duymak gibi birşeydiniz” (İlhan Berk)
Gözlerin bir balığın onu tutma denizlerinde” (Edip Cansever)
Neden üç aylar girerken kurşun harflerle salılara
Hiç soyutlanmamış ırmaklarda boğuluyor İbrahim
İsmail soda içen kalabalıklara karşı cumhuriyet olmuş (Ece Ayhan)
(Bezirci, 1987: 27-28)*

İkinci Yeni şiirinin bir diğer özelliği anlamın savruk ve muğlak yapısı, olumlu bir ifadeyle söylemek gerekirse anlamın kapalı ya da saçaklı oluşudur. Bu özelliği nedeniyle İkinci Yeni şiiri birçok eleştirmen tarafından anlamsızlıkla, bir şey söylememekle suçlanmıştır. İkinci Yeni şiirine yönelik bu suçlama daha önce sözü edilen imgesel gerçeklikten bütünüyle bağımsız değildir. Çünkü anlam denilen şey bir gösteren olarak dilin işaret ettiği gösterilenle yani nesnel gerçeklikle ilgilidir. Gösterenle gösterilen arasındaki bu ilişki ise bir yapısalcı olan Saussure’ den bu yana keyfi ve dolaylı olduğu için sorunlu bir ilişkidir. Dolayısıyla İkinci Yeni şiiriyle gerçeklik doğadan dile bakılarak değil, canlı bir varlık olarak dilin içinden doğaya bakılarak yeni bir anlam kazanmıştır. Bu şiirin anlamsızlıkla suçlanmasının temel nedenlerinden biri kanımızca budur. İkinci Yeni şiirinin anlamsız bir şiir olarak eleştirilmesinde, bu şiir hareketine isim babalığı yapan Muzaffer İlhan Erdost’un İkinci Yeni şiirine yönelik saldırıları bertaraf etmek için yaptığı değerlendirmelerin önemli bir etkisi vardır. Toplumcu bir yazar olan, siyasal düşüncelerinden dolayı uzun yıllar cezaevlerinde yatan Erdost’un bu şiiri savunmak amacıyla yaptığı bu değerlendirmeler, dönemin siyasal atmosferinin sıcaklığı içinde edebiyat çevrelerinde geniş bir yankı bulmuş, özellikle Asım Bezirci, Attilâ İlhan gibi yazarların şair ve eleştirmenlerin hışmına uğramıştır. Asım Bezirci, İkinci Yeni Olayı

(1987) adlı kitabında, Erdost' un bu konudaki “Oysa İkinci yeni bir şey anlatmaz, bir şey söylemez (...) Çünkü bu şiirin amacı bir şey söylemek değil, şiirin kendisini kurtarmaktır.(...) Bu şiir, bir şey söylerse söylediği rastlansaldır. Yani ozan bir düşünceyi, bir duyguyu, bir olayı anlatmak için mısra kurmaya gitmez. Kelimelerle gelen kavramlar rastlansal olduğu gibi, bu mısraların kurulmasıyla ortaya çıkacak olan anlam da rastlansaldır.” (Bezirci, 1987: 24-25) gibi düşüncelerine atıfta bulunarak İkinci Yeni'nin isim babası ve yayımcısı Muzaffer İlhan Erdost'u şiirde anlamsızlıktan yana olmakla suçlar. Özdemir İnce'nin “Yazınsal Söylem Üzerine” (1993) adlı kitabında yazdığına göre İkinci Yeni'nin öncü şairlerinden İlhan Berk “Sözcükler anlamdan sıkılır” (İnce,1993: 40) der. İkinci Yeni şiirinin anlamsızlıkla suçlanmasında, Erdost' un yanı sıra, bu konuda çok fazla söz alan İlhan Berk'in de önemli bir payı vardır. Berk'in, Batılı modernist akımların şiir anlayışlarından alıntılar, göndermelerle süslediği konuşma ve yazılar, özellikle gerçeküstücü şiir anlayışına sahip Antonin Artaud, Andrée Breton, René Char gibi şairlerin yazılarından ve şiirlerinden yaptığı yanlış çıkarsamalar bu şiirin anlamsızlıkla suçlanmasına katkıda bulunmuştur. Berk “anlamsızlığı Artaud'dan etkilenecek “yöntemli bir delilik”, bilinçli bilinçsizlik”, “mantıklı mantıksızlık” veya “hiçten doğan şiir” diye tanımlıyor” (Karaca, 2013:332). İlhan Berk İkinci Yeni şiirinde anlamla ilgili olarak şöyle söyler:

İkinci Yeni şiirinin kendisinden önceki şiirden büyük ayrılığı anlam arayışındadır. (...) Kapalı bir şiirdir İkinci Yeni. İkinci Yeni'nin kendisinden önceki şiir anlama dayanan bir şiirdir. İkinci Yeni ise bu anlama karşıdır. İlk okunuşta anlaşılın şiire İkinci Yeni karşıdır. (...) Hemen hemen bir şey anlatmaz İkinci Yeni. Duyurur, salt kendisinden önceki şiir, belli bir konuyu düşünceyi işlemez (Karaca, 2013: 321-322).

İkinci Yeni'nin diğer öncü şairleri Cemal Süreya, Edip Cansever, Sezai Karakoç, Turgut Uyar İkinci Yeni şiiriyle ilgili anlam tartışmalarını biraz daha uzaktan izler görünmektedirler. Uyar ve Cansever, Erdost' un ve Berk'in dile getirdiği anlamsızlık konusuna karşı açıktan tavır alırlar. Uyar, "Korkulu Ustalık" adlı düzyazılarını topladığı kitabında, "Anlamak mı?" ve "Anlam mı?" adlı yazılarında, yazdıkları şiirin anlamsızlıkla suçlanması'nın nedeninin, İkinci Yeni şiirinin kelimeleri bilindik anlamından, alışıldık düzeninin uzak kullanmasında, bir başka deyişle kelimeleri yerlerinden etmesinde yattığını söyler. Ayrıca şiir kelimelerle yazıldığına göre, şiirin "kapalı" olarak nitelenebileceğini, ancak "anlamsız şiir" ifadesine sıcak bakmadığını söyler: "Anlamsız şiiri tutmadım. Anlamsız da güzel şiirler yazılabileceğine inanırım, kişiyoğluna güvenim sonsuz. Ama anlamsız şiire inanmadım. Hiç değilse bana göre değil. Bir kez, gelmiş geçmiş bütün örnekler, bize ancak "anlamın" dayanıklılığını gösteriyor." (Uyar, 2012:178) Edip Cansever ise yazdığı şiirlerde T.S. Eliot'un "nesnel bağılaşık" kuramına bağlı kaldığını, somut, çağrışımın kaynağını dış dünyada, şairin deneyiminde bulabildiği bir şiirden yana olduğuna inanır. Onun bu tavrı şiirde asıl olanın biçimin özgünlüğü yanında öz olduğunun da açık bir itirafı olarak anlaşılabilir. "Her şeyi bir takım nesnelere vermeyi her zaman yeğlerim. Vazgeçemediğim bir şeydir bu. Eliot'un nesnel karşılık kuramından yola çıkıyorsak coşkularımız, duygularımız, düşüncelerimiz şiire aktarıldığında orada nesnel karşılıklarını bulmalı" (Cansever, 1987: 106) Sezai Karakoç ise anlamsız şiir olamayacağını, ama kendilerinden önceki şiirin anlam dediği şeyin yeni şiire yetmediğini, ancak anlamdan da bütünüyle vaz geçilemeyeceğini söyler: "Yani anlam yeni şiirde kendi öz fonksiyonunu yitirmiştir. Bir uyurgezerdir. Hafızasını kaybetmiştir belki. Yeni şiir yer yer anlamsızlığı dener. Yer yer anlam boşlukları

bırakabilir, anlam sıkıntıları çekebilir, anlam tatilleri yapılabilir. Ama büsbütün anlamsız şiir düşünülemez” (Bezirci, 1987: 25).

İkinci Yeni şiirindeki anlamın saçaklı ya da eleştirel bir dille söylenirse muğlak yapısının ardında, daha önce dile getirildiği gibi gösteren ve gösterilen arasındaki ilişkinin, ya da daha açık bir ifadeyle bir işaret sistemi olan dille nesnel dünya arasındaki kavramsal (göndergesel) ilişkinin marazî olması yatmaktadır. Batıda yapısalcı Ferdinand de Saussure (1857-1913) la başlayan ve Gilles Deleuze (1925-1995) ‘un düşünceleriyle daha bir karmaşık bir hale gelen, dilbilim alanında gelişmeler, önce Batılı modernist sanat ve edebiyat akımlarına buradan da İkinci yeni şiirine yansımıştır. Dolayısıyla İkinci Yeni şiirinin şiire yeni bir dil getirmesi, özden değil daha çok biçimden yola çıkma eğilimi bu şiirin anlamsızlıkla suçlanmasına yol açmıştır. Son olarak İkinci Yeni şiirinin anlamsızlıkla suçlanmasında, bu şiirin, modernist romancılardan etkilenerek kullandığı bilinç akışı tekniğinin de etkisiyle, modern Türk şiirinde ilk kez bilinçli ve kentli bir bireyin zihin ve ruh dünyasına derin bir biçimde eğilmesiyle yoğun bir ilişkisi olduğu söylenebilir. Mehmet Sümer, Turgut Uyar’ın şiir dünyasını incelediği “Büyük Saatin Vuruşu” (2015) adlı kitabında, İlhan Berk’in, Turgut Uyar’ın “Dîvan” adlı kitabında yer alan “Salihat-ı Nisvandan Saffet Hanımefendi” adlı şiiriyle ilgili yaptığı çözümlmeye değinir. Berk’in “bu şiirin anlatım tekniğinin bütünüyle bilinç akışı tekniği olduğunu ve aslında İkinci Yeni’nin anlatım tekniğinin temelinde bu bilinç akışı tekniğinin bulunduğunu” (Sümer, 2014: 19) söylediğinden söz eder.

İkinci Yeni şiirinin hem karakteristik bir özelliği olan hem de bu nedenle çokça eleştirilmiş bir başka yönü ise onun soyut ve kapalı bir dile yaslanmış olmasıdır. Öyle ki İkinci Yeni şiiri, şiirin merkezine imgeyi koymakla zaten soyut ve kapalı

anlatıma kapı aralamıştır. Öncelikle soyut nedir somut nedir? Orhan Hançerlioğlu “Felsefe Sözlüğü” (1970) adlı kitabında söz konusu kavramları şu şekilde açıklamaktadır:

Somut (Os. müşahhas, Fr. Concert): “Olduğu gibi kavranan belli bir nesne... Herhangi bir nesneyi parçalarına ayırmadan bireysel bir bütün olarak kavramak. (...) Somutun kök anlamı (La concrete) katılma, sertleşme, kalınlaşma kavramlarını içerir. Soyut (Os. Mücerret, Fr. Abstrait): Somuttan ayrılan tümel... Soyut, genel anlamda, ayrıca ele almak üzere somuttan çıkarılan bir parçadır. Belli bir nesneyi parçalarına ayırmak onu soyutmaktır (Hançerlioğlu, 1970: 254-256).

Edip Cansever de ölümünden sonra bazı yazı, şiir ve konuşmaların toplandığı “Gül Dönüyor Avucumda” (1987) adlı kitabındaki “Soyut Somut” adlı yazısında şöyle demektedir: “Şiirin soyutluğu somutluğu sorunu çok tartışıldı bir sonuca varılmadı. Kapalı şiir için soyut, “anlamsız şiir” için soyut, toplumcu olmayan şiir için soyut, hatta yeni şiirlerin tümü için soyut denildi. (...) Soyut kavramı, giderek, sanatta, felsefede kullanılan anlamından da soyutlanarak, konuşma dilimize yerleşen bir basitlik simgesi oluverdi” (Cansever, 1987: 54).

Cansever’e göre, şiirde, sözcüklerle somutlanan bir duygu ve düşünce “soyut” olamaz. Dolayısıyla soyut şiir denilen şiir olsa olsa henüz söze dökülmemiş, bir başka deyişle de yazılmamış, şairin kafasında bir tasarı olarak var olan bir şiiridir. Çünkü gelenek zinciri içinde dönüp geriye bakıldığında, nasıl tanımlanmış olursa olsun her şiirin bir varlık olarak geleneğe eklemelendiği görülecektir. Kaldı ki Cansever daha önce de sözü edildiği gibi İngiliz şair ve edebiyat eleştirmeni T.S. Eliot’ın “nesnel bağlaşıklık” (objective correlative) denilen kuramını şiirlerinde uyguladığını, bunun kendisi için şiire nesnelere bir dekor hazırlamak anlamına geldiğini söylemiştir. Çünkü Cansever’in için“ şiir insanî değerlerden, ölümsüz özlerden, yaşam koşullarından, çağını yansıtmaktan kopmazlığıyla da somut bir

olgudur.” Bu onun yazdığı şiiri nesnel gerçekliğe, yaşam deneyimlerine dayandığını gösterir.

Cansever ‘in şiirde “*soyutu somutlamak*”tan ne anladığı konusuna, onun çok bilinen şiirlerinden biri olan, *Yerçekimli Karanfil* şiiri örnek olarak gösterilebilir. Bu şiirde dikkate edilmesi gereken, bize yol gösterecek olan, şiirdeki karanfilin “*yerçekimli*” olmasıdır. Şiirin ilk bölümünde “*rakı içerken içimize düşüyor gibi duyumsadığımız karanfil*”, şiddetli bir arzuya kendinden geçme halini çağrıştıran bir imge, başka bir deyişle soyut bir varlık durumundayken, “*elden ele dolaşmaya başladığında*” bir simge durumuna yükselmekte, aşk, sevgi olarak ifade edebileceğimiz duygu, somut bir özellik kazanmaktadır (Demir, 2015: 92-93).

Sadece Cansever’in değil, sözgelimi Turgut Uyar’ın, Ece Ayhan’ın Cemal Süreya’nın yazdıkları şiire yakından bakıldığında bu şiirlerde dile getirilen duygu, deneyim ve düşüncelerin bu şairlerin hayatında açık, somut bir karşılığı bulunduğu görülebilir. Turgut Uyar ise “Korkulu Uсталık” (2012) adlı kitabında konuyu “Açık-Kapalı Şiir” başlığı altında tartışır. Açık şiiri ne dediği anlaşılan, dili yalın, söz dizimi kuruluşu muntazam, “girdisiz çıktısız, kör parmağım gözüne bir şiir” (Uyar, 2012: 312) tanımlayan Uyar, kapalı, soyut şiiri ise “özünü kolay ele vermeyen, kenarda dolaşan, çapraşık, dili düzenbaz bir şiir hemen hemen. (...) Okursunuz, ya anlarsınız ya anlamazsınız, ya da uzak yakın bir şeyler sezersiniz. Sanırım kapalı şiir bu.” diye tarif eder. Cemal Süreya’nın ise ilk kitabı “Üvercinka” (1958) dan itibaren yazdığı şiirlerin izi sürüldüğünde, şiirinde kimi “soyut” öğeler görülse bile şiirini bütünüyle toplumsal olanın içinden kurduğu görülmektedir. Kısaca Cansever’in şiirlerinde çokça dile getirdiği var oluş kaygıları ve ölüm düşüncesi de, Turgut Uyar’ın kentleşme ve modernleşmenin birey üzerinde artan olumsuz etkilerine bağlı olarak kendi yaşam deneyimlerinden beslenen huzursuzluğu da, Cemal Süreya’nın şiirlerinin neredeyse temelini oluşturan aşk ve erotizm tutkusu da hayattan, toplumsaldan, somut olandan soyutlanarak düşünülemez.

Öyleyse İkinci yeni şiirinin soyutlukla, anlamsızlıkla suçlanması hem bu şiirin dilsel, şiirsel söylem arayışıyla, hem de içine doğduğu siyasal ortamla ilişkilidir. “Toplumcu” şiir anlayışı bu dönem boyunca şairin ben’in hallerine, dramına eğilmesini egoist bir tutum olarak değerlendirmiş, şairin şiirsel söylem, estetik üzerinde harcadığı mesaiyi toplumsal olandan bir kaçış olarak yorumlamıştır. Oysa nasıl ki hayat insandan bağımsız düşünülemezse, toplumsal olan da bireysel olandan, somut olan soyut olandan bağımsız düşünülemez. İkinci Yeni’nin öncü şairlerinden Turgut Uyar bu düşünceyi şu sözlerle dile getirir: “Zaten ben hiçbir zaman şiiri hayattan ayrı düşünmedim. Hayatımızda olmayan mesele, şiirimizde de olamaz” (Uyar, 2012: 264). Toplumsal olan, somut olan, yurttaştan bireye geçişin açık işaretlerini taşıyan İkinci Yeni şiirinin hem izleğinde hem derin tasarımıyla kendini her zaman açığa vurmuştur. Onun toplumcu özünün 27 Mayıs 1960 Anayasası’nın getirdiği görece özgürlükler içinde sonradan daha bir öne çıktığına, çalışmamızın ilerleyen bölümlerinde ayrı bir başlık altında değinilecektir. Öyleyse İkinci Yeni şiirine getirilen soyutluk, kapalılık, anlamsızlık gibi birbiriyle ilgili kavramların temelinde bu şiirin dilinin, bir başka ifadeyle biçiminin farklılığı yatmaktadır. Cemil Sena’nın “Estetik: Sanat ve Güzelliğin Felsefesi” (1972) adlı kitabının “Şiir ve Estetik Yargılar” başlıklı yedinci bölümünde Mallarmé, René Gbil ve Peledan gibi sembolistlerle ilgili söyledikleri, ihtiyatı elden bırakmadan İkinci Yeni şairleri içinde kullanılabilir. “Bunlar günlük dille sanat dilini birbirinden ayırarak, estetik heyecanların ifade ve nakli için ayrı bir dil yaratmaya özenmişlerdir.(...) Her eser, okuyanın seviyesine göre anlaşılır. Bu nedenle her ferdin yaratılışına, ruhsal seviye ve haline göre başka başka şekillerde duyulabileceği kadar plastik (esnek) şiirler... (Sena, 1972: 17) yazmışlardır.

İkinci Yeni şiirinin bir başka özelliği de, onun şiire getirdiği yeniliği kavrayabilecek, şiirsel söyleminin ruhuna nüfuz edebilecek, edebiyat görgüsü, estetik anlayışı gelişmiş bir okurdan yana durmasıdır. Alımlama estetiği olarak kavramlaştırılan kurama göre, şairin ne söylediği kadar okurun dünya görüşüne ve edebiyat görgüsüne bağlı olarak şiiri, nasıl anlayıp yorumladığı da önemlidir. Hatta Alımlama Estetiği kuramı şairi de bir kenara bırakarak anlamın okur-metin arasındaki geniş boşlukta, o çınlayıp duran derin sessizlikte oluştuğuna inanmaktadır. Bu yaklaşım gerçekte okuru, hem şaire/yazara hem de metne önceleyen bir tutum içindedir. Tevfik Ekiz'in "Alımlama Estetiği mi Metinlerarasılık mı?" adlı makalesi (2007) ne göre "Edebî metinlerin yorumlanma ve çözümlenmesinde yazar ya da metin merkezli çözümlenme çalışmalarına karşı olarak, alımlama estetiği kuramı "okur"u (alımlayıcıyı) birincil konumda tutmaktadır." Metin ve okur ilişkisine böyle bir bakış açısı, aynı zamanda okura örtülü bir biçimde, metnin diğer metinlerle bağlantısı, yani metinlerarasılık bağlamında eleştirel bir okuma önerdiğinden okurun estetik anlayışının gelişebilmesinde de önemlidir. Böyle bir okuma anlayışının sonucunda okur okuma serüveninde edilgen bir konumdan eyleyen bir konuma yükselmekte, sonradan okuyacağı metindeki boşlukları doldurarak, yazarın/şairin ya da metnin kendisiyle birlikte metnin anlam oluşturucularından biri, hatta en önemlisi durumuna gelmektedir. Alımlama estetiği kuramı bağlamında, İkinci Yeni şiirinin öncülerinden Edip Cansever de, metnin gerçek sınırlarına ulaşabilmesi için okurun büyük bir değer taşıdığına inanır: "Bir şiirin nedir" liği, "nasıl" lığı kadar, o şiire bakan kişinin şiir ekini, algısı, deneyleri, yorum gücü de önemlidir. Yani şiirin soyut ya da somut bir izlenim bırakması, yazarı kadar okuyucuyu da ilgilendirir" (Cansever, 1987: 54). Zafer Demir de "İkinci Yeni Şiiri ve Postmodernizm" (2015) adlı kitabında bu

konuya değinerek onun kendi şiirini kapalı bulan şiir severleri, şiire alıştıkları perspektiften baktıkları için eleştirdiğini söyler. Cansever, şiirinin hakkıyla anlaşılabilmesi, okurda karşılık bulabilmesi için, okurundan bu yönde bir çaba, bir “hazırbulunuşluk” beklemektedir.” (Demir,2015) Ancak İkinci yeni şiiri içinde alımlama estetiği kuramı bağlamında, okurun İkinci Yeni şiirindeki yeri konusunda farklı düşünenlerin de olduğu görülmektedir. Sözelimi Turgut Uyar, “Bir Şiiri Anlamak” (2012) başlıklı yazısında Memet Fuat’ın Varlık Dergisinin 1959 Nisan sayısında yayımlanan “Şair-Şiir-Okuyucu” başlıklı yazısında söylediği şu sözlere katılmadığını söyler. “Oysa şiir yazılıp bittikten sonra- sanıldığı gibi- bitmiyor. Şiirle okuyucu arasında da birtakım bağlar kurulması gerek. Okuyucunun bu bağları kurma çabası ise şiire kendi başına yaşama gücü, şairinden, yaratıcısından uzaklaşma, kurtulma gücü kazandırıyor.” Memet Fuat’ın bu sözleri, iyi niyetli bir yaklaşımla söylediği açıktır. Fuat’ın, “kapalı” şiirin anlamını, şiirle, yani metinle, okurun deneyimi ve edebiyat görgü arasında arayan bu tutumu, örtülü bir biçimde de olsa şairinden şiirini yazdıktan sonra ondan feragat etmesini istediğinden anlaşılan Uyar’ın pek hoşuna gitmemiştir. Bu noktada Fuat’ın metni ve okuru merkezine alan bu tutumunun postmodern düşüncenin metni önceleyen, dolayısıyla şairi metinden dışlayan okuma anlayışıyla bakışımı olduğundan da söz edilebilir. Bu tutuma karşı Uyar tavrını şu sözlerle ortaya koyar.“ Bize göre, bir şiirin bir tek “ anlamı” , bir tek “ açıklaması” vardır. O da, bitmiş halidir. O kesin biçimdir. O biçimin, o bitmişliğin dışında hiçbir anlamı, hiçbir açıklaması olamaz.” (Uyar, 2009: 297) Uyar nu konuyla ilgili düşüncelerini aynı kitabına adını veren “ Korkulu Uсталık” adlı yazısında daha açık bir biçimde ortaya koyar.“ Okuyucu için sanat, yapıt demektir. O, sanattan tadını, yapıyı okurken alır. Halbu ki sanatçı için sanat, yapıttan öncedir, yaratmanın,

yapmanın kendisidir. Okuyucu okurken gönenirse, sanatçı yaratırken gönenir. Okuyucunun amacı yapıttır, sanatçının yaratma”(Uyar, 2012: 27). Uyar’ın okuyucunun ve sanatçının rollerinin sınırlarını ve ilişkilerini belirlediği bu düşünceleri elbette yazıldığı dönem (1959) itibarıyla çok önemlidir. Ancak, günümüzde şiir üzerine ortaya konulan kuramların ulaştığı yerden bir bütün olarak bakıldığında, İkinci Yeni şiirinin, baştan itibaren ortaya koyduğu ve giderek artırdığı, irtifası yüksek şiirsel söylemiyle, zamanın ruhuna nüfuz edebilecek kudrette bir okuru seslendiği de açıktır. Bu şiirin gövdesi ve ufku, dünya görüşü, estetik beğenisi gelişmiş her bilinçli okurun şiire katılımıyla genişleyecektir.

İkinci Yeni şiirinin şiir dili, bir başka deyişle de biçimi çokça eleştirilmiş bir konudur. Bu konudaki eleştirilerin birleştiği nokta, bu şiirin dilinin hem sözcükler hem de imgeler arasındaki bağıntıların zayıf ya da kopuk olmasından dolayı anlam yaratmaktan uzak olduğudur. Özdemir İnce “Yazınsal Söylem Üzerine” (1992) adlı kitabında yazınsal dille ilişkili olarak önemli çıkarsamalarda bulunur. “(...) akli başında birçok insanın onaylayacağı tanıma göre, insanlara (doğal dil, gündelik dil), yazarlara ya da şairlere de (yazınsal dil) dilin mülkiyeti değil, ondan yararlanma hakkı (hakk-ı intifa) verilmiştir. (...) Ama hiç kuşkusuz, kullanım hakkı bağlamında özelleştirilebilir. Buna da yazın biliminde BİÇEM (vurgu yazara aittir.) diyorlar. Biçem bir diğer adıyla da üslûp İkinci Yeni şiirinin şiirsel söyleminin doğasını en iyi açıklayabilecek kavramlardan biridir. Çünkü bir şiirin özgünlüğü biçime ve öze ilişkin birçok bileşenin yanında onun biçiminde gizlidir. Pekiyi şiirde üslûp ya da biçem denilen şey nedir? Koçak’a göre (2012) Üslûp, modern çağda genellikle bir yazarın (ya da şairin- vurgu benim) mizacına vazgeçemediği “yazı tiklerine” eşitlenmiştir. Koçak bu üslûp anlayışının post-romantik dönemle birlikte daha

gizemli bir hale geldiğini, ancak günümüzde “yüksek üslûp” anlayışıyla aşıldığını düşünmekte bu yeni üslûbu, “tür (Janr) ile kişisel üslûp arasına konuşlandırmaktadır. (Koçak, 2012) Koçak’ın bu tespiti önemlidir. Çünkü İkinci Yeni şiiri kendisinden önceki şiir anlayışının tıkanıp gittiğini tam da bu “yazı tikleri”, “mizaç” kavramından yola çıkarak açıklar. Çünkü o şiirsel söylemini, şairin mizacı, ruhsal durumuyla oluş halindeki bir dünya arasına kurar. Şairin şiirsel söylemi, değişen dönüşen bu oluş halindeki dünyanın etkileriyle varlık kazanır. İkinci Yeni şiirinin Garip şiirinin geleneksel şiire karşı açtığı ve kazandığı dilsel kopmadan sonra modern Türk şiirindeki en önemli İkinci büyük kırılma oluşunun gizi bu noktada saklıdır. Kanımızca bu oluş hali de ister istemez, şairin içinde yer aldığı siyasi, sosyal ve ekonomik koşullardan bir başka deyişle de yurttaştan bireye doğru geçiş sürecinden, bağımsız olarak yorumlamaz.

O sırada şiirimiz fazla akıllı, hatta akılcı bir şiirdi. Bu son şairlerle irrasyonel bir öge geldi şiirimize. Hikâye ögesi dışında. Ses soyutlamalarına gidildi ve bir iç ses aranmaya başlandı Türk şiirinde. Aslında şiirin alanı genişlemeliydi, yeni alanlar bulunmalıydı şiire ve şiir her şeyi söyleyebilme, ifade edebilme sanatı olmalıydı (Temizyürek, 2007: 13).

İnce, söz konusu kitabında devamla, dil de olduğu gibi biçimde de asıl olanın anlamlı bir yapı üretmek olduğunu ve dili bu amaçla kullanmayan birinin dili kullanma hakkını yitireceğini söyler. (İnce, 1993) İnce’yi böyle yazmaya iten şey ise bu çalışmamızda daha önce, İkinci Yeni şiirinin anlamsız, irrasyonel bir şiir olduğu konusunda yaptığı açıklamalarla önemli bir payı olduğunu söylenen İlhan Berk’in “Dil, anlatma aracı olarak tersini de içerir. (...) Kendi dışında hiçbir şey anlatmayabilir.” (İnce, 1993: 159) yönündeki açıklamalarıdır. Her iki açıklama ise bizi İkinci Yeni şiirinin biçimsel açıdan nasıl görüldüğü noktasına getirir. Aslında

İkinci Yeni şiirinin biçimi tam da bu iki açıklamanın arasındaki bölgede gerçek anlamını bulur. Çünkü bu şiirin biçimine ilişkin tartışmalar anlam ve anlamsızlık, Yapı ve özne, bütün ve parça, uyukluk ve özerklik gibi karşıtlıklardan bağımsız değildir. İkinci Yeni şiirinin, şiir dilinin özerk bir dil oluşundan hareketle şiirin estetiğine verdiği önem bilinmektedir. Özerklik konusu hem şair hem de şiir dili açısından İkinci Yeni'nin önemli karakteristiklerinden biridir. "İkinci Yeni'nin önceki şiir hareketlerinden ayırıcı niteliği, özerk bir şiir dili inşa etmesi ve yalnızca ortaya çıktığı 1950'lerde değil sonrasında da bu dile bağlı kalmasıdır" (Armağan, 2012: 117).

İkinci Yeni şiirinin biçimsel olarak çokça eleştirilen özelliklerinden biri dilsel sapmalardır. Kimi şair ve eleştirmenlere göre dilin doğasına yapılan keyfi müdahaleler olarak bu dilsel sapmalar, düşünce ve duygunun okura doğru ulaşmasını engellemektedir. Aslında dilsel sapmalar şiir denilen edebî türün olmazsa olmaz özelliklerindedir. Ancak bu sapmaların İkinci Yeni şiiriyle aşırıya vardırılarak kimi zaman anlamın yapısını zedeleyen, kimi zamanda bozan/ yıkan bir nitelik kazandığı çokça dile getirilmiştir. Dilsel sapmalar, şiir dilini inceleyen bilginlerden S. Levin "alışılan dilin dilbilgisiyle uyuşmayan bütün sapmaların" şiir dilinin olağan, doğal dilden ayrılan yönlerinden biri olduğu belirtir" (Aksan, 1995: 180-181). Doğan Aksan bu dilsel sapmaları, sözcükler sapmalar, biçimbilimsel sapmalar, anlambilimsel sapmalar, sessel sapmalar olarak kavramlaştırmaktadır. Sözcükler sapmalar denildiğinde akla gelen Türkçe'deki kök ve ek biçimbirimlerinin, yeni bileşimler yoluyla yeni öğelerin türetilmesinde kullanılmasıdır. Şiirde bu durum dilde hiç bulunmayan yeni göstergelerin oluşumuna yol açar. Biçimbilimsel sapmalar, dilin kalıplaşmış, dile yerleşmiş fiil çekimlerinde şiirsel söylem açısından

bilinçli değişikliklere gitmek, bu durağan yapıya müdahale etmektir. Anlambilimsel sapmalar büyük oranda dilsel aktarımlarla ilgilidirler ve dilde daha önce kullanılmamış deyişler, söylemler, türetmede kullanılmaktadırlar. Yine sessel sapmalar ortak dildeki göstergelerin yani kavramların ses özelliklerinin değiştirilmesine dayanmaktadır. Doğan Aksan (1995), söz konusu özellikle Cemal Süreya, Ece Ayhan şiirinden alıntılar yaptığı, İkinci Yeni şiirindeki bu dilsel sapmalara bu şairlerin bazı sözcüklerini ve dizelerini örnek olarak göstermektedir.

Sözcüksel Sapmalar: “Üvercinka” Cemal Süreya’nın yayımlanan ilk kitabına da adını veren bu sözcüğün, yapısal olarak incelendiğinde, şairin Türkçede var olan güvercin sözcüğüyle ve Hırvatça, Sırpça, Makedonca gibi Slav dillerinde bir küçültme ifadesi olarak kadın adlarına getirilen –ka ekini birleştirerek dilde bulunmayan, çağrışım gücü yüksek yepyeni bir sözcük yarattığı görülmektedir. Kanımızca bu sözcük onun “Üvercinka” (1958) adlı kitabındaki “Cigarayı Attım Denize” adlı şiirindeki şu dizelere yansımıştır.

*Şimdi Bir güvercinin uçuşunu bölüşüyoruz
Gökyüzünün o meşhur maviliğinde
Uzun saçlı iri memeli kadınlarıyla
Bir Akdeniz şehri çıkabilir içinden
Alıp yaracak olsak yüreğini
Şimdi bir güvercinin (Süreya, “Sevda Sözleri” 2008)*

Anlambilimsel sapmalara ise Ece Ayhan’ın şu dizeleri örnek olarak verilebilir:

*Şiir de duraklarda dinlenirdir, dinlenir
1. Kara bir gülü koklatabilmiştir bir küçük nakış Barbaros’a
2. Uykusuz sevgilisine “ Niğâri böyle yazdı” der diz üstü
3. Kesikbaşlara baka İtalyanca konuşmuştur.
(Aksan, 1995: 195)*

Görüleceği üzere Ayhan, Türkçede bulunmayan “dinlenirdir” ve baka” sözcükleriyle söyleme bir başka şiirsel boyut katmaktadır. Sessel sapmaların anlam sapmalarına da yol açacak bir biçimde kullanımına ise örnek olarak yine Cemal Süreya’nın “ Ülke” adlı şiiri gösterilebilir:

Saat çini vurdu birden: pirinçç
Ben gittim bembeyaz uykusuzluktan
Kasketimi eğip üstüne acılarımın
Sen yüzüne sürgün olduğum kadın
Karanlık her sokaktaydın gizli her köşedeydin
(Süreya, “Sevda Sözleri”, 2008)

Süreya’nın yukarıdaki şiirinden alınan bu dizeler sessel açıdan incelendiğinde, sessel vurgunun “pirinç” ve “çin” sözcükleri üzerinde yoğunlaştığı görülmektedir. “Çin” sözcüğünün yanı sıra, “Pirinç” sözcüğüne eklenen iki “ç” ünsüzüyle şair, deyim yerindeyse bir ses yoğunlaşması, bir çınlama, gecenin sessizliğinde durmadan çalan bir çingirak elde etmiştir. Bu sözcük aracılığıyla elde edilen çınlama, aynı zamanda şairin uykusuzluğunun da nedenidir. Bunun yanı sıra, “pirinç” sözcüğünün bir metali nitelediği de dikkate alındığında, “çin” ve “pirinç” sözcüklerinin, şiirde anlambilimsel bir sapmaya da yol açacak şekilde kullanıldığı görülmektedir.

İkinci yeni şiirinin temel karakteristik özelliklerinden biri de bu şiirin bilinç akışı tekniğinin de keşfiyle gelen serbest çağrışıma dayalı olarak, hem öz hem de biçim açısından parçalı (Fragmental) bir nitelik taşımasıdır. İkinci Yeni’nin, Batı’da, 1910’dan 1930’lu yılların sonuna kadar devam eden W. Woolf, J. Joyce, S. Beckett, Marcel Proust gibi modernist romancılardan etkilendiği açıktır. Bu romancılar yazdıkları kitaplarda bilinç akışı tekniğini kullanmışlardır. Bilinç Akışı tekniğinin kaynağında ise Sigmund Freud’un Psikanaliz Kuramının büyük bir etkisi

bulunmaktadır. Zafer Demir “Postmodernizm ve İkinci Yeni Şiiri” adlı kitabında bu tekniğin kimi özelliklerini şu sözlerle dile getirir: Bu teknikte, olaylardan çok izlenimlere, bedenden çok ruha, yaşantı zenginliğinden çok deneyimlere önem verilir. Yazar ya da şair kahramanın, hayatı, nesnelere, etrafında gördüğü şeyleri nasıl algıladığını, bir bilinç yansıması eşliğinde aktarır. “Okur, olayları değil, o olayların insan psikolojisindeki karşılığını, ondaki etkilenme sürecini, yarattığı çağrışımları ve duyguları izleme imkânını bulur.” Bilinç akımı metinlerinde, herhangi bir anda bilinç devreye girmekte, yaşananlar, duygular, izlenimler, bir düş atmosferi içinde anlatılmakta, anlatım derinleşmekte, düşselleşmekte, bir zihinsel yolculuğa dönüşmektedir. Bilinç akışı tekniğiyle, yazarın/şairin nesnel gerçekliğe bakış açısı köklü bir biçimde değişmiştir. Nesnel gerçeklik bu anlayışın etkisiyle çok boyutlu imgesel bir özellik kazanmıştır. (Demir, 2015) Cemal Süreya’nın “Günöbirlik” (1982) adlı kitabında yer alan “İç Monolog ve Bilinç Akımı” adlı yazısı, İkinci Yeni’nin bu akımın ve bu akımın etkilediği modernist romancıların farkında olduğunu gösterir.

Wirginia Woolf’un Mrs Dalloway’ını ele alalım; romanda Londra yüksek sosyetesinden yaşlıca bir bayanın bir günlük hayatı anlatılır, bu arada sürekli olarak bilinç akımına başvurulur: Geçmişe dönük parça parça anılar, belirsiz kalan sözler, imalar konfet gibi savrulur ve romanı geliştirir. Joyce, Ulysses adlı yapıtında daha da ileri gider, yöntem daha çok çağrışıma bağlanır ve noktalama işaretlerini bile silip süpürür (Süreya, 1982: 141).

İkinci Yeni şiirinde bilinç akışı tekniğinin izleri, özellikle Edip Cansever’in “Çağrılmayan Yakup” ve “Ben Ruhi Bey Nasılım” adlı uzun şiirlerinde görülmektedir. Suut Kemal Yetkin, Edip Cansever’in ölümünden sonra yayımlanan, söyleşilerini ve şiiri üzerine yazılan yazıları bir araya getiren “Gül Dönüyor Avucumda” (1987) adlı kitapta yer alan “Âşık Merdiveninden Umutsuzlar Parkına” adlı yazısında tekniğin adını doğrudan anmaksızın bu tekniğe değinir. Bilinç Akışı

Tekniğinin Freudyen kaynağına atıfta bulunarak bilinçaltının İkinci Yeni şiirine olan etkisinden söz eder:

1953'den bu yana denenmekte olan bir yol da, şiiri bilinçaltına bağlayan yoldur. Freund' dan beri, ilk üç yıldaki çocukluk anılarının hep bilinçaltında kaldığını biliyoruz. Bu yok olup gitmiş sanılan duygu anıları (Souvernirs affectifs), yetişkinin davranışlarında etkilerini, göstermekten geri kalmazlar. (...) Bilinçaltı, yalnız çocukluk çağlarının iz bırakmadan geçip gitmiş sandığımız, ama gerçekte varlığımızdan ayrılmayan duygu-anılarını değil, gelecek günler üzerine kurulan ama unutulup giden özlemleri de kendinde toplamaktadır. İşte bu duygularla özlemlerin kaybolmuş dünyasında yaşamak imkânını bulanlar şiire varabiliyor (Cansever, 1987: 140).

İkinci Yeni şiirinde bilinç akışı tekniğinin var olduğunun açık kanıtı, bu tekniğin yukarıda değinilen niteliklerinin yanı sıra, zihnin yapısının, çağrışımların etkisiyle ileriye geriye doğru düzensiz bir biçimde yaptığı sıçramaların ya da atılımların bu şiirin söyleminde çözünmüş olarak bulunmasıdır. Bu durum hem bu şiirin parçalı (fragmental) yapısını belirleyen bir yön taşır hem de İkinci Yeni şiirinin zamansal açıdan kronolojik değil daha çok anakronik olduğunu gösterir. Çünkü İkinci Yeni şiirinde zaman kavramı geçmiş ve geleceği bir kara delik gibi kendi içine çeken, deyim yerindeyse bir “sonsuz şimdiki zaman” olarak kendini açığa vurur. Ayrıca zaman konusundaki bu belirsizlik doğal olarak bu şiirin mekân kategorisini de silikleştirir. Asım Bezirci, Attilâ İlhan gibi yazar ve şairlerin İkinci Yeni'yi usdışı (irrasyonel) ya da anlamsız olmakla suçlamalarının mantığı da kanımızca buradadır. Onların, dönemin koşulları gereği, bu şiiri katı bir Marksist perspektifle yargılıyor olmalarının yanı sıra, söz konusu bilinç akışı tekniğinin edebiyattaki yerini tam olarak kavrayamamalarından, dolayısıyla onun, İkinci Yeni şiirinin biçimsel ve biçimsel yapısına nasıl yansıdığını bilememelerinden ileri gelmektedir.

4.3. 1961 ANAYASASI, TOPLUMSAL DEĞİŞME VE İKİNCİ YENİ ŞİİRİ

1961 Anayasasının getirdiği “özgürlükçü ortam” içinde bir yandan Nâzım Hikmet’in şiirleri geniş bir okur kitlesiyle buluşmakta bir yandan Marksizmin temel kaynakları hızla Türkçeye kazandırılmaktadır. Behramoğlu 1960’lı yılların sosyolojik ortamını, dolayısıyla da şiiri ciddi olarak etkilemiş olayların “1961 Anayasası, Türkiye İşçi Partisi, Küba Devrimi, Kuşağımın Marksizmle tanışması, Nâzım Hikmet’in yeniden yayımlanması” (Behramoğlu, 2007:276) olduğunu söyler. Türkiye’de yaşanan toplumsal gelişim elbette dünyada yaşanan altüst oluşlardan bağımsız değildir. 12 Nisan 1961’de Sovyet Kozmonot Yuri Gagarin’in uzaya gitmesi, 1959’da Küba’da gerçekleşen Devrim kadar, özellikle gelişmekte olan ülkelerdeki genç sol kitleleri heyecanlandırmaktadır. Türkiye’de bu gelişmelerden payını almaktadır, sonradan Fransa’da başlayarak bütün bir dünyaya yayılacak olan 1968 öğrenci ayaklanmaları, Fransa’da ve Batılı diğer ülkelerde öğrencilerin taleplerine sistem tarafından verilen olumlu cevaplarla kısa süre içinde etkisini yitirip sönümlenirken, Türkiye’de giderek siyasal bir derinlik kazanacaktır. Hüseyin Ferhat, “Şark Belleği” adlı kitabında 1968 Öğrenci Hareketleriyle ilgili şöyle der: “68, bir meydan okumadır. Batı orijinli bir gençlik, daha doğrusu öğrenci kalkışmasıdır. Bilindiği üzere, Che’nin katliyle, Paris’te, Sarbonne Üniversitesi’nde başlayan aksiyon, birdenbire evrensel bir özgürlük hareketine dönüşmüştür” (Ferhad, 2016: 308). Yine bu dönemde, Türkiye siyasal tarihinde bir ilk gerçekleşecek ve sosyalist bir parti olan TİP, 1965 seçimlerinde Aybar’ın öncülüğünde on beş milletvekiliyle meclise girecektir. TİP’in meclis çatısı altında başına gelenler, milletvekillerinin ve parti üyelerine devlet tarafından uygulanan baskılar, sosyalist sol içinde ciddi bir bölünmeye yol açacak,

gençler TİP'ten uzaklaşarak silahlı mücadeleye soyunacak, bu sürecin sonunda 12 Mart 1971'e oradan da 1961 Anayasasını askıya alan, 1980 Askerî Darbesinin olağanüstü koşullarına gelinecektir.

1961 Anayasasının getirdiği görelî özgürlük ortamının etkisiyle, toplumun emekçi kesimlerinin ilk kez geniş çapta örgütlendiği, siyasal hareketlerin ivme kazandığı bu dönem, Marksist kaynakların Türkçeye çevrilmesi ve özellikle de Nâzım Hikmet'in şiirlerinin yayımlanmasıyla modern Türk şiirini de derinden etkilemiştir. Şiirin içine doğduğu siyasi, sosyal, ekonomik toplumsal değişmelerden etkilendiği bir gerçektir. Kimilerinin iddia ettikleri gibi, İkinci Yeni şiirinin, baştan beri hep aynı şiiri yazdığı, şiir anlayışını hiç değiştirmedeği doğru değildir. İkinci Yeni'nin öze, biçime, biçeme ve şiir estetiğine ilişkin kimi özellikleri değişmemekle birlikte, onun toplumsal değişmelerden etkilendiği ve bu etkileri kendi şiir mantığı içinde ortaya koyduğu bir gerçektir. Türk edebiyatında İkinci Yeni şiir hareketinin öncü şairlerinin küçük burjuva oldukları, yazdıkları bireyin hallerini merkezine alan şiirlerin toplumsal olana dışladığı, bu şiirin kaçış şiiri olduğu yönünde yanlış bir kanaat bulunmaktadır. Oysa İkinci Yeni'ye karşıt olarak gösterilen toplumcu gerçekçi şiir anlayışı, gerçekte bu şiir hareketinden kendi bünyesine çok şey katmıştır. Bugünden geriye doğru bakıldığında İkinci Yeni şairlerinin yükselen toplumcu şiirden etkilendikleri kadar, kendi şiir anlayışlarının da toplumcu şiiri etkilediği açıktır. Asım Bezirci'nin savunduğu "toplumcu şiir" anlayışının önemli adlarından biri olan Ataol Behramoğlu, 1960 Kuşağı şiirini değerlendirirken şiir anlayışını "İkinci Yeni'yle gelen imgecilik anlayışını reddetmeyen, ama bununla bizim geleneklerimiz arasında bir sentez yapmak isteyen bir şiir" olarak değerlendirecek, tıpkı insanların birbirlerini etkiledikleri gibi, akımların ve kuşakların da birbirinden etkilendiklerini

söyleyecektir. (Behramoğlu, 2007) Ataol Behramoğlu söz konusu kitabında İkinci Yeni'ye “borcunu” Turgut Uyar'ı anarak öder ve şöyle der:

Turgut Uyar'ı ziyarete mabede gider gibi giderdik. Halbuki 7-8 kişiyle aynı odada çalışan, küçük bir memurdu. Bizi kabul edeceği bir odası bile yoktu. (...) Turgut Uyar'la çok yakın dosttuk. Turgut Uyar'ın şiirlerinin benim şiirlerimi etkilememiş olma ihtimali hiç yoktur. Çünkü ben “Dünyanın En Güzel Arabistanı”nı, “Tütünler Islak”ı ezbere bilirim. “Geyikli Gece” çok önemlidir. Turgut Uyar şiirindeki insan modern toplumun ezdiği insandır (Behramoğlu, 2007: 196).

Öte yandan 1960'lı yılların ortalarından itibaren İkinci Yeni şiirinin öncü şairlerinin yazdıkları şiirlerden ve yazılardan da anlaşılacağı üzere, onların Marksist dünya görüşünden hayli etkilendikleri ve toplumcu şiirin iyi örnekleri üzerinde ciddi olarak düşündükleri söylenebilir.

4.3.1. İkinci Yeni Şiirinin Toplumcu özü ve Toplumsal Sınıflar

Türkiye’de İkinci Dünya Savaşı yıllarında devletin karaborsacılığa göz yummasıyla başlayan, 1946 Varlık Vergisiyle ulusal burjuvaziye kaynak aktarımına dönüşen “çalışmalar”, 1955’ de 6-7 Eylül olaylarıyla beraber hedefine ulaşmış, 1960'lara gelindiğinde, Türkiye’ye özgü nitelikleri olan bir burjuva sınıfı, özellikle Ankara, İstanbul, İzmir gibi büyük kentlerin sosyal hayatında varlığını duyurmaya başlamıştır. Fethi Naci “Türkiye’de Roman ve Toplumsal Değişme” adlı kitabında bu yeni yetme burjuva sınıfıyla ilgili olarak şunları söyler:

Türkiye’de burjuvazi 1950’den bu yana hızlı bir gelişim içinde. Bu gelişim, doğrudan etkisini, sözgelimi ahlâk alanında göstermiştir. Kökü “her mahallede bir milyoner yetiştirme politikasında olan bu ahlâk, bir lokma bir hırka anlayışını büyük ölçüde silip süpürmüş, bunun yerine, para kazanmak, ne pahasına olursa olsun daha çok para kazanmak anlayışını getirmiştir (Naci, 1980: 25).

Öte yandan bu dönem, aynı zamanda, DP'nin yorgunluk belirtileri gösterdiği bir dönemdir. Uygulanan yanlış politikalar sonucunda, DP'nin devletin cumhuriyetçi bürokrasisine karşı, Anadolu'da köylüye ve geniş toprak sahiplerine dayanan iktidarı sarsılmıştır. Daha önce de sözü edildiği gibi, Türkiye, 1950'li yıllardan başlayarak ABD'nin nüfuzunda sosyal, siyasal, ekonomik alanda derin bir dönüşüm içine girmiş, bu dönüşüm Türkiye'de "ithal ikameci" kapitalistleşme modeliyle "uyum içinde" geliştirilmeye çalışılmıştır. Türkiye'de, 1950'lili yıllarda DP dönemiyle birlikte, tarımda makineleşme ve büyük kentlerdeki sanayileşme nedeniyle, kırsal alanlardan büyük kentlere yoğun bir içgöç yaşanmıştır. 1980'li yıllara kadar artarak sürecek olan bu göç dalgaları sonucunda, Ankara, İstanbul gibi büyük kentler başta olmak üzere kentlerin çevrelerinde büyük bir gecekondulaşma meydana gelmiştir. Bu büyük şehirleri çepeçevre kuşatan bu yeni yerleşim alanları, zaman içinde kentlerin sosyokültürel dokusuna derin bir biçimde etki etmeye başlamıştır. Türkiye'de gecekondulaşmanın tarihi, kapitalistleşmenin, aynı zamanda köyden kente büyük umutlarla gelen insanların birçok uyum sorunu yaşayarak da olsa kentleşmeye başlamasının da tarihidir. İçgöç araştırmaları, toplumun yaşadığı üretim biçimlerindeki ve mekânsal yapıdaki dönüşümleri açığa çıkarır (...) Göç sadece dönüşüme uyum sağlamanın bir aracı değildir. Bu uyum süreci toplumsal gerilimleri de içermektedir. (Tekeli, 2008) Daha önce değinildiği gibi bu zamansal çizgi içinde, Türkiye'de çok uzun bir tarihten bu yana birbirinden ayrı mekânlarda varlığını sürdüren köylü, işçi, burjuva gibi toplumsal sınıflar ile hayatın her alanında alaylı mektepli arasındaki sınırlar daha bir belirginleşmeye başlamıştır. Hem devlet bürokrasisi hem de burjuva sınıfı, kentleşmenin getirdiği gerilimli ilişkiler içinde emekçi sınıflarla yüz yüze gelmiştir. Orhan Sarıkaya "İkinci Yeni'nin Boy Aynası"

(2014) isimli, aslı bir doktora çalışması olan kitabında Türkiye'nin kapitalistleşme sürecine bağlı olarak kentleşme, İkinci Yeni şiiri arasındaki ilişkiye değinerek şunları söyler:

Kentleşmeyle birlikte ortaya çıkan bir diğer olgu da kapitalistleşmedir. Kuşkusuz bu yeni yaşama biçimi, kent yaşamına ve değışen ekonomik koşullara ayak uyduramama, geleneksel değerlerle modern değerler arasındaki çatışma vb. pek çok sorunu da beraberinde getirmiştir. Doğadan kopuk kirli çevre ve iş koşulları insanların ruhunda yalnızlık, şaşkınlık, kuşatılmışlık, bunaltı ve doğaya özlem gibi duyguların doğmasına yol açmıştır. Bu olumsuz tablo İkinci Yeni şiirini doğrudan etkilemiş hatta İkinci Yeni'nin ortaya çıkışını tetiklemiştir, diyebiliriz (Sarıkaya, 2014: 27).

Yaşanan bu toplumsal gelişmeler, özellikle 1960'lı yıllardan başlayarak hayatın her alanına olduğu gibi elbette edebiyatta da yansımıştır. Köy enstitülerinin, halkevlerinin etkisiyle daha önce köyü, köylüyü hareket noktası olarak alan edebiyat sürmekle birlikte, eski gücünü yitirmiş, ancak giderek daha da siyasallaşarak yerini kentlerdeki kaynaşmaya, ekmek kavgası veren emekçi sınıfların mücadelesini merkezine alan edebiyata bırakmıştır. Bu dönem yazılan şiirlerde, romanlarda, öykülerde, özellikle Sovyetler Birliğinde uygulanan komünizmin de etkileriyle toplumcu gerçekçi bir edebiyat anlayışının derin izleri görülmektedir.“1960'lardan sonra sanayileşme ve fabrikalaşmanın artması, sosyal gerçekçiliğin ortaya çıkması için elverişli bir zemin hazırlar. Nitekim 1960'ların ortalarından 1980 askerî darbesine kadar Marksist söylem modern Türk şiirinin ana damarlarından biri haline gelir” (Bingöl, 2013: 368).

İkinci Yeni şiirinin toplumcu olmadığı, sosyal sorunlarla mücadeleden yana olmak yerine bir kaçış şiiri olduğu, bu şiirleri yazan aydınların, şairlerin sosyal sorumluluklarını yerine getirmekten kaçtıkları gibi düşünceler, bu şiirin ilk örneklerinin yayımlandığı 1953-1956 yıllarından beri toplumcu gerçekçi dünya

görüşüne sahip kimi yazar ve şairler tarafından sürekli dile getirilmiştir. Söz gelimi Yılmaz Gruda'ya göre “bu bir kaçıştır. Bu, bir yığın toplum sorunlarını açık-seçik söylemekten korkmaktır; yani “aydınsal” bir tembelliktir” (Karapınar, 2013: 56). O dönem bu şiirsel hareket, dönemin siyasal atmosferi içinde böyle anlaşılmış, bu konuda İkinci Yeni'yi savunan ve karşı çıkanlar arasında ciddi tartışmalar olmuştur. Oysa 1953-1959 arası dönem deyim yerindeyse İkinci Yeni şiirinin fetret dönemidir. Garip'in şiirsel söylemine ve Nâzım Hikmet hariç tutulacak olursa, toplumcu şiir anlayışının sığ şiirsel söylemine karşı gelişen bu şiir hareketinin, şiirin merkezine imgeyi koymasıyla başlayan estetik arayışlar sürmekte, edebiyatta sular bulanık akmaktadır. Bu yaşanan çok yönlü toplumsal değişmelerin etkisinin niteliksel bir sıçramaya, bardağı taşıran damlaya dönüşmesiyle, şiire dış dünyaya karşı duyarlılığı iyice bilenmiş, kentli, huzursuz, arayış içinde yeni bir insan imgesi gelip yerleşmeye başlamıştır.

İkinci Yeni şiiri, doğduğu ve ilk örneklerini yayımladığı 1950'li yılların ortalarından itibaren, dönemin siyasal ruhuna uygun bir biçimde, karakteristik özelliklerinden ötürü, Asım Bezirci, Attilâ İlhan, Ahmet Oktay başta olmak üzere, kimi yazar, şair ve eleştirmenler tarafından, DP diktasının baskıları altında biçimlenmiş, topluma, toplumsal sorunlara kayıtsız kaldığı için eleştirilmiştir. Aynı şekilde Muzaffer İlhan Erdost gibi kimi yazarlar da İkinci Yeni şiirini, Batı'da meydana gelen ve edebiyata da yansıyan kimi gelişmeleri öne sürerek dönemin ruhunu yansıttığı için savunmuştur. Edip Cansever bu baskı konusunda bir soruşturmaya verdiği yanıtta, İkinci Yeni Şiirinin amacını da ortaya koymaya çalışır:

İkinci Yeni” de, yalnızca baskılar sonrası ortaya çıkmış bir şiir anlayışını göstermiyor. Düşünceye yönelik, düşüncüyü yaşantılarla bağdaştırmak, böylece yeni bir bireşime varma isteği de bu sözümü doğrular sanıyorum.

Bizi dışında bırakan gerçeğin değil, bizi de içine alan bir gerçeğin özlemini çekiyoruz sadece (Cansever, 1987: 49).

Hande Karapınar ise, “Cumhuriyet Dönemi Edebiyat ve Sanat Dergilerinde Şiir Kuramı ve Şiir Eleştirisi” (2013) adlı Yüksek Lisans Tezinde, İkinci Yeni’yle ilgili tartışmaların dikkat çeken bir yönünün, bu şiirin, toplumsal sorunlar karşındaki tutumu ve şiirin topluma bir fayda sağlayıp sağlamaması konusunda ifade edilen görüşlerin birbirinden farklılık göstermesi olduğunu söyler. Söz gelimi, yazara göre toplumcu gerçekçi bir dünya görüşüne sahip olan Ahmet Oktay İkinci Yeni’nin öncü şairlerini topluma, toplum sorunlarına sırt çevirmekle suçlar. Onları “kelimelerin, dilin sınırlarını zorlayan ve “usdışına yönelen şiir denemeleriyle şiiri toplumdan uzaklaştırdıkları için eleştirir. (Karapınar, 2013) Oktay’a göre “Bir duyguya bir düşünceye bağlanmadan yazılacak şiirlerin, salt toplum sorunları yönünden değil, toplu olarak da faydasız olduğuna inanmaktadır. Yazara göre “İnsanla ilgisini koparan her sanat yapısı çürümek zorundadır. Bir sanat yapısının ana özelliği insanlar arasında bir anlaşma aracı olmasıdır.” (Karapınar, 2013: 48) Attilâ İlhan ise İkinci Yeni şiirine hem sanatın toplumsal işlevi açısından yaklaşır hem de onun millî kültüre uzak bir şiir anlayışını benimsediğini söyler:

Şimdiye değin içlerinden birinin şu veya bu toplumsal konuyu etraflıca kucaklayıp doğru dürüst bir eser vermişliğini göreniniz var mı? Şiir ve hikâyelerinde ülkemizin toplumsal gerçeklerinden çok, çevresiyle çelişmiş, entelektüel ve duygulu gençlerin birey olarak duygu, düş, özlem ve sıkıntılarını anlatıyorlar; bırakın toplumsal görevlerini yerine getiren bir sanat yapmayı, çoğunluk şu bildiğimiz düpedüz tespitçi gerçekçilik kadar olsun millî gerçeğimizin içine yerleşmiyorlar (İlhan, 1996: 30).

Görünen odur ki Attilâ İlhan’ın İkinci Yeni’ye yönelik söz konusu eleştirel düşüncelerinin kaynağında, kültür emperyalizmi kavramı vardır. Oysa kültür emperyalizminin en azından, edebiyatta ve sanatta böyle sekte bir yaklaşımla öne çıkarılması, ulusal edebiyatı zenginleştiren değil verimini düşüren, çölleştiren bir

nitelik taşır. Çünkü “dünyanın hiçbir ülkesinin ulusal şiiri ve edebiyatı, “ulusal” olarak tanımlayacağımız limonluklarda, zindanlarda, gettolarda gelişerek yaşamaz, yaşayamaz. Dünyanın bütün edebiyatları ve şiirleri birbirine borçludur, biri ötekenden etkilenir” (İnce, 2015: 190). Öte yandan Attilâ İlhan’ın İkinci Yeni şairlerini millî olmamakla” suçlamasının temeli de dayanıksızdır. Çünkü İkinci Yeni’nin öncü şairleri şiirlerini geliştirirken, hem Doğulu hem de Batılı kaynakların mirasından yararlanma eğilimi içinde olmuşlardır. Gelenekle ilişkilerinin ise o dönem toplumcu denilen şairler dikkate alındığında önyargısız olduğu söylenebilir. Gerek Halk edebiyatının, gerekse Dîvan edebiyatının şiir verimlerinin modern bir şiire hangi bakımlardan imkân sağlayabileceği konusu, İkinci Yeni’nin öncü şairleri tarafından sonradan inceden inceye araştırılmıştır. Hem Attilâ İlhan’ın, bu yöndeki eleştirileri dönemsel de değildir. İlhan, İkinci Yeni şiiriyle ilgili eleştirilerini, İkinci Yeni’nin öncü şairlerinin şiirsel söylemindeki değişimi hiç dikkate almayarak 1980’lere kadar aynı sertlikle sürdürmüştür. Dolayısıyla İkinci Yeni’yi “sahip oldukları” ideolojinin estetiğinden dışlayanlar, bu şiirin “estetğin ideolojisi”ne yaptığı katkıyı, iyi niyetli bir tutumla söylemek gerekirse ya hiç anlamamışlar ya da dikkate almamışlardır. Sadece Attilâ İlhan’ın değil, İkinci Yeni şiiriyle ilişkili söz konusu eleştirileri yapan yazar ve şairlerin çoğunun, İkinci Yeni şiirinin öncü şairlerinin, değişen toplumsal, siyasal koşulların da etkisiyle, zaman içinde şiirsel söylemlerinde meydana gelen değişimi görmezden gelmeleri de manidardır. İkinci Yeni şiirini toplumcu bir öze sahip olmadığı için eleştiren Attilâ İlhan’la, özellikle İkinci Yeni’nin kurucu şairlerinden Cemal Süreya arasında dergi sayfalarına taşan bir dizi tartışma da de yaşanmıştır. Cemal Süreya 1 Eylül 1957 tarihli Pazar Postası’nda Osman Mazlum müstear adıyla kaleme aldığı “Ömer

Haybe” ve 6 Ekim 1957’de yazdığı “Toplumcılaştıramadıklarımızdan” adlı yazılarında, İlhan’ın sosyal realizm anlayışını eleştirmiştir:

Bay Attilâ İlhan’a göre sosyal realizm salt “ tespit ve teşhir” edici ve gerisine pek karışmayıcı bir akım olmalıdır. Yani sosyal realistler biraz çekidüzen verilmiş, biraz toplumbilim okumuş birer Zola’dan başka bir şey değillerdir. (...) Attilâ İlhan Sosyolojisi, Ekonomi ve öbür toplumbilimlerinin metodlarını aynen sanata alıyor. Roman için neyse ne, ama gerçekten iyi bir şair olan Attilâ İlhan şiir için de “ Sosyal realist” devrede aynı şeyleri mi istiyordu? Şiir sadece sosyal mi olacak diyordu? Bunun da yeni bir şey olduğuna mı inanıyordu? (Karapınar, 2013: 88)

O dönem, İkinci yeni şiirini “toplumcu” olmadığını söyleyerek, sekte bir yaklaşımla eleştirenler, İkinci yeni şiirinin 1960’lardan sonra, yeni yönsemelerle sürekli değişen, dönüşen şiirsel söyleminin derinliklerine de nedense pek nüfuz edememiş görünmektedirler. Bunun böyle oluşunda o dönem toplumcu gerçekçi çizgide yazan şair ve yazarların Marx’ın, Lenin’in, Troçki’nin sanat ve edebiyatla ilgili görüşlerinin yanı sıra, söz gelimi -George Lukacs- gibi önemli Marksist estetikçilerden haberdar olmayışlarının kanımızca büyük bir etkisi vardır. Marksizm’in temel eserlerinin Türkçeye çevrilebilmesi ancak 1961 Anayasasından sonraki süreçte mümkün olabilmiş, özümlemesi ise uzun bir zaman almıştır. Nâzım Hikmet’in şiirleri bile bütünüyle, ancak 1965’den sonra özgürce yayımlanabilme şansı bulabilmiştir. Marksist külliyatın temel klasiklerinden bile yoksun “toplumcu” edebiyatın İkinci Yeni şiiriyle çoğu zaman marazî bir ilişki içinde olması doğal karşılanmalıdır. Bu dönem yazdığı toplumsal romanlarda Marksist düşüncüyü bir sosyal değişimi çözümleme yöntemi olarak öne çıkaran Attilâ İlhan’ın, sosyal realizmden, toplumculuktan ne anladığı da tartışmalı bir konudur:

Attilâ İlhan, Demokrat Parti’nin altın çağının sona erdiği, baskı döneminin başladığı yıllar Türkiye’nden toplumsal bir kesit vermek, Demokrat Parti iktidarının niteliğini belirterek eleştirisini yapmak, Cumhuriyet Halk Partisi’ningeçirdiği değişimleri çözümlmek,

sosyalistlerin yanlgılarını, sosyalizmin ÷lkemiz için ham hayal olduğunu vurgulamak ve Türkiye için kurtuluş yolu göstermek istiyor “Kurtlar Sofrası” nda. Ve Atatürkç÷l÷kte buluyor bu kurtuluş yolunu (Naci, 1990: 232).

Elbette bu dönemin toplumcu yazar ve şairleri, siyasal olarak çok zorlu bir mücadele vermişler, bunun bedelini Nâzım Hikmet gibi cezaevlerinde uzun yıllar yatarak, türlü işkencelere maruz kalarak, kimi zaman da Sabahattin Âli gibi öldür÷lerek ödemişlerdir. Ancak İkinci Yeni’yi toplumcu olmadığı için, ideolojinin şaire biçtiği sosyal görevi yerine getirmediği için acımasızca eleştirenlerin, Nâzım Hikmet’in şiirlerini biçimsel olarak etkileyen Fütürizm, Konstrüktivizm gibi modernist akımlardan, şiir dilinin özerkliğini savunan Rus biçimciliği gibi edebiyat kuramlarından haberdar olmadıkları açıktır. Zaten “yazılan, üretilen şiirin Marksist bir şiir olabilmesi için, öncelikle Marksizm’i felsefi düşünsel bir kategori olarak hazmetmesi gerekir. Oysa 1940’ların Türkiye’sinde böyle bir şeyden söz açmak olanaksızdır’ (Bingöl, 2004: 65) Bingöl’ün dile getirdiği bu durum, kanımızca, sadece 1940’ların değil 1960’lı yılların hatta 1970’li yılların sonuna kadar hem sol siyasette hem de edebiyat ve sanat alanında verilen mücadelenin temel sorunlarından biri olagelmiştir. Bu tartışmalar bağlamında sözü edilmesi gereken bir başka konu da şudur. Batı’da ortaya çıkan modernist sanat ve edebiyat akımlarının doğasını ele veren şey, bir ideolojiye bağlanmak, onun sözc÷lüđü yapmak değil, hem insanı hiçe sayan, onu çarkın dişlilerinden biri, bir sıra neferi olarak gören her türlü iktidara ve tahakküme karşı çıkmak, hem de edebî ve sanatsal olarak estetik özerklikten yana olmaktır. Sözelimi Dadaizm, Gerçeküst÷c÷lük (Sürréalizm), Letrizm, Varoluşçuluk (Egzistansiyalizm), Büy÷lü Gerçekçilik (Magical realism) akımları böyledir.

M. H. Doğan’ın Hece Dergisi’nin “ Türk şiiri Özel Sayısı” (2001) nda yazdığı “Türk şiirinde İkinci Yeni Dönemeci” başlıklı yazısına göre, 1960’lardan sonra “şiirde,

gerici-devrimci, burjuva-toplumcu gerçekçi gibi nitelermelerin henüz ortaya atılmadığı yıllarda, genç şairler, bir süre sonra devrimci şiir adına dışlanacak olan şairlerle yan yana, aynı dergilerde (Papurüs, Yeni dergi, Şiir Sanatı, Yordam, Değişim... vb.) şiir” (Doğan, 2001: 126) yayımlamaktadırlar. İkinci Yeni şiirinin şiirsel söylemini, 1965 sonrası şiddetini giderek artıran siyasal olaylara bağlı olarak gelişen, sloganıcı, “toplumcu şiir” anlayışının “uzağında”, kendi özerk şiir dili içinden geliştirdiği görülmektedir. Bu özerk şiir dili, estetik planda imgeyi merkezine aldığından anlam açısından yüzey yapıdan izleğe, oradan da şiirin derin yapısına doğru gelişen bir nitelik gösterir. Bu şiirin, okur tarafından ilk okunuşta tüketilemez bir özelliğe sahip oluşu bu durumun doğal bir sonucudur. Cemal Süreya bu yeni, özerk şiiri “ şiir okuru olmak artık hiç değilse ufak bir çaba istiyor, ufak bir hazırlık istiyor. Eski şiirin alışkanlığından yeni şiirin havasına girebilmek için okurun da kendi yönünden ufak bir adım atması gerekiyor. Bu adımı atamayan kimsenin şiire açılması kolay değil.” (İlhan, 1996: 132) sözleriyle açıklar. Öte yandan 1960’lı yılların ortaları, İkinci Yeni’nin öne çıkan şairlerinin şiirlerinde, günümüzde birçok şairin aşındığını ya da tedavülden kalktığını düşündüğü toplumcu gerçekçiliğin ilk izlerine güçlü bir şekilde rastlanıldığı bir dönemdir. Cemal Süreya’nın ilk kitabı “Üvercinka”, İlhan Berk’in “Galile Denizi”, Turgut Uyar’ın “Tütünler Islak” ı ve onu takip eden “Dünyanın En Güzel Arabistanı” bu dönemde yayımlanır.

Kısaca İkinci Yeni şiiri ortaya çıktığı dönemde, tıpkı Garip’in yaptığı gibi Modern Türk şiirine yeni bir şiir estetiği, yeni bir insan tasavvuru getirmeye çalışmış, bu nedenle yanlış anlaşılmış, getirdiği yenilik, dönemin oldukça sıcak siyasal atmosferi içinde hakkıyla değerlendirilememiştir. Yine Garip’te de görüleceği gibi bu dönem, bugün adı sanı anılmayan sayısız şair üretmiştir. İkinci Yeni şiirinden bugüne kalan

şairler ise bilindiği üzere tıpkı Garip’te de olduğu gibi, bu akımı kuran ve geliştiren şairler olmuştur. 1960’lı yılların önemli edebiyat eleştirmenlerinden Eser Gürson “Edebiyattan Yana” (2001) adlı kitabında bu dönemin şiirini şöyle yorumlar: “60’tan sonra daha değişik bir şiir yazıldığı doğrudur. Ama bu değişim, İkinci Yeni olanaklarının ılımlı bir ölçüye bağlanmasından başka bir şey değildir. Diğer deyişle, İkinci Yeni’nin açılım evresidir. Günümüzde yazılan şiir büyük ölçüde kendini İkinci Yeni’ye borçludur. Şiirin bilincine varan her şair, bu gerçeği kolayca görebilir” (Gürson, 2001: 15-16). Ayrıca, İkinci Yeni’nin öncü şairlerinin toplumsal olana uzak ve kayıtsız olduklarını söylemek zordur. Böyle bir yargıdan önce, edebiyatta, özellikle de şiirde toplumsal olanın ne olduğunun ne olması gerektiğinin açıklanması, ortaya konulması gerekir. Şair, toplumun içinde yaşadığına, onun bir parçası olduğuna göre, toplumsal olan her ne ise şair de elbette ki onun içinde yer almak, onun bir parçası olmak durumundadır. Ancak o, bu toplumsal olanı, elbette sosyal ve kültürel sermayesine bağlı olarak kendi meşrebi, bir başka deyişle de kendi inandığı şiirsel söylem içinde dile getirecektir. Şiir ve politika birbirinden farklı alanlardır. Ancak şiir özerk ve estetik bir dildir, şiiri politik olanın aracı olarak görmek, şiire ve şaire sosyal bir görev vazetmek olsa olsa bu özerkliğin ve estetiğin kavranamamasıyla ilgili bir durumdur.

Ozanlar arasındaki ayrılık gayrılık bitmeliymiş canım! (Aslında ayrılık İkinci Yenicilerin soyutlanması) Elele verilmeliymiş’ Tutamaklarına da diyecek yok. Toplumcu öğretide sanatçının özgürlüğünü istemek! (Yani, hem toplumcu olacaklar, hem de İkinci Yeniciler) Ben Vietnam demem, Anadolu aç demem, işçi sınıfının adını anmam ama yine de toplumsal planda geçerli şiirler yazmam demeye getiriyorlar (İlhan, 1996: 94).

İkinci Yeni şiirini toplumsal olmamakla suçlayıp şiddetle eleştirenler, 1960’ların sonlarından başlayıp 1980’lere ulaşan zamansal çizgide yazılan “politik”, sloganıcı

şiiiri şiiir estetiği açısından hakkıyla eleştirebilme cesareti gösterememişlerdir. Öte yandan İkinci Yeni'nin öncü şairlerinin hemen hepsi, toplumsal sınıflar açısından değerlendirildiklerinde ise emekçi sınıfın içinden gelen insanlardır. Dolayısıyla gündelik hayatlarını kendilerine benzer sınıftan insanların içinde yaşamaktadırlar. Bu şairleri dönemin siyasal atmosferi içinde yozlaşmış sol bir jargonla, “küçük burjuva” olarak nitelemek ise o dönem politik olanın şiiiri ve şairi öncelediğinin bir başka göstergesi olarak değerlendirilebilir. Turgut Uyar bu düşünceyi “(...) halka dönüklüğü veya geniş okuyucu kitlelerine seslenmeyi, şiiirin değerlendirilmesinde tek ölçü olarak bellemenin, şiiiri daha çok bir politika içinde düşünmekten, bir çeşit unsur saymaktan ileri geldiğini sanıyorum. Bu da bir yanılığı bence” (İlhan, 1996: 131) sözleriyle dile getirmektedir. Sonuç olarak İkinci Yeni şairleri toplumsal olanın dışında değillerdir, “toplumcu gerçekçi” şair ve yazarların dile getirdikleri toplumsal özün, özellikle 1960'lardan başlayarak İkinci Yeni'nin Cemal Süreya, Ece Ayhan, Turgut Uyar başta olmak üzere öncü şairlerinin, şiiirsel söylemlerinde çözünmüş olarak kendini güçlü bir biçimde açığa vurduğu bir gerçektir. Söz gelimi Cemal Süreya'nın “Onlar İçin Bir Minibüs Şarkısı, Ece Ayhan'ın “Meçhul Öğrenci Anıtı”, Turgut Uyar'ın “Geyikli Gece” ve “Büyük Abluka” gibi birçok şiiiri, bu toplumcu öze örnek olarak gösterilebilir.

4.3.1.1. Cemal Süreya Şiiirinde Sınıfların Görünümü

İkinci Yeni şairleri içinde toplumcu düşünceinin izlerinin şiiirlerinde en açık görüldüğü şair Cemal Süreya'dır. Tezin bu bölümünde Cemal Süreya'nın toplumcu yönü, onun “Sevda Sözleri” (2008) adlı toplu şiiirlerinde yer alan kimi şiiirlerinden hareketle ortaya konulmaya çalışılacaktır. Cemal Süreya'nın daha 1958 yılında yayımlanan “Üvercinka” adlı ilk kitabındaki şiiirler, o dönem yazdığı yazılar, farklı

ortamlarda yaptığı konuşmalar onun toplumcu dünya görüşüne olan inancını yansıtır. Süreya şiirindeki bu yönsemeyi “toplumsal ya da toplumcu bir yön var benim şiirlerimde.... Ama doğrudan doğruya değil de dolaylı olarak” (Sarıkaya, 1994: 255) sözleriyle dile getirir. Alparslan Işıklı Mülkiye Birliği Vakfı Yayınları arasında basılmış olan “Alparslan Işıklıya Armağan”(2009) adlı kitapta, Cemal Süreya’nın bu toplumcu yönüyle, ilgili olarak, bir söyleşide kendisine sorulan bir soruya şöyle cevap verir:

Sol neydi, sorusu tabii önem taşıyor. O zaman sol çizgide temasta olduğumuz kişi Cemal Süreya idi. Ünlü Mülkiyeli ozan Cemal Süreya. O tarihlerde Mülkiyeliler Birliği şimdiki yerinde değildi, Mithatpaşa’da bir yerdeydi. Orada Cemal Süreya’nın özel sohbetlerinin sürekli dinleyicileri olurdu. Benim gibi de arada sırada katılanlar da vardı. Bu yolla Cemal Süreya’nın rahle-i tedrisinden geçenler olmuştur. Cemal Süreya orada teorilerini, sosyalist düşüncelerini anlatırdı. Onlar da izlerlerdi.(...) Sosyalizmi şöyle anlatırdı: Efendim kapitalizm olacak, sömürsünü artıracak, baskısını artıracak. Sonra çok ağır ve baskıcı bir duruma gelecek. O zaman sosyalist devrim olacak. Yani bazı gençlerin daha sonra geliştirdikleri ve yaygınlaştırdıkları sosyalist çözümü ben ilk defa Cemal Süreya’dan duydum. Zamanla bu yaklaşım, sosyalizmin olması için önce faşizmin olması lazımmış gibi bir gibi bir çözüm yoluna dönüştü (Işıklı, 2009: 87).

Görüleceği üzere İkinci Yeni’nin kurucu şairlerinden bir olan ve toplumcu şair ve eleştirmenlerce sadece 1950’lilerde değil 1980’lerde de toplumcu bir şiir yazmamakla suçlanan Cemal Süreya, siyasal, toplumsal olayların hızla geliştiği bu dönemde, şair kimliğinin yanı sıra, Mülkiyeli bir aydın olarak da toplumsal, siyasal olaylarla iç içedir. Hatta öyle ki Attilâ İlhan bile, “İkinci Yeni Savaşı” (1996) adlı kitabında, İkinci Yeni şairlerini Cemal Süreya da dâhil olmak üzere “biçimci” oldukları gerekçesiyle acımasızca eleştirmesine rağmen Cemal Süreya’ nın şiirlerindeki toplumcu yanı çok erkenden sezmiş olmanın etkisiyle, onun İkinci Yeniciler içinde ne aradığına bir türlü akıl erdiremediğini söylemiştir. (İlhan, 1996)

Orhan Sarıkaya ise “İkinci Yeni’nin Boy Aynası” adlı kitabında, Cemal Süreya şiirinde, ilk kitabı “Üvercinka” (1958) dan beri var olan toplumcu bir öz bulunduğunu söyler: “İlk şiir kitabı “Üvercinka” da bireysel davranışların gölgesine gizlenen toplumculuk, diğer şiir kitaplarında aşkı yedeğinden düşürerek daha görünür bir kimliğe kavuşacaktır” (Süreya, 2014: 254). Cemal Süreya’nın şu sözleri ise onun inandığı sosyalist düşünceyle bakışımıdır:

Tarih, insan toplumlarının ayıklayıcı bir hikâyesiyse, sanat da bileşik bir anlatımı oluyor.” Tepeden bakılırsa, her sanat yapıtının siyasal bir anlamı vardır; belli bir sınıfın belli bir hayat görüşünün koşullarıyla yüklüdür; belli hayat ve kültür değerlerini taşır (Süreya, 1976: 46).

Cemal Süreya’nın toplumculuk anlayışı şiire girerken, elbette ikinci Yeni’nin estetik anlayışına, şiirsel söylemine uygun olarak, sol sloganlardan arınır. Süreya’nın şiir özneleri ister sevgili, ister kadın, isterse erkek olsun, daha çok sınıfsal konumları itibarıyla işçi sınıfına, ihtiyatlı bir ifadeyle söylenirse emekçi sınıfa dâhildirler. Burjuva sınıfı ise onun şiirlerinde eleştirel bir üslûpla ele alınmış, bu sınıfın yaşam pratikleri ve ahlâk anlayışı yerilmiştir. Öte yandan hangi toplumsal düzende olursa olsun “sınıf” kavramı son derece önemli bir kavramdır.

Egemen sınıfın düşünceleri, bütün çağlarda, egemen düşüncelerdir, başka bir deyişle, toplumun egemen maddî gücü olan sınıf, aynı zamanda egemen zihinsel güçtür. Maddî üretim araçlarını elinde bulunduran sınıf, aynı zamanda zihinsel üretim araçlarını da emrinde bulundurur (...) (Marx ve Engels: 2009: 65).

Cemal Süreya, daha “Üvercinka” (1958) adlı kitabında yoksul, işsiz, emekçi sınıfın dramını ironik bir dille şiirlerine taşır. Söz gelimi “Üçgenler” adlı şiirinde aynı toplumsal sınıftan, emekçi kesimden insanları buluşturur. Şiirin ilk bölümünde çizilen üçgenin bütün açıları yoksulluğu işaret etmektedir. Süreya, böylece yoksul insanların durumunun, yaşam pratiklerinin köşeli oluşuna, bir başka deyişle

değişmezliğine göndermede bulunur. Şiirin ilk bölümü, sınıflı ilişkilerin geçerli olduğu kapitalist toplumsal yapıda, o dönem, sosyolojide “sınıfsız (underclass) olarak kavramlaştırılan, şehrin varoşlarındaki, derme çatma binalarda bir başka deyişle gecekonduda bile yaşama imkânından yoksun, şehrin sokaklarına savrulmuş, tutunamayan, yoksul insanları, kim bilir belki de sokak çocuklarının varlığını göstermektedir.

*Ali”nin üçgenidir bu çizdiğim
Nerde Oklid’in üçgenleri bu nerde
Na şunlar üç açısı üçü de yoksul
Biri sıfırın altında sekiz derece
Birine atan atmış tekme işi yaş
Biri sizden bir sigara istiyor
Sadece bir sigara ne sandınız
(Süreya, 2008: 22)*

Cemal Süreya’nın üç bölümden oluşan bu şiirinin ikinci ve üçüncü bölümlerinde ise, ihtimal az bir ücrete çalışan bir gündelikçi ya da bir sokak satıcısı olsun, halkın farklı kesimlerinden yoksul insanlar boy gösterir. İkinci bölümün karakteri olan Süheyla hem her gün “Üsküdar’a” giden ihtimal bir gündelikçiyi, hem de merdiven altı bir konfeksiyon atölyesinde çalıştığını düşünebileceğimiz bir kızı düşündürür.” Bir kenarına istesek her akşam rastlayabiliriz” dizesi ise onun şiirdeki varlığının yoksulluğun analogisiyle ilişkisini gösterir. Şiirin ilk bölümünde “sıfırın altında eksi sekiz derece” olarak “yoksul” sözcüğüyle birlikte vurgulanan fakirliğin simgesi soğuk hava, şiirin ikinci bölümünde bu kez “üşümek”, “bu kışta kıyamette” ve “zavallı” sözcükleriyle çağrışım içinde yeniden dile getirilir.

*Bu da Süheyla'nınki işte aynı
Her yerde görülen herhangi bir üçgen
Bir kenarını yamuk çizmişler Üsküdar'a gidiyor
Bir kenarına istersek her akşam rastlayabiliriz
Bir kenarı da terzi makasına komşu Allah versin
Kendi lafına bakarsanız bunu üşümek için yapıyor
(...)
Sadece üşümek için bu kışta kıyamette
Kendi kendine yetmeyen zavallı bir üçgen*

Üçüncü bölümünün üçgeni ise, yine toplumun yoksul kesiminden, macun satan bir sokak satıcısı, bir sokak çalgıcısıdır. Süreya'nın bu yoksul insanları şiirsel söylemine konuk etme biçiminde, sanki bir sahiplenme, gizliden gizliye bir sevme havası saklıdır.

*(...)
Çalgıcının biridir belki de macun satan
O şarkı senin bu şarkı benim İstanbul'da
Elinde bir keman var sadece bir keman
Üçgenler var üçgenler ortak noktalar
Üçgeninizi çiziyorum var mı kendine güvenen
Bayanlar Baylar*

Süreya'nın en büyük özelliklerinden biri de toplumsal sınıfları resmederken ironik bir dil kullanmasıdır. İroninin Türk şiirinde 1950'lerin ortalarından itibaren özellikle İkinci Yeni şiiriyle kendini iyice belirginleştirdiğinden söz edilebilir. Bu dönem, aynı zamanda Türkiye'de "burjuvazi" nin devletin koruması altında güçlendiği, kırsal alanlardan büyük kentlere göçün hızlandığı, artan enflasyonist para politikalarının, ABD etkisinde kalkınma anlayışının gündeme geldiği bir dönemi işaret etmesi bakımından da önemlidir. Bütün bu gelişmelerin bazı şiirlerinde açık bir biçimde görüleceği üzere Cemal Süreya'nın büyük kentlerde bir fenomen olmaya başlamış “

burjuvazi” ye (burjuva yaşam biçimlerine) yönelik ironik tavrını biçimlendiren bir etkiye sahip olduğunu açıklar. Süreya, bu yeni sınıfın yaşam pratiklerini, aynı zamanda iktidarın, güç sahiplerinin eylem tipolojilerini çıkardığı, “Onlar İçin Minibüs Şarkısı” adlı şiirinde ironik bir tutumla eleştirir:

*Eşyanın konumunu biçimini rengini almışlardır
Koltuğa oturdular mı koltuğun boyuna eklenir boyları
Pat pat pat diye gülerler bir motosiklet neşesiyle
Ama zariftirler de bir bisiklet kazasında ölmeyi akıl edecek
kadar,
Patatesin ağaçtan mı koparıldığını tartışacak kadar naiftirler de,
Hakçası bilmedikleri yoktur, bütün balık adlarını bilirler bir kere,
Lunapark beğenisiyle düzenlenmiştir yatak odaları,
Kadınlılar nişanlıları kendilerine ada falan armağan ederler
Dardırlar da, söz aramızda, çekecek kullanarak işlemede
bulunmak gerekir,
Bayramlarda trafik noktalarına gül lokumu kutuları bırakırlar,
Ulusçudurlar bunun kanıtı olarak viskiyi kâseyle içerler
Ama batılıdırlar da lahmacuna havyar sürececek kadar”
(...)
(Süreya,2008: 130)*

Bu dizeler Türkiye’de yeni yeşermeye başlamış bir sınıf olan “burjuvazi” nin, görgüsüzlüğünün, cahilliğinin, işgüzarlığının ironik bir üslupla eleştirisidir. Cemal Süreya’nın bu şiirinde ironi, dışa, burjuvaya, onun hayat anlayışına, kültürüne yönelmiştir. Açık bir yergiye dönüşen şiir, yoğun bir ironi taşımakta, aynı zamanda şairin burjuva sınıfının dünyasına ilişkin gözlem gücünü yansıtmaktadır. (Demir, 2015)

Şiirin henüz başında yer alan bu dizelerde Türkiye burjuvazisinin, meta anlayışı, bu anlayışın sonucu yaşanan yabancılaşma şu ilk iki dizede vurgulanır:

*Eşyanın konumunu biçimini rengini almışlardır
Koltuğa oturdular mı koltuğun boyuna eklenir boyları*

Bilindiği üzere daha önce de söz ü edildiği gibi Türkiye burjuvazisi, devletin kanatları altında, özellikle Demokrat Parti iktidarıyla palazlandırılmış, besleme bir burjuvazidir. Dolayısıyla bu burjuvazi, sınıflı bir toplum olan Batı'nın kraliyetine, aristokrasisine, kilisesine, tarihsel süreç içinde uzun sürecek bir mücadeleyle deyim yerindeyse devrimlerle haddini bildirmiş, kendine özgü dünya görüşünü siyasete, sanata, edebiyata yansıtmış bir burjuvazi değildir. Henüz sermaye birikimi sürecini aşarak toplumun sosyo-kültürel, siyasi ve iktisadî olarak yönetecek bir konuma ulaşamamıştır. Bunun doğal bir sonucu olarak da Pierre Bourdieu'den ödünç alınacak olursa sosyal ve kültürel sermayesi zayıftır. Ancak bu duruma karşın yine de her şeyi bildikleri yanılsaması içindedirler:

*Patatesin ağaçtan mı koparıldığını tartışacak kadar naiftirler de,
Hakçası bilmedikleri yoktur, bütün balık adlarını bilirler bir kere*

Söz konusu bu sınıfın yaşam anlayışında, ulusal ve evrensel kültürden nasibini almış, kendine özgü bir estetik, meselelere bakışında kültürel bir derinlik bulmak mümkün değildir. Türkiye burjuva sınıfı, sosyal, kültürel, siyasal bütün alanlarda olduğu gibi sanatta, edebiyatta da seçici olabilme katına yükselebilmemiş değildir. Bu durum, apayrı bir inceleme alanı olarak karşımızda durmaktadır ve konunun çalışmamız bağlamında sayıp dökülemeyecek kadar çeşitli nedenleri vardır. Kısaca bu durum, Türkiye'nin özgün tarihsel, siyasi, iktisadî dinamikleriyle çok yönlü bir ilişki içinde ele alınmalı, düşünülmelidir. Süreya'nın söz konusu şiirinde yola çıkıldığında, aslında onlar kendileri reddetme eğiliminde olsalar da neyse odurlar, özendikleri Batılı burjuvazinin gündelik hayatına hâkim her türlü pratik, bu sınıfın hayatında bir aksesuar ya da bir keşmekeş olarak yerini almıştır.

*Lunapark beğenisiyle düzenlenmiştir yatak odaları,
Kadınlılar nişanlıları kendilerine ada falan armağan ederler*

Cemal Süreya aynı zamanda bu yeni yetme burjuva sınıfını, zihinsel-düşünsel olarak bir bulanıklık içinde sunar. Keskin bir gözlemci ve iyi bir “nişancı” olan Cemal Süreya’daki o bildik humour ve ironi de tam da bu noktada açığa çıkar:

(...)

*Bayramlarda trafik noktalarına gül lokumu kutuları bırakırlar,
Ulusçudurlar bunun kanıtı olarak viskiyi kâseyle içerler
Ama batılıdırlar da lahmacuna havyar sürecektedir*

Süreya’nın bu şiirinde Türkiye burjuva sınıfı, hem içtensizlik oluşuyla: “Önden güleç ve edilgen yandan keskin ve firavun” hem de olmak isteyip de bir türlü olamadığı Batılı burjuva sınıfının yaşam pratikleriyle uyumsuzluğu bağlamında ele alınmakta, eleştirel bir dille ifşa edilmektedir. Cemal Süreya’nın bu şiirinde bu sınıf ironik bir yaklaşımla, her şeye sahip ama hiçbir şeyi olmayan, yeri geldiğinde, her türlü düzenbazlığı yapmaktan geri kalmayan bir sınıf olarak resmedilmektedir.

*Eski Anadolu-Bağdat demiryolu ortaklığının kitaplığında
Ve birtakım belletenlerde adları geçer,
Noterler tutar güncelerini,
Yönetmendirler kurul başkanlıklar
Japon feneri ya da uçurtma tadı taşıyan senetlerden
Zamanaşımı süresi dolmadan tüyüp gider imzaları*

Cemal Süreya’nın burjuva sınıfının ahlâkına yönelik eleştirileri kimi şiirlerinde giderek daha sekter bir hal alır. “Aslan Heykelleri” adlı şiirinde emekçi kesimden olan sevgilisini gözlerinden ellerine, boynundan bacaklarına bütün uzuvlarının hakkını vererek öven şair, iş “karşı tarafı” resmetmeye gelince çaldığı havayı birden değiştirmektedir:

*En olmayacak günde geldin tazeledin ortalığı
Alıp kaldırdın bu kutsal ekmeği düştüğü yerden
Bunlar hep iyi şeyler ya öte yanda*

*Olsa yüreğim yanmayacak aslan heykelleri
Ama yok aslan heykelleri var köpek
Delikanlı bir köpeği var onunla yatıyor
Adalet Hanım iki kişilik karyolasında
Bozulmuş burjuva ahlâkına örnek
(Süreya, 2008: 31)*

Cemal Süreya' nın dünya görüşünü ve kendini ait hissettiği toplumsal sınıfı, burjuva sınıfına karşı olan öfkesini, açık bir biçimde ele veren bir başka şiiri de, “Terazi Türküsü” adını taşır. Süreya' nın bu şiirine “Terazi Türküsü” adını vermesi ise ayrıca manidardır. Terazi bilindiği üzere hukukta adaleti temsil eder. Sınıflı toplumlarda burjuva sınıfının işçi ve emekçi sınıf üzerinde orantısız bir güce sahip olduğu, bir başka deyişle ekonomik ve siyasî bir tahakküm unsuru olduğu açıktır. Şiirde, toplumsaldan kaçmakla, topluma kayıtsızlıkla çok suçlanmış İkinci Yeni'nin öncü şairlerden Süreya, gündelik hayatın içinde, birlikte yaşadığı, birlikte soluk alıp verdiği emekçi sınıftan dostlarının adlarını tek tek sayar. Şiirde “ben” adına değil örtülü bir biçimde “biz” adına yapılan vurgu, şairin inandığı toplumcu dünya görüşünden bağımsız düşünülemez. Cemal Süreya' nın halka, emekçi insana duyduğu o derin sevgi ve hürmet bu dizelerinde kendini bir kez daha açığa vurmaktadır:

*(...)
Dostum Necla. Sıhhat Berberi. Dizin.
Seni anmak sonu açın yalnızın
Doldur doldur Allahı seversen
Anası satısın burjuvazinin
Dostum Mahmut. Gül Çayevi. Yazın.
Akılda kalmıyor adresin uzun
Doldur doldur Allahını seversen
Anası satılsın burjuvazinin
(Süreya, 2008: 52)*

Cemal Süreya'nın çocukluğundan beri kişisel hayatında yaşadığı acılar, huzursuzluklar, umutsuzluklar, aşk kırıklıkları, ölümler elbette onun kimi şiirlerine güçlü bir biçimde yansımıştır. Ancak toplumsal içeriğe sahip şiirlerinin, bu umutsuzluktan pay almadığı, her zaman direnmekten, umuttan yana olduğu görülür. Cemal Süreya, umudu, direnmeyi, ister bir aşk ilişkisi üzerinden isterse başka toplumsal ilişkiler üzerinden anlatsın, içinde yaşadığı toplumun gerçeklerinden kopmaz, aydınlık bir geleceğin, halkın, emekçi insanların mücadelesiyle yeşereceğini bilir. 1960 yılında kurucusu olduğu “Papirüs” dergisinde yazdığı “555 K” adlı şiiri, tam da bu geleceğe umudu ve emekçi sınıfa olan güveni yansıtır:

*Şimdi ay doğar bulutlar arasından
Kavat derebeyleri yüreksiz Bolu beyleri
Hırsızlar, yüzde oncular, kumar erleri
Cebren ve hile ile haklarımızı alan
Zulmu ve alçaklığı yöneten murdar üçgen
Biliyor musunuz bir orman geliyor şimdi
Türkülerini duyuyor musunuz nice derin
Yakılmış çoban ateşleriyle dağlarda
Karanlığı tutuşturup bir köşesinden
Geceyi gündüze çevirenlerin
(Süreya, 2008: 289)*

Beş bölümden oluşan “555 K” adlı şiirin sondan bir önceki bölümünde yer alan bu dizelerinde, Cemal Süreya'nın daha önce “Üçgenler” şiirinde yoksul insanlar için çizdiği, emekçi sınıfın yaşam pratiklerini ve koordinatlarını veren “üçgen”, bir kez daha karşımıza çıkar. Ancak bu sefer bu üçgen, emekçi sınıfları tarif eden bir üçgen değil, “zulmü ve alçaklığı yöneten murdar” bir üçgendir. Şiirin bu ilk bölümünde karanlık geceye bulutlar arasından doğan ay, emekçi sınıfların geleceğini karartan karşı yakayı aydınlatır. Bu ay ışığının altında okur, geleceğini ipotek altına almış

sınıfın yüzünü daha yakından görür, tanır. Şiir aynı zamanda “yüreksiz Bolu beyi” ne karşı Köroğlu’nun bir seslenişidir, onun edasıyla doludur. Şiirdeki çoban ateşleri, ay, gündüz, tutuşturmak gibi umudu, aydınlığı simgeleyen sözcüklerle, karanlık, gece, zulüm gibi sözcükler arasındaki çatışma, sınıfsal çelişkinin de göstergesi olarak okunabilir. Süreya, şiirin son bölümü baskıya, sindirmeye karşı (“şimdi alçak sesle konuşuyoruz ya”) sınıfsal dayanışmanın değerini, umudu, gelecek güzel günlere inancı öne çıkarır:

*Biz şimdi alçak sesle konuşuyoruz ya
Sessizce birleşip sessizce ayrılıyorz ya
Anamız çay demliyor ya güzel günlere
Sevgilimizse çiçekler koyuyor ya bardağa
Sabahları işimize gidiyoruz ya sessiz sedasız
Bu, böyle gidecek demek değil bu işler
Biz şimdi yan yana geliyor ve çoğaltıyoruz
Ama bir ağızdan tutturduğumuz gün hürlüğün havasını
İşte o gün sizi Tanrılar bile kurtaramaz*
(Süreya, 2008: 289)

Suçkov, “Gerçekliğin Tarihi” (2009) adlı kitabında şöyle demektedir:

Tarihsel olayların temelinde yatan gerçek nedenleri kavrayabilmek için, hayalî ilişki biçimlerini değil, insanî ve toplumsal ilişkilerin gerçek biçimini; günlük geçici güçleri değil, toplumda işleyen gerçek güçleri algılamak ve açığa koymak gerekir (...) Eğer bir edebiyat yapıtına hakiki hayat içeriği kazandırılmak isteniyorsa (Suçkov, 2009: 273).

Cemal Süreya’nın toplumcu içeriğe sahip bütün şiirlerinin temelinde, Marx’ın tarihi, sınıf savaşlarının tarihi olarak tanımlayan yaklaşımını bulmak mümkündür. Süreya’nın şiirlerinin üzerinde çokça durulmayan ancak kanımızca en önemli özelliklerinden biri, bu şiirin toplumun emekçi kesimlerinin içinden konuşması, bu kesimin insanlarının hemen yanı başında durmasıdır. Süreya’ya göre bu çağ

“Kötülüklerin büsbütün egemen olduğu/Namussuz bir çağ” dır. (Süreya, 2008: 19)

Öte yandan Cemal Süreya'nın aşağıda yer alan sözlerini Marx'ın tarih anlayışıyla örtüşmektedir:

Tarih olaylarını kitleler yaratır. Tarihsel gelişmeler beklenmedik bir biçimde meydana gelmez, döne döne gelişir; “ insan duyarlılığının, insan bilgisinin bütün alanlarında hazırlana hazırlana.” Edebiyat olayları, bu olaylardaki değişmeler ise kısa dönemlerde, çok kez birbirinden bağımsız da kalabilen bireysel özneler tarafından yaratılmaktadır. Hele sınıflı toplumlarda bu öznelerin belli sınıflardan geliyor olmaları çözümlenmesi gereken bir dizi sorun yaratıyor. Çok uzun bir sürede edebiyatın yapısını tarihe, hatta ekonomiye, üretim araçlarının biçimine bağlayabiliriz (Süreya, 1982: 254).

12 Eylül Askeri Darbesinin hemen öncesinde İzmir’de 15-16 Haziran 1980 tarihinde Tarih Direnişiyle başlayan ve sonradan başka fabrikalara, hatta üniversitelere ve emekçi mahallelerine yayılan işçi hareketlerine kayıtsız kalmaz, tarihe notunu düşer. Bilindiği üzere bu olaylarda çok sayıda işçi yaralanmış, yüzlercesi cezaevine konulmuş, işkenceye maruz kalmış, işinden atılmıştır. Tarih Fabrikalarında başlayan büyük direniş, İzmir’in emekçi kitleleriyle bütünleşmiştir. Süreya, bu şiirde de yine o bildik ironisini kullanır. Türkiye’de, gelecekte bu olayların anısına dikileceğini umut ettiği o anıtı işçi sınıfının adına kendi sözcükleriyle diker. İşçi sınıfı bu büyük direnişte yenik düşmüş olsa da, ona hayranlığını, toplumun aydınlık geleceğine olan inancıyla “Bir Büst İçin Elli Yıl Sonra Söylenmiştir” adlı şiiriyle gösterir:

*Bıyıkların
Hakikatlı mermerde
Algın karanfil*

*Bakışların
Yalnız hayatın değil
İşçilik bedeli tarihin de*

*Ağzında
Filtreli
Şanlı haziran*

*Üstünde
İdris Nebi gibi
Biçtiğin hulle*

*Doğumun
T.Ö.
Yani Tariş'ten önce*

*Ölümün
Bilinmiyor.
Söylence.*

(Süreya, 2008:178)

Tariş Direnişi gibi birçok toplumsal, tarihsel olay Cemal Süreya şiirine yansımıştır. Çünkü Cemal Süreya'ya göre “edebiyat olgusu temelde elbet tarihe bağlıdır. Hele dünyanın yüzünü değiştiren çok önemli tarihsel olayları bu açıdan temel taşı olarak almak zorunluluğu vardır.” (Süreya,1982: 253) Süreya'nın toplumcu düşünce anlayışını, emeğe, emekçi sınıfa bakış açısını veren şiirlerinden biri de ilk kitabına adını veren “Üvercinka” adlı şiiridir. Murat Kacıroğlu, *Türkiyat Mecmuası*, (C. 21/Güz, 2011) nda yer alan “İkinci Yeni Şiirinde Öteki Dünya: Ortadoğu ve Afrika” adlı makalesinde, Cemal Süreya'nın “Üvercinka” adlı şiiriyle ilgili olarak şunları söyler:

Mehmet Kaplan'a göre, “Üvercinka” bir bütün olarak, şairin sosyal düşünceleri- enternasyonal Marksizm- ile cinsî arzularını birleştiren bir şiirdir. Şiire konu olan işçi kızın çeşitli an ve durumlardaki görünüşlerini vermeye çalışan şair, onu sadece cinsel bir obje olarak ele almaz. Bu kızın çeşitli olumlu özellikleri şiirin her bir bölümünde ayrı ayrı ortaya konulur (Kacıroğlu, 2011:194).

Gerçekten de Cemal Süreya şiirinde tıpkı toplumsal hayatta olduğu gibi ne direniş aşktan, ne de yoksulluk sevişmekten uzağa düşmez. Süreya'nın bu şiirinin adı olan “Üvercinka”, Türkçe Güvercin sözcüğünden ve Slavca küçültme eki olan ve kadınlar için kullanılan –ka ekinin bireşiminden türetilmiştir. “Üvercinka” sözcüğü, Cemal

Süreya'nın sözcük dağarcığında onun dünya görüşünü, Aşka, kadına bakışı açısını açığa vuran son derece özel bir öneme sahiptir. Çağrışım şiddeti çok yüksek olan bu sözcük, onun bu şiirinde doğurganlığa, özgürlüğe, direnişe ve barışa göndermelerle dolu olup aynı zamanda sosyalist bir dünya ütopyasını da çağrıştırır.

*Böylece bir kere daha boynunlayız sayılı yerlerinden
En uzun boynun bu senin dayanmaya ya da umudu
kesmemeye*

(...)

*Senin bir havan var beni asıl saran o
Onunla daha bir değere biniyor soluk almak
Sabahları acıktığı için haklı
Gününü kazanıp kurtardı diye güzel
Birçok çiçek adları gibi güzel
En tanınmış kırmızılarla açan
Bütün kara parçalarında
Afrika dâhil*

(Süreya, 2008: 38-39)

Cemal Süreya'nın bu şiirinde dile getirdiği kadın, dinin, ahlâkın, hukukun, toplumsal değerlerin elini kolunu bağladığı bir kadındır. Bu haliyle de kapitalist toplumda tahakküm altına alınmış emeğin analogisi olarak düşünülebilir. Şairin söyleminde, sevgili de bulduğu ve “onunla bir kere daha değere biniyor soluk alıp vermek” dediği “hava”, nın yanı sıra “kırmızı” sözcüğüne yapılan vurgu, tahakküm altına alınmış alın terine, emeğe duyduğu saygıdan, umuda olan inancından kaynaklanmaktadır. Şair, aşağıda yer alan dizelerde ise “ben” adlına yaptığı vurguyu “biz” adlına doğru kaydırır. Süreya'nın “ben” ve “sen” adlından ziyade “biz” adlına yaptığı bu vurgu, daha önce de dile getirildiği gibi onun, içinde yer aldığı toplumsal sınıfı işaret etmesi yanında, bir toplumda toplumsal değişimi, dönüşümü yaratacak olanın tek tek bireyler değil sınıf bilinci, “biz” duygusu olduğu gerçeğini yansıtır. Yine de şair bu mücadelede yer alacak her bilinçli insanın cesaretinin mücadeleye olan katkısını,

sevgilisi üzerinden dikkate alır: “Padişah gibi cesaretti o, alımlı değme kadında yok”. Bu durum Marksist bir perspektiften ele alındığında, toplumsal dönüşümün gerçekleştiği tarihsel bağlam içinde, yapı ve özne arasındaki diyalektik bütünlüğü de açıklayan bir yön taşır. Şiirin aşağıdaki dizelerinde ise “biz” ve “onlar” sınıf mücadelesinin içinde yeniden ama daha keskin bir üslûpla karşı karşıya getirilmektedir. Bu dizelerde iki kez geçen “kurşun” sözcüğü hem emekçilerin dünyada verilen kitlesel mücadeleyi hem de emekçinin gündelik iş hayatının ağırlığını anlatır. “Bir kere daha” ifadesi ise bu mücadelenin insanlık tarihinden dünden bugüne devam ettiğini anlatır. Şair “ Bir mısra daha söylesek sanki her şey düzelecek” dizesiyle şiirin bu toplumsal mücadele içindeki yerini vurgular ancak içten içe onun sosyalist bir devrimi gerçekleştirecek bir silah olmadığına da farkındadır. Ayrıca şiirde emekçi sınıfın mücadelesi şiirsel söylem içinde yerelden evrensele doğru çözünerek yaygınlık kazanmıştır.

*Bir mısra daha söylesek sanki her şey düzelecek
İki adım daha atmıyoruz bizi tutuyorlar
Böylece bizi bir kere daha tutup kurşuna diziyorlar
Zaten bizi her gün sabahtan akşama kadar kurşuna
diziyorlar*

*Bütün kara parçalarında
Afrika dâhil*

*Burda senin cesaretinden laf açmanın tam da sırası
Kalabalık caddelerde hürlüğün şarkısına katılırkenki
Padişah gibi cesaretti o, alımlı değme kadında yok*

(Süreya, 2008)

4.3.1.2. Turgut Uyar Şiirinde Kentleşme, Sosyal Bütünleşme ve Emek

Turgut Uyar, uzun yıllar Türkiye'nin Kars-Posof, Samsun-Terme gibi kimi uzak şehirlerinde personel subayı olarak görev yapmış, günlük hayatını katı kurallar içinde yaşamış, bir başka deyişle üniformanın töresiyle koşullanmış bir şairdir. Onun

1950'lilerin sonunda Samsun'dan (Terme) Ankara'ya gelmesi ve ordudan ayrılarak SEKA'da memur olarak çalışmaya başlaması büyük kenti deneyimlemesinin ilk adımını oluşturmuştur. Sonraki yıllarda Tomris Uyar'la evlenerek İstanbul'a taşınacak olan Uyar'ın hayatında büyük kent, derin bir sarsıntıya neden olacak, en belirgin şiirsel izleklerinden biri haline gelecektir. Kent izleği Uyar'da, kentle sosyal olarak bütünleşememekten doğan, emeğin hakkının ödenmeyeişine isyan, huzursuzluk, bulantı, yabancılaşma, kaçış, arınma (katharsis) kavramlarıyla biçimlenmektedir. Özellikle Uyar'ın şiirsel serüveninde bir dönüm noktasını işaret eden iki kitabı, "Dünyanın En Güzel Arabistan'ı" (1959) ve "Tütünler Islak"(1962) da yer alan umudu, kaçıp kurtulmayı, direnmeyi, kent hayatına isyanı, değişim isteğini, arınma arzusunu yansıtan şiirler bu izlek etrafında oluşturulmuştur. Dolayısıyla Turgut Uyar'ın şiirsel söylemi büyük kentle tanıştıktan sonra yatağını değiştirmiş, bambaşka mecralarda akmaya başlamıştır. Uyar, büyük kentin dünya görüşüne, dolayısıyla da şiirsel söylemine etkisini şu sözlerle doğrulamaktadır:

Beni, yazdığım şiiri yazmaya iten neden, çevremi değiştirdiğini görmemdi.
Birdenbire kentleşen dünya, birdenbire karşılaştığım neon lambaları,
büyük oteller, birtakım yeni gelişmeleri haber veren durumlar, beni artık
Orhan Veli şiiri yazmak kurtarmıyordu (Karaca, 2013:105).

İkinci Yeni şiirinin en özgün şairlerinden biri olan Turgut Uyar'ın şiirsel söylemini, kent sosyal bütünleşme ve emek kavramlarıyla kurduğu ilişki üzerinden değerlendireceğimiz bu bölümde, kentleşme ve sosyal bütünleşme hakkında kısa bir bilgi vermek, Uyar'ın konuyla ilişkili şiirlerinin çözümlenmesinde felsefi ve sosyolojik bir artalan sağlayacağından yararlı olacaktır. Aslında Uyar'ın kendisi de âdeta bu görüştedir. Düzyazılarının toplandığı "Korkulu Ustalık" (2012) adlı

kitabında yer alan ve 1965 yılında “Devinim” dergisinde yayımlanan “Şiirin Gelişmesi Üzerine” adlı yazısında şöyle der:

Bugün şiirimizin içinde bulunduğu durum, sosyolojik bakımdan, Türkiye için birtakım açıklamalara imkân verebilecek bir konudur. Bu yüzden şiirin sorunları daha çok, yeni yaşama düzeninin öğelerinin saptanması, şiirin bu düzene uygun yeni birimlerinin ve bölgelerinin araştırılıp bulunabilmesi bakımından, şiir dışı (şiir dışından demek istediğim, şiire aykırı değil) birtakım terimlerin, kavramların tartışılmasıyla çözümler (Uyar, 2012: 356).

Kentleşme, bir ülkenin toplumsal yapısında meydana gelen makro ölçekteki ekonomik, kültürel ve sosyal alanlardaki toplumsal değişmelerin bir sonucu olarak, büyük oranda kırsaldan kentlere doğru oluşan içgöç dalgalarının doğurduğu bir süreçtir. Bu sürecin karakteristikleri dünyanın farklı ülkelerinde hem benzerlikler hem de ülkelerin toplumsal yapılarının, tarihsel süreçlerinin özgünlüğünden doğan farklılıklar gösterir. Genel olarak kentleşme sürecinin karakteristikleri dikkate alındığında, bu sürecin, bir toplumda sosyal, kültürel, siyasî ve ekonomik olarak, makro planda meydana gelen toplumsal değişmelere bağlı bir süreç olduğu görülmektedir. Dolayısıyla bir toplumdaki kentleşme sürecini bu toplumsal değişmelerin, sosyal bütünleşme ihtiyacını ise kentleşmenin sürecinin kendisinin bir sonucu olarak değerlendirmek mümkündür. Kentleşme, daha önce bu çalışmada sözü edildiği gibi, bir sosyal fenomen olarak, Türkiye’de özellikle 1950’lili yıllardan itibaren başlayan tarımda makineleşmenin ve kentsel bölgelerdeki sanayileşmenin bir sonucu olarak ortaya çıkar. Bu gelişmelerin bir sonucu olarak söz konusu kırsal bölgelerden özellikle büyük kentlere yoğun bir içgöç hareketi yaşandığından söz edilebilir. Kentleşme literatürde genellikle olumlu yönleriyle değerlendirilmekte ise de, bu süreç, kentle sosyal bütünleşme, sınıfsal çatışma ve gerilim gibi çözümlü karmaşık ve güç birtakım toplumsal sorunları da beraberinde getirmektedir. “İçgöçler

nedeniyle, toplum yapısının giderek karmaşıklaşması, yönetenler ile yönetilenler arasındaki iletişimin zorlaşması ve sınıflar arası çatışmaların yoksul gecekondular bölgelerinden başlayarak daha da keskinleşmesi sonucunda, çağımızda büyük kentler bunalımın, huzursuzluğun, yabancılaşma ve şiddetin beşiği olmaktadır.” (Keleş ve Ünsal, 1982: 25) Kentleşmenin getirdiği en önemli sorunlardan biri kente dışarıdan göçle ya da Turgut Uyar’da görüleceği üzere atama gibi türlü nedenlerle gelmiş ister işçi isterse memur olsun emeğiyle çalışan insanların kentle sosyal bütünleşme konusunda yaşadıkları sıkıntılardır. Uyar “Çok Üşüme” adlı şiirinde bireyin kentte yaşadığı huzursuzluğu ve yalnızlığı şu dizelerle dile getirmektedir:

Bir Kalır uzun resimlerde anısı sakallarımızın

Urban içinde üşüyüp üşüyüp kaldığımızın

Bir Kalır yanık yağlar kokusu şehirlerde

Uzun nehirlere binip uzaklaşmadıkça

Bir Kalır yabancı yataklarda o oteller

Meydanlar, heykeller sizin olmadığınız her yer

O çok yalnız gerçekli gelip gitmekler

Bir Kalır uzun duvarlar ve onların dipleri

Bir Kalır Yılgın Adamların hep “Evet” dedikleri

(Uyar, 2012:203)

Uyar’ın yukarıda verilen dizelerinde, kentin çalışan insanların gündelik hayatlarından doğan yılgınlık, “çok üşüme” sözcük grubuyla verilmektedir. Kentin emekçi çalışanlarının ölümleriyle bile değiştiremeyecekleri bu düzen, kalıcı olanın, otelleri, meydanları, heykelleriyle bütün uğursuzluğuyla sadece kent, sistem olduğunu açıkça göstermektedir. Uyar’ın bu sosyal gerçekliği tespiti her ne kadar

derin umutsuzluk taşıyor olsa da özünde bu düzene onay değil bir tepkidir. Çalışan, üreten “Yılgın Adamlar” dan kente daim kalacak olan ise çalışma hayatının katı hiyerarşisi içinde kendi kaderlerini bile tayin eden her şeye sorgusuz sualsiz “Evet” demeleri olacaktır. Uyar’ın şiirdeki “Yılgın Adamlar” ve “Evet” sözcüğünü bilinçli bir biçimde büyük harflerle yazdığı açıktır. “Yılgın Adamlar” ın ister işçi isterse memur olsun kentin emekçileri oldukları “Evet” in ise onları her gün cenderesine alan ve kent metaforuyla dile getirilen kapitalist sistemin kendisi olduğu açıktır. Uyar’ın kullandığı bu iki sözcükle, örtülü olarak emek ve sermaye çelişmesini ortaya koyduğu görülmektedir. Uyar’ın daha önce uzun süre orduda görev yaptığı, bu şiirin de içinde yer aldığı “Tütünler Islak” adlı kitabı yayımlandığında ise SEKA’da memur olarak çalıştığı dikkate alındığında, yukarıda yer alan dizeler bir bürokrasi sorgulamasına, daha geniş anlamda ise insanları canından bezdiren bir siyasal sistemin eleştirisine dönüşmektedir.

Kentle ya da sistemle ilişkili söz konusu sıkıntıların kaynağında ise bu insanların kendilerini kentin bir parçası olarak duyumsayamamaları ve kentsel süreçlere etkin katılımdan dışlanmış olmaları yatmaktadır. Bu dışlanma kent bir mekân değil de metafor olarak ele alındığında işçilerin, memurların kısaca emeğiyle çalışan insanların çalışma hayatında yani sistemde kendisini göstermektedir. Çünkü bu insanlar günlük hayatlarının uzun bir dilimini geçirdikleri çalışma hayatlarında, kendileriyle, içinde çalıştıkları fabrika ya da kurumla ilgili olarak alınacak kararlara katılamamaktadırlar. Kapitalist üretim tarzı içindeki İşbölümünden başlayarak çalışma hayatının, üretim sürecinin hiçbir kademesinde kendi kaderlerini etkileyememektedirler. Bu durum Marksist literatüre uygun söylenecek olursa emekçilerin üretim süreçlerinden dışlanmalarına, bunun sonucu olarak da kendi

emeklerine yabancılaşmalarına yol açmaktadır. Dolayısıyla bu noktada, Uyar'ın sosyalist dünya görüşüne inanan bir şair olarak, kentle sosyal anlamda gerçek bir bütünleşmenin sağlanabilmesi için bu sorunların daha köklü ve radikal bir biçimde çözümlenmesinden yana durduğundan da söz edilebilir. Kentleşme ve sosyal bütünleşme açısından bakıldığında, İkinci Yeni'nin öncü şairlerinden olan Turgut Uyar'ın şiirlerinde kentsel sorunlardan doğan çatışmaların, gerilim ve huzursuzlukların izleri açıkça görülebilir:

(Turgut Uyar'ın şiirlerinde) “kentleşen Türkiye’yi ve onun yarattığı değişim ve sorunları bulabilmek mümkündür. Nitekim şair, bu dönem şiirlerinde bu kentleşmeye ayak uyduramayan uyumsuz bireyin, sıkıntılarını, endişelerini ve topluma yabancılaşmasını dile getirir. Şaire göre; “birey, kentleşmenin neticesinde kalabalıklar içinde yalnız kalmış, özünü ve fitratını yitirmiş, insanî vasıflarını kente kurban vermiş, yabancılaşmış bir varlık, bir moderndir (Aydoğdu ve İspirli, 2015:199).

Sosyal bütünleşme kavramı, genel anlamda, parti, cemaat, toplumsal sınıf ve gruplar içinde var olan, dar anlamdaki “biz” duygusunun toplum seviyesindeki “biz” duygusuna taşınmasıdır. Kentleşme bağlamında sosyal bütünleşme kavramı insanın, içinde yaşadığı kentin sunduğu her türlü sosyal, kültürel, ekonomik imkândan eşit bir biçimde yararlanmak suretiyle kentle bütünleşmesi, kendini kentin dinamik bir bileşeni olarak algılamasını ifade eder. Daha geniş ölçekte ise sosyal bütünleşme kavramı kentte yaşayan insanın kendisini içinde yaşadığı toplumun bir parçası olduğunu hissetmesi, böylece kendisine ve çevresine bir değer atfetmesi anlamına gelir. Turgut Uyar'ın şiirlerindeki “ben”in kentte yaşadığı trajedinin kaynağında, birçok nedenden dolayı kentle sosyal olarak bütünleşmemenin getirdiği huzursuzluğun varlığı kendini duyurmaktadır. Söz gelimi Uyar “ İnadına Başı Boş Aşk” adlı şiirinde” bu huzursuzluktan kaçıp gitme kurtulma umudu içinde görünür: “Ben bu şehre nereden geldim/ Bir avuç gökyüzü için başım havalarda”. (Cöntürk,

2006: 212) Fırat Caner, “Turgut Uyar’ın Huzursuzluğu” adlı doktora tezi (2006) nde Turgut Uyar’daki bu “gökyüzüne bakma” isteğini” kentte, çarpık kentleşmeden dolayı her şeyin üst üste binmesinin getirdiği huzursuzluk, kendini baskı altında hissetmenin yanı sıra, kentleşmenin, insanın doğadan uzaklaşmasını da beraberinde getirmesine bağlar. (Caner, 2006). Gerçekten de gökyüzü imgesi, kentin, rutin iş hayatının getirdiği sıkıntılardan kurtulmanın bir imkânı olarak şairin birçok şiirine sızmıştır.

Bir çalıştığım oda var üç pencere, bir arka yol, bir gökyüzü

(...)

Çaresiz kaldıkça hep seni düşünürüm

Önce sesin gelir aklıma

Sonra cumartesi geceleri gelir

Sonra gökyüzü gelir hemen kurtulurum.

(Cöntürk, 2006: 225)

Uyar, toplu şiirlerinin yer aldığı “Büyük Saat” (2011) adlı kitabının “ Göğe Bakma Durağı” başlıklı şiirinden bazı dizeler ise şöyledir:

İkimiz birlikte sevinebiliriz göğe bakalım

(...)

Bu evleri atla bu evleri de bunları da

Göğe bakalım

(...)

Falanca durağa şimdi geliriz göğe bakalım

İnecek var deriz otobüs durur ineriz

(...)

Nasıl olsa sarhoşuz öpüşürüz sokaklarda

Beni bırak göğe bakalım

(Uyar, 2011: 133)

Kent, Turgut Uyar'ın şiirsel söylemine neredeyse bütünüyle olumsuz özellikleriyle girmiştir. Söz gelimi Hüseyin Cöntürk'ün “Çağının Eleştirisi”(2006) adlı kitabında verdiği, Uyar'ın “Dünyanın En Güzel Arabistanı” (1959) nda yer alan şu dizeleri, bu duruma delil olarak gösterilebilir:

bizleri kapıdan üfüren şehir (s.62.)

yükselen küflü kentli buğuya kalabalıktan (s.53)

Kalabalığı silkeledik üstümüzden geceye buyurduk (s. 69)

Kadınlar, adamlar, şehri uğultularla dolduran namussuz kalabalık (s. 13)

Neonlar ve teoriler ısıtamaz yanını yöresini (s.3)

(Cöntürk, 2006: 213)

Öte yandan kentle sosyal bütünleşme kavramı, genel ve yerel siyasi kurumsal yapı ve dinamiklerin, farklı toplumsal sınıf ve grupların, birbirleriyle eşgüdüm içinde aktif rol aldıkları, dinamik bir süreci ifade etmektedir. Sağlıklı bir kentleşmenin sosyal bütünleşmenin gerçekleşebilmesi için kentlerde yaşayan, yoksul kesimlerin ve milli gelirden yeterli pay alamayan emekçilerin ekonomik sosyal, siyasi, hukukî alanlarda haklarının iyileştirilmesi gerekmektedir. Devletin, bütün toplumsal sınıflara sosyal, kültürel, ekonomik alanlarda eşit imkânlar sunacak çağdaş ve demokratik bir anayasayla yönetilmesi, sosyal bütünleşme sürecinin sağlıklı bir biçimde gelişmesinde uzun vadede son derece önemlidir. Yerel siyasetin ise kent hakkı bağlamında kentte yaşayan bütün toplumsal grup ve sınıflara dil, din, ırk, siyasal inanç farkı gözetmeksizin eşit imkânlar sunması gerekir. Ancak bu beklentiler elbette devlet denilen aygıtın ekonomik üretim tarzından bağımsız olarak ele alınamaz. Sosyal bütünleşme kavramını kentleşmeyle ilişkisi bağlamında, Lefebvre ve Harvey'in de alanla yazılarında ortaya koydukları gibi, küreselleşmenin hedeflerinden, ülkelerin genel ve yerel siyaset anlayışından, ülkelerin tarihsel

süreçlerinin özgünlüğünden, sosyo-kültürel ve ekonomik olarak gelişme düzeylerinden, kısaca bir ülkedeki ekonomik üretim tarzından bağımsız düşünmek imkânsızdır. Dolayısıyla kent, kentleşme, kentleşme, kent hakkı, sosyal bütünleşme gibi kavramları mikro anlamda, kente yaşayan toplumsal sınıflardan, makro planda ise bir ülkenin ekonomik üretim tarzından soyutlayarak düşünmek mümkün değildir. Bu yüzden kentleşme ve sosyal bütünleşme kavramları gelir dağılımındaki eşitsizlikler başta olmak üzere bir toplumdaki sosyal, siyasi ve ekonomik her türlü eşitsizliklerden bağımsız ele alınamaz. Çünkü “kentlerde giderek aralarındaki çelişkilerin keskinleştiği yeni toplumsal grupların ortaya çıktığını; kentsel hizmetlerden eşit düzeyde yararlanamayan bu grupların kimi zaman şiddete varan mücadelelere girdiklerini göstermektedir” (Aslan, 2016: 35).

Turgut Uyar da, Sezai Karakoç hariç İkinci Yeni'nin diğer öncü şairleri gibi sosyalist dünya görüşüne sahip bir insandır. Dolayısıyla emeğiyle çalışan insanların kentle sosyal olarak bütünleşememelerinin gerisinde daha köklü nedenlerin bulunduğu da farkındadır. Turgut Uyar da tıpkı Edip Cansever gibi, 1961 Anayasasının getirdiği “özgürlük” ortamında kurulan, Türkiye İşçi Partisi'ni desteklemektedir. Aydın Derviş Akkoç “Turgut Uyar'ın Çocuklarıyız”(2014) adlı kitabında eşi Tomris Uyar'ın onun, hep bir eylem adamı, solcu bir militan olamamanın sıkıntısını çektiğinden söz eder. (Akkoç, 2014) Akkoç söz konusu kitabında, oğlu Tunga'nın aynı minval üzere olan şu sözlerine yer verir: “Babam siyasal eylem hususunda çekinceli bir insandı, destekler ama katılmazdı, özü itibarıyla pasifti. Nedenlerinin ne olduğunu ben de bilemiyorum” (Akkoç, 2014: 137) dedikten sonra onun 12 Mart Darbesinin ardından Mahir Çayan, Sinan Cemgil, Deniz Gezmiş... gibi devrimci gençlerin katledilmelerinden çok etkilendiğini, devrimcilere karşı “çok yüksek bir

sempatisi” olduğunu söyler. (Akkoç, 2014) Oğlu Tunga’ya göre Uyar, aynı zamanda sosyalist mücadelenin meselelerini Edip Cansever’e, Cemal Süreya’ya oranla daha çok işlemiştir. Tunga Uyar, dikkatli bir okurun babasının şiirlerindeki “baltalar”, “kanlar”, patlayan silahlar”, meydanlar” gibi birçok kelimededen yola çıkarak bu şiirlerdeki sosyalist içerik ve tavrı hemen yakalayabileceğini de söyler (Akkoç, 2014) Murat Belge, Uyar’ın sosyalist mücadeleyi açık bir biçimde desteklediğine ilişkin bir anısını anlatır. Belge sonradan kendisiyle yapılacak bir söyleşide şunları söyler:

Anladığım kadarıyla Turgut Uyar’ın bir arayışı var ama bulamıyor sanki. Devrimcileri desteklemenin dışında, mücadeleye katılmakla katılmamak arasında salınıp duruyor, tabii bu da manen yoruyor olmalı... Dönemin sol şair ve eleştirmenleri tarafından kaçkınlıkla itham ediliyor hatta (Akkoç, 2014:137).

Uyar, Bu yüzden, kapitalist modernleşmenin, insan emeği üzerindeki tahakkümünü bir “abluka” olarak görür. Kapitalist modernleşmenin insan emeğine karşıt özünü ve kapitalizmin tüketim/haz odaklı kent hayatını, “Dünyanın En Güzel Arabistanı” nda yer alan “ Büyük Ev Abluka”da adlı şiirinde şu dizelerle ortaya koyar. Şiirin adında ter alan “Büyük Ev” in “modern” kapitalist kentin bizzat kendisi olduğu açıktır:

*Bakın bu şehri ben kurdum ben büyüttüm ama sevemedim
Ben sevmezsem sevmek kimselerin elinden gelmez
Bizi tutkulara çağırdı otobüse, sosise buzdolabına
Telefona sinemalara, radyolara bir sürü kancık sevdalara
Sürü sürü mutsuz alışkanlıklara
Yalana dolana itliklere keten elbiselere*

(Uyar, “ Büyük Saat”s.186)

Uyar, bu dizelerinde, hem üretim sürecinde emeğin hakkının yenilmesi yüzünden insanın kendisine yabancılaşmasına (“Bakın bu şehri ben kurdum ben büyüttüm ama sevemedim/ (...) “Ben sevmezsem sevmek kimselerin elinden gelmez”) hem de

kapitalist modernleşmenin getirdiği haz odaklı yaşama, tüketim iştahına, alışkanlıklara, buna bağlı olarak da insan ilişkilerinde meydana gelen yozlaşmaya dikkat çekmektedir. Bu dizelerdeki “ben” adlı gerçekte örtülü bir “biz” adlıdır. Uyar burada kentin yollarını, binalarını yapan, elektrik ve doğal gaz boru hatlarını döşeyen, kısacası üretim sektörünün her alanında alın teri dökerek değer yaratan bütün bir emekçi sınıf adına konuşmaktadır. Emekçi kapitalist sistemde değişim değeri olan yani bir meta olarak alınıp satılabilecek bir değer yarattıktan sonra ücretlendirme yoluyla haksız bir biçimde emek sürecinden bütünüyle dışlanmakta, kendi yarattığı değere yabancılaştırılmaktadır. Kısaca kendi inşa ettiği evde oturamamakta, kendi ürettiği arabaya binememektedir. Tülün Öngen “Marx ve Sınıf” adlı makalesinde (2002) sermaye ile emek arasındaki karşılıklı değişimin, yanıltıcı bir biçimde eşdeğerler arasındaki özgür bir değişim (emeğe karşı ücret) görünümü aldığını, dolayısıyla toplumsal ilişkilerin mistifikasyonuna yol açtığını söylemektedir. Yazara göre emeğin toplumsal karakterini gizleyen “meta fetişizmi”, insanların, şeylerin dünyasının, yani kendi etkinliğinin yarattığı ama kapitalist ekonomik sistemin işleyişi sonucunda nesnel bağımsız bir güç olarak kendi aleyhine dönen süreçlerin tahakkümü altına girmesinin kaynağıdır” (Öngen, 2002: 18).

“Büyük Ev Abluka” da adlı şiirinde Uyar’ın, Marx’a göre kapitalist üretim biçiminde, emek ve sermaye çelişkisi sürecinde kendini gösteren yabancılaşmanın, günümüz tüketim toplumunda bile rahatlıkla izlenebilecek görünümelerini o keskin zekâ ve duyarlılığıyla, Türkiye toplumu için erken denilebilecek bir dönemde henüz işbölümü ve üretim sürecinde derinden kavradığı görülmektedir

*Bak ben seni nerenden kurtaracağım şaşacaksın
Şimdi bu taşları biz çektik değil mi ocaklardan
Bu asfaltı biz döktük biz onardık değil mi*

Bu yapıları on iki kat yapmak bizim aklımızdı

Biz kurduk istersek umursamayız ya

(Abluka burada başlıyor çünkü)

(Uyar: 2011: 187)

Ahmet Oktay ise Turgut Uyar'ın Poetikasındaki köklü değişimi kentleşme sürecini dikkate alarak incelediği yazısında şunları söyler:

Uyar, yenilikçi şiirlerini yazmaya başladığında marjinalde yaşamaktadır. İki düzeyde: İlkin, Turgut Uyar olarak: Kentin sıradan üyesidir. İkincisi, şair kimliğiyle toplumun dışlanmış bir üyesi olarak. (...) Kente geliş kültürel seferde derin bir yarılmaya yol açacak, tüm referans odaklarını dönüştürecektir ama şairi öncelikle etkileyen büyük kentin güncel yaşamıdır. Taşra' nın ufkunu bir anda tuzla buz eden nesnelere dünyasıdır. (Oktay,1992: 144-145)

Kentte emekçi sınıflarla sermaye sınıfı yani burjuvazi arasındaki çelişki, kendini bütün yaşam ve çalışma alanlarında, yenilip içilen, alınıp satılan bütün metaların mahiyetinde keskin bir biçimde açığa vurur. Uyar'ın hem bir memur hem de duyarlılığı yüksek, kırılğan bir insan, bir şair olarak gündelik hayatını kentin içinde geçirmeye zorunlu oluşu dikkate alındığında, Uyar'ın daha önce uzun zaman kaldığı taşranın ufkunun Oktay'ın deyişiyle “tuzla buz” olması kaçınılmazdır. Emeğiyle çalışan insan hem içinde yaşadığı kentin geleceğine karar veren ilişki ve süreçlerden hem de işbölümünden başlayarak günde en az sekiz saat çalıştığı işiyle ilgili kararlardan dışlandığı için kendi geleceğine yön vermekten aciz bırakılmıştır. Uyar bu durumu her gün, bir memur olarak içinde yer aldığı bürokrasi içinde deneyimlemektedir. Egemen sınıfın düşüncesinin hem devletin kendi kurumlarında hem de özel sermayenin yarattığı devasa yapıda keskin bir hiyerarşi içinde örgütlendiğini görmektedir. Bu durumun Uyar'ın dünyasına derin bir huzursuzluk, bir kaçıp gitme, kurtulma arzusu olarak yansımaları ise kaçınılmazdır. Simmel

“Metropol ve Şehir” adlı makalesinde, kentin yabancılaştırıcı etkilerinden söz ederken dile getirdikleri, bu konudaki düşüncelerimizi doğrular niteliktedir:

Binalarda ve eğitim kurumlarında, mekânı fetheden teknolojinin yarattığı harikalarda ve konforda, cemaat hayatı oluşumlarında ve devletin gözle görünür kurumlarında öyle ezici bir billurlaşmış gayri şahsileşmiş bir tin vardır ki kişilik onun etkisi altında kendisini muhafaza edemez tabiri caizse. (Simmel, 2009: 327)

Kısaca, Turgut Uyar’ın huzursuzluğunun kaynağında, sanatçı psikolojisine içkin öznel deneyim ve duyarlılığın yanı sıra, kendisinin de içinde yer aldığı emekçi sınıfın, değer yarattığı alanlardan dışlanması, yaşadığı kentin geleceğine karar verecek süreç ve ilişkilerden soyutlanması yatmaktadır. Uyar’ın içinde yaşadığı kent, emekçi kitleleri kucaklayan bir sosyal bütünleşmenin değil, tam tersine bir sosyal dışlanmanın aracı konumundadır. Dolayısıyla Uyar’ın “kurtuluşu” tam da bu noktada, emeğin daha adil ve özgür bir dünya için harekete geçtiği bir nokta aradığı açıktır. Bu arayış ayrıca şairin gerçek bir toplumsal değişimin ne olduğu konusunda vardığı siyasal bilinç düzeyini göstermesi açısından da ayrıca dikkate değerdir. Lefebvre “Kent Hakkı” adlı makalesinde şunları söyler: “İşçi sınıfı olmadan bir (kentsel) bütünleşme çabasının hiçbir önemi yoktur ve üstelik bu durumda bu bütünleşememe hali, bütünleşme maskesinin altında devam edecektir. Orada sadece bir seçenek değil açılan ve kapanan bir ufuk bulunur. İşçi sınıfı susup hareket etmeyince ve teorinin ona “ tarihsel görev” olarak tanımladığını başaramayınca hem “özne” hem de “nesne” eksik kalır” (Lefebvre: 2011: 148).

4.4. İKİNCİ YENİ ŞİİRİ VE TOPLUMSAL CİNSİYET

Toplum cinsiyet kavramı literatürde, kadın ve erkek arasındaki iktidar ve eşitsizlik ilişkilerini eleştirel bir yaklaşım içinde sorgulayan bir kavram olarak değer

kazanmıştır. Gerçekte toplumsal cinsiyet; bireyin biyolojik cinsiyetinin ötesinde toplumsal olarak yapılandırılmış erkeklik ve kadınlık kavramlarıyla ilintilidir (Kaypak, 2013: 78). Bir başka ifadeyle söylenirse sosyal bilimlerde, toplumsal cinsiyet kavramı, cinslerin biyolojik ve fiziksel özelliklerinden hareketle dile getirilen cinsiyet anlayışına hem bir tepki hem de alternatif olarak ortaya çıkmıştır. Hatta toplumsal cinsiyet kavramı, zamanla ister kadın-erkek isterse eşcinsel-biseksüel olsun, biyolojik temele dayanan, “cinsiyetçi” anlamını aşarak, etnik kimliği, yaşam biçimi nedeniyle toplumun genel değerlerine, ortak inançlarına, sosyal ve kültürel inançlarına aykırı olduğu değerlendirilen insanlara uygulanan ayrımcılığı, eşitsizlikleri, baskıları da içine alan bir anlam taşımaya başlamıştır. Toplumsal cinsiyetçi eşitsizlik kavramının özünde ise dinî, ahlâkî, hukukî, siyasî, sosyal birçok neden bulunmaktadır ve aile, çalışma hayatı, başta olmak üzere toplumsal hayatın her alanında karşılaşılan bir sosyal olgudur. Bu sosyal olgu Türkiye’de, özellikle kentleşmenin daha derin kök saldığı alanlarda, bütün dünyada olduğu gibi Batılı modernleşmenin getirdiği toplumsal değişimlerin bir sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Bu yüzden toplumsal cinsiyetçi eşitsizlik ya da bir başka ifadeyle toplumsal cinsiyetçi ayrımcılık bir toplumda makro ve mikro düzeylerde yaşanan toplumsal değişimlerden bağımsız bir olgu değildir. Dolayısıyla bu sosyal olgu, çalışmanın daha önceki bölümlerinde de dile getirildiği gibi, Türkiye’nin kapitalistleşme, kentleşme süreçleriyle de yakından ilişkilidir. Türkiye’de her ne kadar kentleşme sürecinde, başta, kadının çalışma hayatına, sosyal yaşama daha güçlü katılımı olmak gibi birçok nedenle kadın ve erkek arasındaki ilişkilerin geleneksel doğası değişmeye başlamış olsa da, toplumsal hayatta hâlâ ataerkil

anlayışın çok güçlü olduğundan söz edilebilir. Şafak Kaypak, “Toplumsal Cinsiyet Bakış Açısından Kente Bakmak” (2014) adlı makalesinde şunları söylemektedir:

Kent, kadın ve erkeğe birlikte bir yaşam ortamı sunuyor olsa da, toplumsal cinsiyetçi bakış açısıyla kentin “eril” yapılandırıldığı bir gerçektir. Toplumsal cinsiyette kadına biçilen rol, onun kente katılımını azaltmaktadır. Kentleşme hareketinin, sosyal, ekonomik ve mekânsal açılardan kadına yeni olanaklar sağladığı; aile, din ve siyasi kanaatler üzerinde etkili olduğu bilinmektedir (Kaypak, 2014: 344).

İkinci Yeni şiirinin sosyal art alanında bulunan Türkiye’nin modernleşme serüveninin ve bunun getirdiği toplumsal değişimin bir başka vechesi de, toplumsal cinsiyetçi eşitsizlikler konusunda toplumda giderek artan bir bilinçtir. Yurttan bireye doğru geçişin işaretlerini de içinde taşıyan bu şiir hareketi, toplumsal bir sorun olarak gördüğü toplumsal cinsiyetçi eşitsizlikler konusunda da hassas bir tutum izlemiştir. Bu yüzden İkinci Yeni Şiirinin öncü şairlerinin kimi şiirlerinin dikkat çeken bir yönü de toplumsal cinsiyetçi eşitsizliğe karşı bir tavır taşıyor olmasıdır. Özellikle Cemal Süreya’nın ve Ece Ayhan’ın yazdıkları şiirlerde bu izleğin öne çıktığı görülmektedir. Toplumsal cinsiyetçi eşitsizliklere karşı tavır, Cemal Süreya şiirinde genel olarak sevgili sıfatıyla anılabilecek bir kadın figürü etrafında şekillenir. Ece Ayhan şiirinde ise aynı tavır, toplumsal her türlü iktidarın dışladığı, “kötü” kadını (fahişe), Ayhan’ın bir şiirinde geçen ifadeyle ya genelevde çalışan “ermiş kadınları” ya da “serbest orospu” ların sosyal hayatlarını, acı ve sevinçlerini merkezine alır.

4.4.1. Cemal Süreya Şiirinde Cinsellik ve Kadının Toplumsal Dönüşümü

Türkiye’de, tarihsel süreç içinde ele alındığında, kadının erkekten fiziksel olarak daha zayıf olması, toplumsal hayatı kadın aleyhine şekillendiren dinsel, geleneksel kuralların varlığı, toplumlar, devletlerarasında bitip tükenmek bilmeyen savaşlar gibi birçok nedenin, kadınların toplum hayatında güçlü bir biçimde temsil edilememesine, kendilerini özgürce geliştirememelerine yol açtığı söylenebilir. Ataerkil yapıya sahip toplumlarda erkeğe tanınan imtiyazların kadına tanınmadığı görülmektedir. Bu toplumların hayatı biçimlendiren dinsel ve geleneksel, yazılı ya da yazısız kurallarına göre, kadının yeri erkeğinin yanı, bir başka deyişle de evidir. Bu bakış açısının zorunlu bir sonucu, kadını toplumda, daha doğrusu aile içinde sadece anne rolüyle “yüceltmek” tir. Kadını, ev hayatında aşırı iş yükü ve sorumluluk altında bırakan bu “yüceltme”, onun bedensel ve zihinsel olarak sağlıklı gelişimini engellemiştir. Öte yandan kadınlar dünden bugüne özellikle Karadeniz, Ege, Güneydoğu bölgelerinde tarım hayatının vaz geçilmez işgücü olarak da yer almakta, ev işleri, annelik gibi çok ağır görevlerinin yanında çalışma hayatına da aktif olarak katılmaktadırlar. İster köy ve kasabalarda isterse kentlerde olsun Türkiye’nin birçok yerleşiminde kadın-erkek ilişkilerinin doğasını belirleyen, güç eşitsizliklerinin temelinde yer alan ilişkilerin biçimi büyük oranda hâlâ ataerkindir. Bu tür toplumlarda “kadın ailenin namusu” olarak görülür. Aşırı korumacı tutumla eğitime, çalışmaya katılmaları, toplumsal faaliyetlerde bulunmaları engellenir, sıkı denetim altında tutulurlar (Topçuoğlu, 1978)

Türkiye’de kadının toplumsal dönüşümünün ya da kadın algısının değişmeye başlamasının, bir başka söyleyişle de, kadının toplumsal hayatta erkeğin eşiti bir kişilik olarak görünür olmasının tarihinin, gerçek anlamda Cumhuriyet’le başladığı

söylenbilir. Elbette bu tarihten daha önce, kökleri 19 ncu yüzyıl Osmanlı toplumuna kadar uzanan, dolayısıyla cumhuriyet kadınına bir miras olarak kalan bir kadın hareketinin varlığı da yadsınamaz. İhsan Şerif Kaymaz “Çağdaş Uygarlığın Mihenk Taşı: Türkiye’de Kadının Toplumsal Konumu” adlı makalesinde (2010) şunları söylemektedir:

Tanzimat’tan sonra çok sınırlı biçimde de olsa, kadınların eğitim ve çalışma yaşamına girmesine yönelik bazı adımlar atıldı. 1842’de Askeri Tıbbiye’ye bağlı Ebelik Okulu, 1869’da Kız Sanat Okulu (İnas Sanayi Mektebi), 1870’de Kız Öğretmen Okulu (Darülmuallimat) açıldı ve kız çocuklarının ilk ve ortaokul (iptidai ve rüştiye) eğitimi görmelerinin önü açıldı. Bu adımlar, dönemin yönetimi tarafından kadınlar için iki mesleğin uygun görüldüğünü ortaya koyuyordu: ebelik (hemşirelik) ve öğretmenlik. (Kaymaz, 2005: 337).

Kadının toplumsal konumu 20 nci yüzyılın başlarından itibaren daha hızlı bir gelişim göstermiştir. Türkân Yeşilyurt Kayhan, “Kadın Şairde Kadın: Şükûfe Nihal’in Şiirleri” adlı Yüksek Lisans Tezi (2005)’de Şükûfe Nihal’in, Türkiye’nin modernleşme sürecinde önemli toplumsal değişimler geçirdiği bir dönemde (1909-1960) yapıtlarını yayımladığını söyler. Bu dönemde özellikle üst sınıf eğitilmiş kadınların, toplumsal değişimin hem öznesi hem de nesnesi oldukları bir dönemdir. “Bu dönemde Şair de birçok kadın derneğinde aktif görev almış, gazete ve dergilerde kadın haklarıyla ilgili yazılar yazmış, hikâye ve romanlarında kadın kahramanları öne çıkarmış, şiirlerinde “kadın sesi” ni duyurmaya çalışmıştır. (Yeşilyurt, 2005: 6-7) Batılı çağdaş toplumlar kadın ve erkek eşitliği temeli üzerine kurulmuştur. Bu toplumlarda kadının ve erkeğin toplumsal hayatın her alanındaki eşitliği, hukuksal güvence altındadır. Batılı modernleşmeyi kendisine model olarak seçen Türkiye Cumhuriyeti de kuruluşundan bugüne kadın ve erkek eşitliğinin sağlanması yönünde önemli adımlar atmıştır. Türkiye’de, kadın algısının değişmesinde daha önce bu

çalışmada da sözü edildiği gibi 1950'lilerin ortalarında başlayarak 1980'li yıllara kadar artan oranda devam eden iç göçlerin, 1960'lı yılların ortalarından itibaren yurtdışına, özellikle de Almanya'ya olan dış göçlerin büyük bir etkisi bulunmaktadır. Türkiye'de toplumsal cinsiyetçi eşitsizlik algısının değişmesinde Batı'da, özellikle Fransa'da etkili olan 1968 öğrenci hareketlerinin de büyük bir etkisi olduğu söylenebilir. 1968 olayları, özünde radikal denilebilecek politik bir yönseme taşımıyor olsa da, Batı'da toplumsal alanda önemli sonuçları olmuştur. Bu sonuçlardan biri de cinsiyet eşitsizliği konusundaki mücadelelerin eğitim sisteminden başlayarak hayatın her alanına yayılmasıdır. Kadın erkek ilişkilerinin cinsellik başta olmak her alanda özgürce yaşanabilmesi, kadın ve erkek arasındaki eşitsizliklerin ortadan kaldırılması yönünde mücadele eden ve İkinci Dalga Feminizme yo açan sürecin Batı'da bu olaylarla hızlandığını söylemek mümkündür.

Ancak Batı'da kadın ve erkeğin cinsel özgürlüğünü de içine alan bu süreç, 1961 Anayasasının getirdiği özgürlük ortamında Türkiye'nin içinde bulunduğu koşullara, kadın-erkek eşitliği konusundaki tartışmaları da içine alan ancak özünde siyasi yönelimin ağır bastığı süreç olarak yansımıştır. Türkiye'de zaman içinde özellikle Cumhuriyetle başlayıp süren, eğitim ve hukuk alanında gerçekleşen dev dönüşümlerin bir sonucu olarak, eğitilmiş kadın sayısında, dolayısıyla da kadının çalışma hayatına katılımında önemli bir artış meydana gelmiştir. Günümüz Türkiye'sinde kadınlar artık toplumsal hayatın her alanında yer almakta, toplumun daha ileri bir topluma dönüşebilmesi yolunda büyük bir çaba göstermektedirler.

İkinci Yeni şiirinin kurucu şairlerinden bir olan Cemal Süreya'da kadın figürü, merkezî bir önem taşır. Kadın imgesi, Cemal Süreya'nın "Nehirler Boyunca Kadınlar Gördüm" adlı şiirinde de görüleceği üzere, kimi şiirlerine Anadolu'da, ataerkil

düzendeki hayatın sıkıntıları, zorlukları içinde yaşayan, her şeye rağmen özverili, ama suskun ve “yenilmiş” bir kadın imgesiyle yansır. Ancak onun şiirlerinin merkezinde bulunan kadın imgesinin daha çok “Üvercinka” adlı şiirinde de görüleceği üzere, kentli, toplumsal hayatı adil ve özgürlükçü bir yönde değiştirebilmek için erkeğin yanında mücadele eden, çoğu zaman bilinçli, belirli bir siyasal tavra sahip sevgili imgesiyle örtüştüğü de açıktır. Kısaca “Süreya’nın şiiri, biraz mübalağalı bir üslûpla söylenmek gerekirse, Kadına, Aşk’a adanmış bir şiirdir. Şairin bütün şiirlerinin “Sevda Sözleri” başlığı altında toplanması bir tesadüf olmasa gerektir. (Demir, 2015) Bu bağlamda Cemal Süreya şiirinin en belirgin özelliklerinden biri de onun Modern Türk şiire, erotizmi getirmiş olmasıdır. Servet-i Fünun döneminde kadının idealize edildiğini, şiirde kadınlık niteliğini öne çıkarmanın kirliliği ve ayıp bir şey olarak değerlendirildiğini söyleyen Süreya, yazının devamında şöyle söyler:

1940 yıllarından Garip şiirden sonra ise “ Sevgili artık her şeyiyle somut, yüreğimizde yaşayan bir insandır, herhangi bir kadındır. Toplumsal sınıf değişmiştir. Bazen şoförün karısıdır, bazan rejide çalışan bir işçidir, bazan okumuş bir memur kızıdır. Bazan da şairin karısıdır. Gerçek bir insandır, erdemleriyle kusurlarıyla, güzelliğiyle, çirkinliğiyle. Şarkı söyler, sesi güzel olmasa da. Mutfağa girer, fasulye pişirir (Süreya, 1976: 27).

Cemal Süreya “Şapka Dolu Çiçekle” (1976) adlı kitabında yer alan “Sevginin Halleri” başlıklı yazısında Modern Türk şiirinde kadın imgesinin Nâzım Hikmet’le örtülü bir erotik yük kazandığını, ancak erotizmin bütün yönleriyle Türk şiirine 1950’den sonra, dolayısıyla İkinci Yeni şiiriyle yansıdığını söyler. “Erotizmin şiirimize zengin ve şairden şaire farklı biçimlerde girmesi 1950-1955 yıllarından sonra olmuştur. Cinsel gerilime, hatta cinsel birleşmeye yaklaşmaktadır bugünün şairi. İnsan sevdiğiyle yatmayacak da kiminle yatacak?” dır.” (Süreya: 1976, s: 29)

Cemal Süreya, erotizmin Türk edebiyatında bulunmayışını büyük bir eksiklik olarak görmektedir. Ona göre, Türk toplumu toplumsal değerlerini ve yasaklarını büyük oranda cinsellik üstüne kurmuştur. Bu yüzden de gerek erkek gerekse kadın olsun, cinsler birbirini uzak ve yabancı birer yaratık olarak algılamaktadırlar. Kadınla erkek arasındaki cinsel gerilim ise dünyanın başka ülkeleriyle karşılaştırıldığında son derece yüksektir. Çünkü hem kadın hem de erkek kundaktan itibaren erotik duygular içinde yetişmektedir. (Süreya, 1976) Cemal Süreya, bir toplumda kadın ve erkek eşitliğinin gelişebilmesini, siyasî, sosyal, kültürel, iktisadî birçok nedenin yanında, kadının cinsel özgürlüğüyle de ilişkili bir durum olarak görmektedir. Dolayısıyla da erotizmi hem kadının hem de erkeğin toplumsal özgürlüğü bağlamında bir çıkış noktası olarak ele alır. Süreya, kadını ataerkil toplumsal değerlerden, yasaklardan kurtarmak böylece içinde yaşadığı toplumunda özgürlük sınırlarını genişletmek ister. Süreya, "Günübirlik" adlı kitabında yer alan "Normal ve Anormal Cinsellik" adlı yazısında Türkiye'deki cinsellik anlayışına ve kadın ve erkek arasındaki cinsel gerilim söylemine yeniden döner:

Türkiye'de cinsel hayat Batı ülkelerindekine göre hep daha büyük bir gerilim içinde olmuştur. Daha önce bir yazımda belirttiğim gibi, söz gelimi, bir Alman için cinsel birleşme, yemekten sonra yenen büyücek bir çikoladadır; yeri, konumu bilinen belli bir edimdir; güzel bir şeydir. Bir Türk içinse cinsel birleşmede güzelliğin üstünde, hatta dışında bir şey vardır: Bir felaket tadı, bir varlık yokluk tartışması, bir mahvoluş... (Süreya, 1982: 135).

Cemal Süreya'nın maliye müfettişi olması nedeniyle Anadolu'nun birçok şehrini gezip tanımıştır. Onun şiirlerinden ve düzyazılarından yola çıkıldığında, işi nedeniyle bulunduğu bu şehirlerde birçok gönül ilişkisi yaşadığı sonucuna da varılabilir. Süreya'nın, ailesinin 1938 Dersim sürgünü olması, kendisinin de henüz yedi yedi yaşındayken bu sürgünü yaşamasının getirdiği acıların yanı sıra, biraz da çok küçük

yaşta yetim kalmanın etkisiyle, çok erken yaşlarda ilgisini yönelttiği onun birçok şiirine konu olmuştur. Söz gelimi Cemal Süreya'nın 1955'te yayımlanan ve ilk kitabı "Üvercinka" (1958) ya da aldığı "Nehirler Boyunca Kadınlar Gördüm" adlı şiiri, hem kökleri çocukluk yıllarına kadar uzanan gözlemlerine, hem de maliye müfettişi olarak Anadolu'daki deneyimlerini dayanır.

*Porsuk Nehrinin geçtiği kadınlar
Hepsine yüzer kere rastladım en azdan
Umutsuz sevdalara tutulmak onlarda
Bozkıra doğru seyrele seyrele yaşamak onlarda
Verdi mi adama her şeylerini verirler
Ben gördüm ne gördümse kadınlarda
Porsuk nehrinin geçtiği*

(Süreya, 2008: 33)

Bilindiği üzere, İç Anadolu Bölgesinde 448 kilometrelik bir alanı dolaşan Porsuk Nehri, Sakarya ırmağının en uzun koludur. Kütahya ovasından Eskişehir ovasına neredeyse geniş bir coğrafyaya olabildiğince hayat verir. Olabildiğince hayat verir, çünkü nehrin geçtiği bölgeler genellikle dağlardan, bozkırlardan oluşur. Nehir kış aylarında hava sıcaklığı eksi onlara düştü mü donar, bahar gelip güneş açtığında buzlar usulca çözülür, nehrin suları geçip gitti toprağa hayat vermeye başlar. Bütün bir Anadolu'da olduğu gibi bu nehrin geçtiği Eskişehir, Kütahya, gibi illerde, bu illerin ilçe ve köylerinde de toplumsal hayata ataerkil ilişkiler egemendir. Kadınlar hem buğday, arpa, mısır, nohut vb. yetiştirilen tarımda işçi hem evde ana, hem de kocalarına karşı kadındırlar. Şiirde "kadın" bedeni işte bu çetin coğrafyaya benzetilmekte, bu bedeni boydan boya geçip giden Porsuk Nehri ise kadının yaşama direncini, umudunu, özverisini, doğurganlığını, yaratıcılığını simgelemektedir. Bu bölümde, aynı zamanda, kadının şehrin merkezinden ilçelere, ilçelerden köylere

doğru gidildikçe, Süreya'nın deyimiyle “bozkıra doğru seyreldikçe” hukukun, aile ilişkilerinin, çevresinin güveninden daha da yoksun, aile içi şiddete daha açık yaşamasının getirdiği derin yalnızlığa ve umutsuzluğa vurgu vardır. Ayrıca, Porsuk Nehrinin geçtiği bu coğrafya, sevdiler mi erkeğe her şeyini veren kadınların coğrafyasıdır. Süreya, kadının sevdiği erkeğe karşı bu özverili yaklaşımını örnek göstererek kadınlardan “çok şey” öğrendiğini söyler: “Ben gördüm ne gördümse kadınlarda”.

*Kızılırmak parça parça olasın
Bir parça ekmek siyah, on kuruşluk kına kırmızı
Taş toprak arasında türküler arasında
Karanlıkta bir yanları örtük bir yanları üryan
Kocaman gözleriyle oy anam bu kadar dokunaklı
Kimler ürkütmiş acaba bu kadar kadını*

Şair, şiirin ikinci bölümünde sözü Kızılırmak'a getirir. Türkiye'nin bu en uzun nehri ise Çorum'dan, Sivas'a, Samsun'dan, Ankara'ya Türkiye'nin çok geniş bir coğrafyasını dolaşır. Kızılırmak'ın geçtiği bölgenin kadınları ise daha yoksul, hayattan yana daha nasipsizdirler. Bu bölümde yer alan dizelerde “Kızılırmak'ın parça parça oluşu” biraz da sanki Kızılırmak üzerine söylenmiş bir halk türküsüyle ilgili gibidir. Rivayete göre bir tarihte bir düğün alayının geçişi sırasında köprü yıkılmış, gelin dâhil birçok insan sulara gömülmüştür:

*Kızılırmak parça parça olaydın
Her parçanı dağ başına salaydın
Sen de benim gibi yarsız kalaydın
N'ettin Kızılırmak allı gelini
Yazması oyalı pullu gelini*

Bu bölümde kadın iri ve güzel, ancak bir o kadar da ürkek gözleriyle “taşla toprak”, “bir parça ekmekle on kuruşluk kına” arasında, yoksulluğun, çaresizliğin,

imkânsızlığın içinde resmedilmiştir. Süreya,'nın bu bölümde sorduğu “Kimler ürkütmüş acaba bu kadar kadını” dizesi Divân edebiyatında Tecahülü Ârif denilen, bilip de bilmezden gelmenin bir örneğidir. Cemal Süreya, bu topraklarda kadını ürküten, korkutan şeyin künyesini elbette çok iyi bilmektedir. Ama o, kinayeye başvurur, onca söz söyledikten sonra, o nedeni bulmayı biraz da şiiri okuyana bırakır.

*Dicle kıyılarına tiren varınca
Büyük bir gökyüzü git allahım git
Genel olarak önce kaşları görünüür
Sonra bütünsüz uykuları kaşla göz arasında
Yanaklarında çıban izi taşıyan kadınlar
Gül kurusu*

Dicle nehrinin geçtiği topraklarda ise kadın önce kaşlarıyla vardır. Güneydoğu Anadolu Bölgesini dolaşan Dicle Nehrinin geçtiği bu coğrafyada, dinî ve ahlâkî kurallar, gelenek ve töreler hayata damgasını vurmuştur. Bu damga, ilk önce kadın bedeninde, onun örtünme ve giyinme biçiminde kendini ortaya koyar. Özellikle ilçelerde ve köylerde kaşı ve gözleri açıkta bırakan, ancak ağzı kapayan başörtüsü, şiirde, kadının ataerkil toplumsal yaşamdaki konumunu, sözünün ne ölçüde geçtiğini ortaya koyması bakımından önemli bir imgedir. “Kaşla göz arasındaki bütünsüz uyku”, ise, evdeki analıktan yatak odasındaki kadınlığa, kadının, tarlada, bağda, bahçede ağır bir işçi olarak tam gün çalışmasına, onu canından bezdiren günlük hayata ilişkin bir gönderme olarak okunabilir. “Yanaklarındaki çıban izleri” bu bölgeye özgü olan ve “şark çıbanı” olarak da bilinen hastalığın, metafor olarak ise yoksulluğun bir göstergesidir.

*Bir gün sizin de yolunuz düşer memlekete
Siz de görürsünüz bunları kadınlarda
Ödevleri yenilmek olan hep
Bıçakla kemik arasında
Susmakla ağlamak arasında
Yenilmek
Kadınlar*

(Süreya, 2008: 33)

Cemal Süreya “Nehirler Boyunca Kadınlar Gördüm” adlı şiirinin son bölümünde yer alan “yenilmek” sözcüğü, kadının günümüz Türkiye’sinde bile değişmeyen yazgısını göstermesi bakımından önemlidir. Köyde, kentte, evde, işte, hayatın her alanında çalışan, üreten kadın, yazık ki henüz toplumda, çoktan hak ettiği yeri alabilmiş değildir.

Süreya kadının toplumsal hayattaki “susmakla ağlamak arasındaki yerini Türkçede yaygın olarak kullanılan ve sabrın sınırlarına varıldığını ifade eden “bıçak kemiğe dayandı” deyimine başvurarak dile getirir. Şiirin sonunda yer alan “Yenilmek/ Kadınlar” dizeleri, şiirde geçen “bıçak” sözcüğü birlikte ele alındığında, metinler arası bir okumayla Nâzım Hikmet’in “Kurtuluş Savaşı Destanı” ya da “Kuvayı Milliye Destanı” (2002) olarak bilinen şiirinde geçen şu dizelerine sanki bir anıştırma ya da bir nazire niteliğindedir:

*ve ekinde, tütünde, odunda ve pazardaki
ve karasabana koşulan
ve ağullarda
ışılısında yere saplı bıçakların
(...)
Kadınlar
Bizim Kadınlarımız
(Hikmet, 2002: 71)*

Daha önce dile getirildiği gibi kadın, sevgili, Cemal Süreya'nın şiirlerinin merkezinde yer alır. Bu sevgili onun birçok şiirinde durağan olarak değil, bir erkeğin de içinde olduğu sarmal bir eylemin, bir akışın içinden çizilmiştir. Süreya' şiirlerinde erotik duygularla başlayıp gelişen bazen biter gibi olan sonra siyasal olanla kol kola daha şiddetlenmiş bir arzuyla yeniden ortaya çıkan bir sevgili imgesi var gibidir. D.H. Lawrence "Pornografi ve Müstehcenlik" (2015) adlı kitabında kadının doğasına ve onun erkekle ilişkisinden şöyle söz eder:

Kadın bir akıştır, erkeğinkinden farklı bir hayat nehridir ve her nehir sınırlarını aşmadan kendi yolunda akmaktadır. Erkeğin kadınla olan ilişkisi, iki nehrin bazen birbirine karışarak, sonra tekrar ayrılarak aktıkları sonsuz bir yolculuk gibidir. İlişki hayat boyu süren bir alışveriş bir yolculuk gibidir. Seks de öyledir (Lawrence, 2015: 73).

Süreya'nın kadını hem bir sevgili hem de aynı siyasal davaya inanmış, yan yana, omuz omuz iki insan olarak ele aldığı, toplumsal hayatı birlikte mücadele ederek dönüştürmek arzusu taşıyan önemli şiirleri de vardır. Söz gelimi "Cigarayı Attım Denize" adlı şiirinde Süreya, kadını tam da bu dönüşümün getirdiği değişimin, yönsemenin eşiğinde tarif eder:

*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 gün ışığı
Daha öbür elinde de kilometrelerce hürlük
Çalışan insanlar için akşama kadar
Toz duman içinde
Bir elinle de boyuna ekmek kesiyorsun
(Süreya: 2008: 21)*

Şiirde geçen “kızlık” ve “huzursuzluk” sözcükleri toplumsal cinsiyetçiliği çağrıştırmasının yanı sıra, ataerkil düzenin kadını kendine bağlayan namus anlayışını, dolayısıyla ilkel ve geleneksel olanı yansıtırken, “el”, “günüşiği”, “hürlük”, “çalışan insanlar” ve “ekmek” gibi sözcükler, geleceği, emeği, siyasal olanı imlemektedir. “Hürlük” sözcüğünün “kilometrelerce” gibi bir söyleyişle nitelenmesi, onun somut özelliğini, dolayısıyla da şairin materyalist dünya görüşünü yansıtmaktadır. Şiirin merkezinde yer alan genç ve dinamik kadın imgesinin, çalışmakla, üretmekle yoğun bir ilişki içinde veriliyor olması, kadının toplumsal dönüşümünün, çalışma hayatına yoğun katılımı ilişkili olduğunu göstermesi bakımından ayrıca önemlidir. Öte yandan şiirde, kadının iki elden daha fazla ele sahip olarak çizilmesi, onun bastırılmış yaratıcı potansiyellerini açığa vuran bir öz taşıdır. Kadının “çalışan insanlar için” günaşırı ekmek kesiyor olması ise, sınıfsal bilincinin vardığı noktayı göstermesi açısından kayda değerdir. Ayrıca, Süreya şiirinde, kadın bedeninin övgüsüyle amaçlanan şey, sadece kadın bedeninin cinsel yönden çekiciliğini şiire konu edinmek olmayıp, toplumun aşka, kadına bakış açısını eleştirmek, “kadını, toplumsal süreçlerden soyutlamadan, çok boyutlu ilişkilerin, giderek de evrensel gerçekliğin bir parçası” haline getirmektir. Dolayısıyla toplumcu dünya görüşüne inanmış bir şair olarak Süreya’nın, kapitalizmin “aşk” ve “kadın” tasavvuruna açık bir biçimde karşı olduğu söylenebilir.(Demir, 2015) Süreya’nın eşcinsellikle ilişkili düşüncelerini de dile getirdiği bir yazısında, kadın eşcinselliği konusunda yaptığı vurgu, cinsel özgürlüğün kadın için sadece cinsel özgürlükle ilişkili olmadığına inandığını göstermektedir:

Erkek eşcinselliği şimdilik yine de bir azınlık sorunudur. Kadın eşcinselliği ise, bütün kadın sorununa da dayandığı için, azınlık sorunu

olmaktan çıkıyor. Yalnızca özgürlüğü değil, devrimci bir tavır da kazanıyor (Süreya, 1982: 175).

Süreya, bir başka şiirinde, kadını yüzüne sürgün olduğu bir “Ülke” olarak düşünür, şiirde kadın bedeninin “alın”, “ağız”, “el”, “karın” gibi bölgeleri, “kardeş” “çocuk”, “dostluk” “sevgili” gibi kavramlarla hem birlikte verilir, hem de erotik bir ifadeyle övülerek anılır. Süreya’nın şiirlerinde erotik olan kimi zaman pornografik olana doğru bir yönseme içinde görünür, ancak hiçbir zaman ona dönüşmez, her zaman erotizmin estetiği içinde kalır. Zaten Süreya da bu konudaki görüşünü şu sözlerle dile getirir:

(...) bir yazar erotik bir şeyler yazayım diye masaya oturdu mu, ortaya hiçbir zaman o nitelikte bir yapıt çıkmaz. Burada iki sonuçla karşılaşırız: Sanat değeri olan bir yapıt pornografik değildir, bir; baştan erotik olsun diye yazılmış yapıtlar genellikle porno düzeyinde kalma durumundadır, iki. Kendini kapıp koyuvermiş bir cinsellik erotizm değildir. Bir utanç cinselliğinin “iffet” olamayacağı gibi (Süreya, 1982: 40-41).

Süreya’nın sevgilisinin yüzünü sürgün edildiği bir “Ülke” olarak düşündüğü şiirin kimi bölümleri şöyledir:

*Sen yüzüne sürgün olduğum kadın
Kardeşim olan gözlerini unutmadım
Çocuğum olan alnını sevgilim olan ağzını
Dostum olan ellerini unutmadım
Karım olan karnını ve önlerini
Orospum olan yanlarını ve arkalarını
(Süreya, 2008: 48)*

Mehmet Selim Ergül, “Cemal Süreya Şiirinde Bedenin Yazınsallaşması” adlı Yüksek Lisans Tezinde (2003) “Erotik etkinlik sırasında, bedenin parçalar halinde algılanmasının ya da anlatılmasının erotik etkinliğin doğası gereği olduğunu, böylesi şiirlerde bedenin parçalar halinde algılanmasıyla, bedenin bütünlüğünün bozulmuş

olmayacağını söyler. Çünkü ona göre, erotik etkinlikte dokunma duygusu her zaman devredir. Kısaca, Cemal Süreya şiirinde aşk ve kadın, dolayısıyla da cinsellik ve erotizm şiirin temel bileşenleri olarak ortaya çıkmaktadır. Ayrıca, Süreya şiirinde kadın kimliği, çoğu kez güçlü bir biçimde birbirine dönüşme potansiyeli taşıyan şehvet ve şefkat duygularının şiirsel söyleme eşlik ettiği hümanist bir yaklaşım içinde varlık kazanır. (Demir, 2015) Cemal Süreya'nın "Sayım" adlı şiirindeki şu dizeler ise âdeta, kapitalizmin ve dinin, aileyi merkezine alan ahlak anlayışına karşı konuşlanmıştır. Şiir kaçamak, gizli ve cüretkâr sevişmelerden sonra sokağa, cinsel özgürlüğü açılan bir "Aşk" 1, toplumda "utanç" olarak kabul edilen bir eylemin, tabuları yıkmasını anlatır. Cemal Süreya'nın bir şiirinde geçen "Güzelsin sevgilim/ Ama çok yakından" (Süreya,2008: 154) dizesinde ifadesini bulan aşk, onun hemen bütün şiirlerinde her zaman sevişmekle kol kola bir eylem olarak kendini ortaya koyar. Alaaddin Karaca, "İkinci Yeni'nin Poetikası" adlı kitabında, Cemal Süreya şiirindeki en özgün imgelerin cinsellikle ilgili olduğu söylemektedir. (Karaca, 2013)

*Bahçede çocuklar vardı
Çocuğundan öptüm seni
Evime götürdüm yatağında
Kasığından öptüm seni
Başka evlerde karşılaştık
İliğinden öptüm sen,
En sonunda caddelere çıkardım
Kaynağından öptüm seni (Süreya, 2008: 119)*

4.4.2. Ece Ayhan Şiirinde Cinsellik ve Toplumsal Cinsiyetçi Eşitsizlik

Ece Ayhan, hem şiir dilinin kapalılığı ve söz dağarcığıyla, hem de bir şair olarak kişisel yaşantısıyla, İkinci Yeni'nin en özgün, en uçta, kendi deyimiyle en "sıkı" şairidir. Eğer gerçekten, anlamın muğlaklığı, şiirsel söylemin sıradan okura,

perdelerini sıkıca kapadığı, tarihin sahnesinden kovulmuş, ülkenin gündeminden silinmiş sıra dışılığın başı dik gezindiği bir İkinci Yeni şiirinden söz edilecekse, bu şiirin muhatabı kaçınılmaz olarak kendi şiirini “Anlaşılmayacaksın. Ey Kanatsızlık!” (Ayhan,2010: 81) dizesiyle açıklayan Ece Ayhan olacaktır. Ayrıca, Ece Ayhan şiirinde bütün çağrışım alanları ve varyantlarıyla cinsellik teması önemli bir yer tutmaktadır. Bilindiği üzere, cinsellik, insan olmanın, insan hayatının en önemli niteliklerinden biridir. Aynı zamanda “cinsellik, insan yaşamında çok güçlü, yararlı ve gerekli bir dürtüdür ve hepimiz onun sıcaklığını ve tüm doğallığıyla günışığı gibi içimize akışını hissettiğimizde şükran duygularıyla dolarız” (Lawrence, 2012: 101). Tarihsel süreç içinde, semavî dinlerin ahlâk anlayışlarının daha çok soyun devam ettirebilmesi için Tanrının insana verdiği bir nimet olarak tanımladığı ve toplumsal alanlardaki birçok yasağın üzerine kurulduğu cinsellik, modern toplumların doğuşuyla birlikte, dinin bu sultasından kurtularak, insan ilişkilerinde daha özgür bir biçimde yaşanmaya başlamıştır. Cinselliği daha özgür bir biçimde yaşanmasından kasıt, elbette onun kadın ve erkek arasındaki ilişkinin dışında kendine, eşcinsellik, transseksüellik, biseksüellik gibi yeni ilişkiler, formlar edinmesiyle de ilgilidir. Bilindiği üzere Yahudilik, Hıristiyanlık ve İslâm gibi semavî dinlerin tarih sahnesine çıkışıyla birlikte yasaklanan eşcinsellik, biseksüellik gibi cinsel yönelimler, çok tanrılı dinlerin var olduğu dönemlerde, söz gelimi Antik Yunanda ve Roma’da her türlü biçimiyle serbest bir biçimde yaşanmaktadır. Cinsel özgürlük, dünden bugüne çağdaş toplumlarda kendisine derin mevziler edinmiş olsa da, ataerkil ilişkilerin egemen olduğu toplumlarda bu kazanımlardan mahrum durumdadır. Günümüzde, kadın ve erkek ilişkisinin dışında kalan cinsellik biçimleri, Türkiye örneğinde de görüleceği üzere, -tarihsel süreçte kimi zaman sözgelimi Osmanlı toplumunun iktidar

yapıları içinde kalan ilişkilerde müsamaha görmüş olsa da- hâlâ toplumsal hayattan dışlanmakta, bu tür cinsel eğilime sahip insanlara, en hafif tabirle, ahlâkî nitelikleri zayıf insanlar gözüyle bakılmaktadır. D.H. Lawrence, “Pornografi ve Cinsellik” (2012) adlı kitabında kendi cinsel eğilimleri, tercihleri de dâhil olmak üzere, toplumsal alanda her türlü cinsellik imasına, davranışına karşı hoş görüşüz insanlar olduğunu söyleyerek bu insanlar hakkında şöyle bir psikanaliz sunar:

En ufak cinsel duyguyu bile itici bulan insanlar var. Fakat bu insanlar (aynı zamanda. Vurgu benim ZD) diğer insanlara karşı nefret duygusuyla dolu, sapkın kişilerdir. Onlar, engellenmiş, hayal kırıklığına uğratılmış, kendisini gerçekleştirememiş insanlardır ve yazık ki medeniyetimiz içinde böyle insanların sayısı çoktur. Bu insanlar, hemen hemen her zaman basit ve doğal olmayan cinsel davranışları gizli gizli tecrübe etmektedirler (Lawrence, 2012: 100).

Ece Ayhan’ın şiirlerinde ve düzyazılarında dile getirdiği “sivil” bir toplumsal düzen arayışın kaynağında “biraz” da onun, toplumun, bu cinsellik tasavvuruna karşı oluşu yatmaktadır. Ece Ayhan’ın, hayatın muktedirlerin diliyle biçimlendirilmesine karşı çıkan, devlet düzeninin, toplumsal, siyasal, dinsel ahlakın hiçe saydığı “döküntüler” den, toplumdan dışlanarlardan yana bir şair olduğu söylenebilir. Bu yüzden şiirlerinde de, düzyazılarında da, resmî tarihin insan algısının, “büyük hikâyelerinin” karşısına, “gerçek hikâyelere” sahip, “sivil” ve “sıra dışı” insanların hayatını koyma eğiliminde görünmektedir. Bu yüzden Ayhan, insanları tek tipleştirdiğini düşündüğü otoriter, bütüncül sistemlere ve düşüncelere karşı özellikle düzyazılarında eleştirel bir tutum içinde görünmektedir. (Demir, 2015) Bir yazısında şöyle der:

Şerif Mardin, “Türkiye’de şimdiye kadar bir tek sosyoloji olmuştur., o da pozitivist sosyolojidir” diyor. (Yani kutu sosyolojisi) (...) İnsanın hallerini ismin halleri gibi birkaç tane sanıyorlar. (...) İğne ile kuyu kazar gibi bakmalı insana. Borges’e sorarlar, “Kadınlar hakkında ne düşünüyorsunuz?” diye. “Hangi kadınlar” der. (Ayhan, 2012: 29)

Hulusi Geçgel “İkinci Yeni Şiiri Çevresinde Ece Ayhan”(2002) adlı doktora tezinde, Ece Ayhan şiirinin önemli özelliklerinden birinin, toplumsal değişim arzusu olduğunu söylemektedir. Bu yüzden yazara göre, “sanatçı” her fırsatta başlattıkları şiir hareketinin “İkinci Yeni”, yerine “Sivil Şiir” olarak adlandırılmasının daha uygun olacağını belirtmektedir. Bu isimlendirme onun “sivil toplum” isteğinin de bir yansımasıdır. (Geçgel,2002) Hulusi Geçgel’in sözünü ettiği toplumsal değişim arzusu, Ece Ayhan’ın gerek şiirlerinde, gerekse düzyazılarında sıkça geçen “sivil”, “serbest” gibi sözcükler aracılığıyla kendini açığa vurur.

Adam gibi bir cumhuriyet olsaydı durum değişebilir miydi diye soruyorlar en arka sıradakiler ya da yerde oturanlar (bu daha doğru) ...İnsan iki bacaklıdır. Bizde ise, cılız da olsa, tahtasına bile razıyım. «Sivil bacak yok» oluşturulmaya çalışılmamış bile, Allah Selamet versin” (Ayhan: 1997, 43) “Bilirsiniz; en azından Biz’ de (İkinci Yeni de denebiliyor) SİVİL ŞİİR’de, düşünce yazarken oluşur, oluşuyor temelde. Ya da son çözümlenmede.» (Ayhan: 1998, s: 25) “Söylemek gereksiz belki, sivil bir toplumda orospu da, pezevenk de, serbest şairler de bulunacak bizim gibi. (Ben kendime kimi zaman etikçi, kimi zaman serbest şair diyorum ya.) (Ayhan, 2012: 19).

Ece Ayhan’ın tarih anlayışı, muktedirlerin, “sarı Osmanlı tarihçilerinin” tarih okumalarına, okullardaki müfredatlarına karşı konuşlanmıştır. Ece Ayhan, tarihe, kendisinin de bizzat içinde yer aldığı ve devlet düzenin, toplumsal ve dinsel ahlâk anlayışının dışlayıp “sınır dışı” ettiği, “döküntülerin”, “yasaklıların” “eşcinsellerin”, “serbest orospuların” “pezevenklerin” tarihinin içinden bakar. Ayhan anarşist bir tabiata sahip, kendi deyimiyle “serbest”, “sivil” ve “sıkı”, sistem karşıtı bir şair olarak, her zaman egemenlerin iktidarına karşı “kaybedenlerin” safındadır. “Şair Çünkü Onlar (1990) adlı kitapta kendisiyle yapılan söyleşide Enver Ercan’ın: “Bir de şiirlerinizdeki insan ögesine değinmek istiyorum. Şiirlerinizde, genelde toplum dışına itilmiş, dışta bırakılmış insanlar yer alıyor. Neden insanın ve yaşamın negatif

görüntülerini yeğliyorsunuz” sorusuna Ayhan: ‘Negatif gerçeklikler’ demişti Sezai Karakoç 1958’de. Sonra bir fotoğrafın arabı “rötüşsüzdür” İnsanın şiirde ve tarihte kendine çekidüzen vermesini doğru bulmuyorum bulmam ben” (Ercan:1990:160) diyerek cevap verir.“Kaydedenler”, Ayhan’ın düz yazılarında ve şiirlerinde, onun “kostak” söyleminin gizlemeye yetmediği bir gizliden sevme, içten içe bir hayranlık ve şaşkınlık karışımı duygunun çevrelediği ironik bir üslupla resmedilmektedirler. Söz gelimi bir hayat kadını, sonradan ise bir genelev patroniçesi olan Çanakkaleli Melâhat için şunları söyler: “Çanakkaleli Melâhat, bir bakıma, Halide Edip’ten daha değerlidir bana göre. Fakir anasıymış ismi öyle geçiyor halk arasında. O da bir kahraman. Ben Kamerayı Çanakkaleli Melâhat’ın omzuna koyuyorum. Oradan bakıyorum” (Ayhan: 1995: 33).

Ahmet Orhan ise “Ece Ayhan ve Tarih Yaklaşımı adlı Yüksek Lisans Tezinde (2002) bu durumu şairin “kişisel” yanıyla ilişkilendirir. Ona göre, “Ece Ayhan için kişisel hesaplaşma eşcinsellikle dolaylanarak, her ne pahasına olursa olsun, devlet ve tabiat karşısında kaybedeceği baştan belli olan tüm sivil yurttaşlarla omuz omuza olmayı gerektirmektedir” (Orhan: 2002: 59). Ayhan, kendi kişisel hayatından söz ederken yazdığı kimi düzyazı ve şiirlerde, Orhan’ın sözünü ettiği “eşcinselliğin” ve dayanışmanın izlerini bulmak mümkündür:

Benim elimde olsaydı ya da bana bırakılmış olsaydı,’ modern’ bir derviş olmayı seçerdim. Yani suyu avucumla içer ya da çeşmede ya da denizde yıkanırđım geceleri. Siz hiç geceleyin dolsuz denize girdiniz mi? Yani Beyoğlu’nun ortasında, fahişelerle içli dışlı, senli benli bir derviş” (Ayhan: 1997, 41) “...Hava çeliği mahalle takımımızda çift kale santrfor oynayan yeniyetmeliğim ve biraz uzunca süren gençliğim, kısaca delikanlılığım, ünlü eski Beyoğlu’nda Ağa Camisi ‘ihtiyari’ tramvay durağı ve artık tarih olduğu halde nasılsa yakılmadan kalmış Rumeli Hanı çevresinde ve Sakızağacı caddesinde fuhuşla, fahişelerle, sevinçlerini ve üzüntülerini hemen dışa vurup saklamayan, küçük çocuklara karşı canayakın davranan ve ‘altın kalpli’ serbest orospularla,

‘yol gösterici’ pezevenklerle, sözde koruyucu ama ‘tokmakçı’ kabadayılarla, dikkafalılarla içli dışlı, serüvenli ve renkli geçmiştir (Ayhan: 1997, s. 11).

Ece Ayhan’ın şiirlerinde, anlamın kapalılığının, metnin mozaik görünümünün ve tarihsel bağlama yapılan gönderlerin belirsizliğinin, onun cinsel eğilim ve tercihiyle ilgili olduğunu öne süren kimi yaklaşımlar bulunmaktadır. Cinsellik, İkinci Yeni’nin sözgelimi Cemal Süreya’ da olduğu gibi, diğer öncü şairlerinin de şiirlerindeki başat konulardan biridir. Ancak Ece Ayhan şiirindeki cinsellik, kadın ve erkek arasında yaşanan cinsellikten ayrılan, hassasiyetini neredeyse bütünüyle bu ilişkinin dışında kalan ve biraz da gözlerden uzak, yeraltı (undreground) bir karakter taşıyan, cinsellik biçimlerine yönlendirmiş, ihtiyatlı bir tutumla söylenebilirse, “sapkın” denilebilecek bir nitelik taşımaktadır. Ece Ayhan şiirinde cinsellik, genel olarak eşcinsellik, biseksüellik, ensest ve erselik (hünsalık) gibi ilişkilerle temsil edilmektedir. Kadın ve erkek arasındaki ilişki ise, daha ziyade toplumun “alt tabakalarından” erkeklerin hayat kadınlarıyla olan ve çoğu zaman da sekter bir nitelik taşıyan ilişkileri üzerinden verilir. Bu ilişkiler, bazen, bu bölümün ilerleyen satırlarında değinilecek olan “Çanakkaleli Melahat” karakterinde görüleceği gibi onunla özdeşleşerek bir empati içinde, bazen de soğukkanlı bir gözlemcinin diliyle anlatılmaktadır.

Pantolonlarımızın kayışlarını çıkarmaya başlayınca...” (...) Sonra vur Allah Vur! Her yerini çürük içinde bıraktık Abi. Allah seni inandırsın, çukur yerleri bile. Öylece her şeyini üzerinden alarak çırılçıplak bıraktık onu. Örtünecek bir yaprak bile yoktu. Karanlık da beyazlığını örtmüyordu. Amma beyaz kadınmış ha! (Ayhan,2012: 35)

Ayhan şiirinde, cinselliğin temsil biçiminin bir başka yönü de, anlamın kapalı ya da örtük denilebilecek yapısıdır. Bu şiirlerde olay, âdeta bir gazete yazısının, başından, ortasından ya da sonundan bazı bölümlerin geliş güzel kesilerek bir araya getirilmesi gibi, karmaşık, şaşırtıcı bir üslûpla, biçimsel olarak ise eklektik ve mozaik bir yapı

içinde anlatılmaktadır. Ayhan aynı zamanda, bu tür olay ve ilişkileri resmederken, keskin eğretilemelere başvurmakta ve kendine has, belki de “Ecece” diyebileceğimiz bir özel dil kullanmaktadır. Ahmet Orhan, “Ece Ayhan ve Tarih Yaklaşımı” adlı Yüksek Lisans Tezinde (2002) konuyla ilgili olarak onun şiirlerindeki gönderimlerin görece kapalı olmasının nedeninin, tamamen değil ama bir yönüyle, soyut düşünebilme yeteneği gelişmeyen ‘kara kamu’yu zorlamak, şiirinin anlaşılması için onların da çaba sarf etmesini sağlamak” olduğundan söz etmektedir.(Orhan, 20012)

Ayhan’ın bu özel dille yazdığı, anlamın hem kapalı ve muğlak, hem de cinsel-eşcinsel gönderimlerle yüklü olduğu şiirlerine “Ortodoksluklar”(1968) adlı kitabından şu dizeleri örnek gösterilebilir:

Arık bir çocuğun yüreğindeki eğriliğdir. Bileğinde doldurulmuş ve bütün bir atmaca taşınması. Çalışır toplamaya tüylerini. Yazdırır göğsüne zafranla. Yinelediği bir sözcük kezlerce: Erselik! Sevişir ısırarak kendi ağzını. Çalar lavtasını yılğının elden düşme. Malta Yahudisi’ni okuyordum. Barındığım bir sandukanın içinde. (Ayhan, 2003: 87)

Denizi geçer sevişir. Araştırır parmaklarıyla, bulur bir ut yeri. Lût’lar topluluğuna katılır.(Ayhan, 2003: 91)

“eğimsiz bir öğrenciydi, eprimeyecek dudu. Ayakyazısından leh ovalarında dolaştırılacaktır alırdı.

Kılıç kında yakalamışlar bir sakallıyla. Huni aralıklar, kestirmeler bakışsız, sürünen saçları örülü. (Ayhan, 2003: 113)

Erdoğan Kul “Ece Ayhan Şiiri Üzerine Bir Araştırma” adlı doktora tezinde (2007) “onda “tarihsel göndermeler” den sonra en çok öne çıkarılan, en çok dikkat çekilen olgulardan birinin “cinsellik/eşcinsellik” olduğunu söyler. (Kul,2007) Kul, tezinde, Hasan Bülent Kahraman’ın bir yazısına da atıfta bulunarak şöyle demektedir: “Kahraman, bu cinselliğin, “şiirin içerdiği ‘hermetik’ yapıyla” da yakından ilgisine değinerek, “şiirin kapalılığı, kendisini kolay kolay ele vermeyişi ile cinselliğin

gizliliği ve gizemliliği arasındaki ilişki[nin] kendiliğinden kurulmakta” olduğuna dikkati çeker” (Kul,2007: 242).

Ahmet Orhan ise, “Ece Ayhan ve Tarih Yaklaşımı” adlı Yüksek Lisans Tezinde (2002), Ayhan’ın “Bakışsız Bir Kedi Kara” (1965) ve “Ortodoksluklar” (1968) adlı kitaplarının İngilizceye çevrildiğinden söz eder. Sonra da, The Nation dergisinde konuyla ilgili bir makale yayımlayan Chris King’e ve çevirmen Murat Nemet-Nejat’a dayanarak; Ayhan’ın çapraz ve karmaşık bir dille konuşmayı seçmesinin bir nedeninin, “resmi kültürün suskunluğa mahkûm ettiği bir deneyimden, İstanbul sokaklarının eşcinsel yaşamından söz ediyor olması” olduğunu söyler. Ona göre Ayhan’ın “Bakışsız Bir Kedi Kara” adlı kitabı, aslında, genç bir İstanbul erkek fahişesinin yetişmesinin ve cinsel kimliğini açığa vuruşunun üstü örtülü öyküsüdür” (Orhan, 2002: 58). Yine, bu konuda benzer bir yorum Orhan Koçak’tan gelir, Koçak’a göre: “Ece Ayhan’da “kişisel sorun” (eşcinsellik) ile “toplumsal sorun” (tarihle ve hayatla hesaplaşma) birleşmiş, normal-dışı cinsellik kendi doğal müttefikini tarihin konsensuslarından dışlanmış olan “döküntüler ve yasaklananlarda” bulmuştur” (Koçak: 2012: 170).

Ece Ayhan, her zaman, cinsel seçimleri, “meslekleri”, ahlâk anlayışları, değer yargıları nedeniyle toplumsal hayattan dışlanmış “düşkün”, “döküntü” insanların yanındadır. Söz gelimi bu insanlardan biri olan “Çanakkaleli Melâhat” Ayhan’ın şiir ve yazılarında yer yer kendi kişisel hayatıyla da özdeşlikler taşıyan bir biçimde yerini almıştır. Ayhan, söz konusu bu insanların trajedilerini, iktidarla, toplumsal değer yargılarıyla olan bir bağlam içinde, eleştirel bir yaklaşımla ele alır. Ona göre hukukun, kılıfına uydurulmuş yasaların, ardına gizlenmiş her türlü kanunsuzluğa, rüşvete, hırsızlığa yol veren devlet, sıra “bu insanlara” geldiğinde yol kesen bir

haramiye dönüşmekte, deyim yerindeyse hemen demir yumruğunu göstermekte, cezayı kesmektedir. Her zaman güçlünün, muktedirin yanında yer alan “toplum” ise, kendi dinî ve ahlâkî değer yargılarına uymayan bu insanları, çevresinde görmek istememekte, yok saymakta, çeşitli baskılarla toplumsal hayatın dışına sürmektedir. Ece Ayhan, “Yoksulluğun Harçlığından Denkleştirilmiş Duhuliyedir En İyisi” adlı şiirinde şöyle der: “Kimi cemiyetlerde hapisanelerde şiiir. Kimi sosyeterlerde tımarhanelerde teşhir olunur. Kimi kanunlarda sürgüne gönderilir. Kimi toplumlarda sivil ölüm takılır peşine.(...) sonuç olarak diyebilirim ki bir toplumda yeri olmayışı onun yeridir” (Ayhan, 20100: 152). Ayhan özellikle “ Mor Ötesi Requiem” (2012) adlı kitabında, çoğu yoksulluktan sokağa düşen hayat kadınlarının maruz kaldıkları trajediyi gözler önüne serer. “Korku Temi Üzerine Benzerlikler” adlı şiirinde, erkeklerin söz konusu hayat kadınlarıyla olan ilişkilerinin niteliğine şu dizeleri örnek olarak gösterilebilir:

*korku daha da yaklaştı
Öpülen yerleri kadının
Yavaş yavaş çürüyor
(Ayhan, 2010: 249)*

Ayhan, “Kârthane” adlı şiirinde ise, yine şiirlerinin bu değişmez bu karakterlerini onların gündelik hayatlarının içinden, onların diliyle anlatmaktadır:

- 1. Beyoğlu'na yazacaklardır. Gaga burunlu bir çaça der: “ Siz sermayesiniz ayol!”*
- 2. Susarlar götüoturu; Zürefa Sokağı, Galata*
- 3. Cıgaralı bir ses der: “ Hiç bile, benim nüfus kâğıdımda ‘ağır işçi ekmek karnesi verildi’ duruyor.” (Ayhan, 2010: 191)*

Ece Ayhan, “Galata Kantosu” adlı şiirine, bir hayat kadını olan, yoksulluktan sokağa düşmüş genç Mübeccel’i konuk eder. Ayhan’ın, hayat kadınlarıyla ilgili şiirlerinde,

bütün “delikanlı” söylemine rağmen, şiirlerinin diğer karakterlerinden esirgediği bir derinden sevmeye, bir muhabbet içinde olduğu görülmektedir:

*Mübeccel Mübeccel ben ben olayım da seni hiç anlamayayım ha
N'olur uzat bacaklarını Galata'dan denizlere uzat uzat da
Zırlamadan anlat onikisi de deli olan kardeşlerini Mübeccel
Anlat kimlerin yüreğinde Kız Kulesi gibi grev çivileri var* (Ayhan, 2010: 31)

Ayhan'ın, daha önce sözü edildiği gibi, aynı zamanda hemşerisi de olan Çanakkaleli Melâhat'a karşı sevgisi ise, sanki onun biraz da, toplumdan, devletten dışlanmış, bütün “döküntü”, “yasaklı”, “sivil”, “serbest” olarak nitelendirilebilecek insanları temsil ediyor oluşundandır. Ayhan'ın kendisini çocukluğundan gençliğine, içinde yaşadığı bu yoksul, sıra dışı, düşkün ya da tutunamayan olarak ifade edilebilecek insanlara yakın bulduğu, deyim yerindeyse bu geniş ailenin bir üyesi olarak gördüğü açıktır: “müsamerelere çıkarılmayan Çanakkaleli Melâhat'ın *bir oğlu* olmakla övünürüm. Çanakkaleli Melâhat âdeta bir annem. Kendisi yakın akrabalarımın daha yakındır” (Ayhan, 2012: 14).

Şiirinin, ilhamını büyük oranda işte bu “döküntüler” den, dışta bırakılanlardan, düşürülenlerden, hal ve gidişatı sıfır olanlardan, yasaklananlar” dan alan Ece Ayhan, şiirlerinde hayat kadınlarına ve cinselliğe çok sık yer vermiş bir şairdir. (Geçgel, 2002) Ece Ayhan'ın bir şiir kitabına adını verdiği (“Çanakkale’ li, Melâhat’a İki El Mektup”-1991) “Çanakkaleli Melâhat”, daha önce sözü edildiği gibi, gerçekte Beyoğlu'nda yaşamış bir genel patroniçesidir. (“Çanakkaleli Melâhat: Tanınmış bir genelev patroniçesi./ Azize Sofya: Aya (Azize) Sofya. (Ayhan, 2012: 92). Lawrence D.H. “Pornografi ve Müstehcenlik” adlı kitabında, günümüzdeki en sıra dışı şeylerden birinin, toplumda, “alt sınıfların büyük çoğunluğunun “eğitilmiş” dediğimiz sınıflardan çok daha büyük bir soyutlanma içinde” (Lawrence, 2015: 90) bulunmaları

olduğunu söyler. Ece Ayhan da, Türkiye'nin toplumsal düzeninin iyice anlaşılabilmesini, hem "sarı tarihçiler" dediği, her devirde resmî ideolojinin bakış açısını yansıtan tarihçilerin, yazarların yazdıklarının eleştirel bir gözle okunmasında, hem de toplumsal düzen dışına itilen, çoğu alt sınıftan, hatta Batı'da "sınıf altı" (Underclass) olarak değerlendirilen insanların hayatlarına eğilmekte görür.

Ece Ayhan'ın iktidar karşıtı düşüncelerinin ve toplum dışına itilmiş insanlara karşı, sevgi ve ilgiyle yaklaşmasının temelinde, yoksul aile yapısının, düzen-tertip karşıtı anarşist tavrının büyük bir etkisi vardır. Ayrıca bir dönem mülki idare amiri (kaymakam) olarak görev yaptığı devletten, sudan sebeplerle (kanımızca gerçek neden cinsel tercihi ve siyasî düşünceleridir) ayrılmak zorunda bırakılması da, kanımızca önemli bir nedendir. "Sen bu topluma "insan toplumu değil" derseni dışlarlar. Bunu biliyorum ben. Ben de istemezdim ama, bu böyle" (Ayhan, 2012: 46). Ayhan, bu konuda açık bir tavır içindedir. Ne geçmişini ne de cinsel eğilimini saklamaz. Onun çoğu şiirinde, "kılıç, kanat, (çift cinsellik, hüsnalık eğretilmesi olarak), uçmak, tekerlek (argodaki "eşcinsel" anlamına dayanarak), şamdan, horoz, tabanca, fakfon ("gümüş" ün simya geleneğinde "dişi olan" ı karşılamasından hareketle)" gibi sözcükler, cinsel çağrışımlarıyla kullanılmışlar, daha doğrusu salt cinsel eğretilmeler için seçilmişlerdir. (Kul, 2007: 246) Ayhan, kimi şiirlerinde ise, kişisel tarihine bazı dipnotları düşer.

1. Biz tüzüklerle çarpışarak büyüdük kardeşim

Emrazı Zühreviye Hastanesi'ne kapatıldı anamız

Adıyla çalışmış ermiş Sirkeci kadınlarından (Ayhan, 2010: 131)

Bizim sivil şair, Parasız Yatılı geçen gençliğinde- ama okullar, eğitim enstitüleri tatil filan olacak.- bir oğlanın arkasından Galata'ya inmiştir (Ayhan, 2010: 237).

Ece Ayhan'ın, o çok sevdiği, “delikanlı bir kadın” olduğu, amiyane deyimle kimseye eyvallahı olmadığı için büyük bir saygı duyduğu Çanakkaleli Melahat için yazdığı “Melahat Geçilmez” adlı şiiri, gerçekte, “Çanakkale Geçilmez” sloganına ironi dolu bir göndermedir:

1. *Gazetelerde ak kara bir resmi otuz yıllık. Arkasında mülki taksimatlı bir harita. Komiserin odasında ağırlanmış.*
2. *Ve imparatoriçeliğinde bir vesikalık. Tombalacı Ceylan renkli çekmiş. Delikleri balmumuyla örterler.*
3. *Gönderilen çelenklerde “Geçilmez” yazılmıştı soyağacı. Küçük harflerle de “fuhşun anısına”*
4. *Çanakkaleli Melâhat' in törenine polis bandosu da katılmıştır (Ayhan, 2010:181).*

Ayhan, “Aynalı Denemeler” (2012) adlı kitabında kendisiyle yapılan bir söyleşide, Çanakkaleli Melâhat'la ilgili sorulan bir soruya “Çanakkaleli Melâhat, devletin dışında ya da uzağında bulunmayı seçmiş, bir sivil kahramandı. Fakir anası, Anafartalı.” (Ayhan, 2012: 19) diye cevap verir. Ayrıca kendisi de Çanakkaleli olan Ece Ayhan'ın, Hemşerisi Çanakkaleli Melâhat için mukteditlerden bir de isteği vardır:

Bütün dileğim, herkes bir şey ister ya, küçük şekerler, karamelalar satarak geçinmeye çalışan kör bir yaşlı kadın bile! Ben de şunu istiyorum:

Çanakkaleli Melâhat da Çanakkalelidir. Çanakkale Cumhuriyet meydanında bir heykelinin dikilmesi (Ayhan, 2010: 249).

Sonuç olarak, Ece Ayhan'ın şiirinin kurucu temel unsurlarından biri olan insan ögesi, “merkeze”, “iktidara” karşı konuşlanmıştır. Bu insan tipinin temel karakteristik özelliğinin, sistemle herhangi bir çıkar ilişkisi içinde olabilecek toplumsal bir role sahip olmadığı, çoğu zaman toplumun dinî ve ahlâkî normlarına “ters” bir yaşam

sürdüğü görülmektedir. (Demir,2015) Ece Ayhan'ın düzyazılarında ve şiirlerinde ısrarla vurguladığı, özlemini dile getirdiği “sivil toplum”, cinsel tercihleri, yaşam biçimleri, siyasî düşünceleri nedeniyle devletten, toplumdan soyutlanan bütün insanları da bağrına basan, bu insanların da, başları dik, karınları tok, onurlu bir biçimde yaşayacakları bir toplumsal düzendir. Öte yandan, Ayhan'ın, bütün düzyazı ve şiirlerinde karşımıza çıkan, iktidarın toplumun dışına sürdüğü, sistemle hukukî ve ekonomik bağları askıda olan, bu “sivil” insanlarla kendisini bir kader birliği içinde gördüğü açıktır. Bunun nedeninin ise onun ekonomik açıdan bu sınıfın bir üyesi oluşuyla, cinsel eğilimiyle, meslekî ve edebî alandaki “kişisel” seçimleriyle ilgili olduğu söylenebilir:

ethik'çi bir şair geçiniyorsa (ve de üstüne üstlük Logaritmalı Şiirler yazıyorsa) başka türlü katlanır ve işler ve çalışır. Yani, bilinen kurallara, yazın'ın, edebiyatın savcılarını, kara kamunun maşer-i ruhu olan şiir otoritelerinden, eleştirmenlerin koydukları kurallara hiç uymaz. Anarşisttir, ne vize alması? Pasaportu dahi yoktur, nüfus kâğıdı bile yitmiş gitmiş sayılabilir. (Ayhan: 1998, s: 28)

4.5. İKİNCİ YENİ ŞİİRİ VE YABANCILAŞMA

Yabancılaşma kavramını günümüzde felsefe, psikoloji, sosyoloji, edebiyat başta olmak üzere farklı alanlarda görülen ve tartışılan bir kavramdır. Yabancı kelimesi Türkçeye Farsça bir kelime olan “yâbân” kelimesinden geçmiştir. Ferit Devellioğlu'nun Osmanlıca- Türkçe Ansiklopedik Lûgatı (2008) bu kelimeyi ilk anlamıyla “çöl, sahrâ”, ikinci anlamıyla ”yabancı” ve üçüncü anlamıyla “yabanî“ olarak tanımlamaktadır. Sözlükte “yabanî” kelimesi ayrıca “yabana mensup, ıssız yerde yaşayan; vahşî “ifadeleriyle ayrıca yer almaktadır. (2008: 1154) “İlhan Ayverdi “yabancılaşmak” kelimesini açıklarken açıklayıcı örnek olarak “İtalya'da yabancılaşmış ve uzaklaşmış bir koca” ifadesini kullanır ve anlamını “ yabancı

duruma gelmek” olarak verir.(2010:1323) Anlaşılan o ki kelime Türkçeye, İsimden İsim Yapma Eklerinden olan ve bir “ meslek ifade eden “-cı” ekini almasıyla geçmiştir. Hayriye Ulusoy’un “Sanayi Örgütü İşçileri İşe Yabancılaşma” adlı çalışmasına göre “Yabancılaşma kavramının kökeni Latince "Alinato" kelimesine dayanmaktadır. Yabancılaşma kelimesinin Longman Dictionary of Contemporary English (1999)’ göre, İngilizcedeki karşılığı “alienation” kelimesidir. “Alien” (yabancı) kelimesinden türetilmiştir. Sözlükte “Alienation” kelimesinin ilk anlamı ise kendini toplumun ya da bir grubun parçası olarak hissetmeme, ikinci anlamı ise dostça ilişkiler içinde olunan bir insandan ayrılmak, uzaklaşmak olarak tanımlanmaktadır. Kelimenin Almanca’daki karşılığı ise, “soğukluk” ve “yabancılaştırma” anlamlarına gelen “Entfremdung” dur.

Yabancılaşma kavramı, hem teolojik, metafizik, hem de materyalist felsefede farklı yorumları çok katmanlı bulunan bir kavramdır. Günümüzde bu kavram bu alanların dışında, sosyoloji, sosyal-psikoloji ve psikoloji bilimlerinde sıklıkla karşımıza çıkmaktadır. Her ne kadar yabancılaşma kavramının tarihinin, insanlığın tarihi kadar eski olduğu söylenebilirse de, kavramın felsefe alanına ilk kez Hegel’in düşünceleriyle girdiği kabul edilmektedir. Hegel’e göre yabancılaşma, onun mutlak ruh (Alm: Geist) olarak kavramlaştırdığı varlığın kendini dışsallaştırması anlamına gelir. Mutlak varlığın kendini dışsallaştırmasının cisimleşmiş hali doğadır. Yabancılaşma işte bu mutlak varlığın kendi dışında bir başka gerçeklik olmadığına farkına varması ve özüne dönerek bu yabancılaşmadan kurtulmasını ifade eden bir süreçtir. Hegel’e göre bu sürecin temel aktörü ise bu mutlak varlığın kendisinde vücut bulduğu insanın kendisidir. Hegel, bu metafizik düşüncelerinin bir sonucu olarak insanlık tarihindeki büyük dönüşümleri mutlak ruhun kendi özüne dönüşünün

uğrak noktaları olarak değerlendirmiştir. Hegel’de kavramsal planda işleyen bu “baş aşağı diyalektik” sonradan Marx’ın kendisinin de dile getireceği gibi Marx tarafından “ayakları üzerine bastırılacak” ve bir diğer deyişle somutlanarak, Marx’ın insan ve toplum kavrayışını açıklayan nesnel bir nitelik kazanacaktır. Aynı şekilde yabancılaşma olgusunun iktisadî bir olgu olarak kapitalist üretim tarzı içindeki varlığının somut bir biçimde ortaya konulması da Marx’ın çalışmalarıyla mümkün olacaktır. Yabancılaşma, kavramının etimolojik kökeni ve anlamı hakkında Selahattin Hilav şunları söylemektedir.

Marx’ın genel olarak Almanca “Entfremdung” kelimesini kullanarak dile getirdiği yabancılaşma (Fr. Alienation) kavramı, 1950-1960 yıllarının karanlık ortamı içinde, varoluşçu felsefenin bizde moda olması dolayısıyla aydınlarımız ve yazarlar arasında rağbet bulmuştu. Bunlardan ötürü, yabancılaşma, aydın çevrelerde çoğu zaman sadece Sartre’ın ya da Camus’nün ileri sürdüğü bir kavram sanılmakta ve “yabancı olmak” ya da “uzaklaşmak” anlamında kullanılmaktadır. Köklerinden bir kısmı Hegel’de bulunan varoluşçu (existentialiste) felsefenin, bu terimi belli bir biçimde kullanıldığından şüphe edilemez. Ama aynı kökten Marksist düşüncenin, bu terime bambaşka bir anlam kazandırmış olduğunu unutmamak gerekir (Hilav: 1993: 48-49).

Marx, eserlerinde yabancılaşma kavramını daha esaslı bir biçimde ortaya koymak için onu bir takım yardımcı kavramlarla birlikte kullanmıştır. Dolayısıyla yabancılaşma kavramının bir kaç tamamlayıcı ögesi olduğundan söz etmek mümkündür. “Marx’ın orijinal Almancasında bu kavram için farklı anlamlar taşıyan birkaç değişik kelime kullanıldığı için – nesneleşme, uzaklaşma ve türüne yabancılaşma gibi- yardımcı kelimelere ihtiyaç duyulmuştur” (Bocock: 2005: 53). Ancak yabancılaşmayı sadece Marx’ın kapitalist üretim tarzı içinde işçinin etkinliğine ve emeğine yabancılaşmasıyla başlayan ve onun kendi türüne yani kendine ve kendi çevresindeki insan ilişkilerine sıçrayan bir süreç olarak sınırlamak pek mümkün görünmemektedir. Marx’a göre yabancılaşmanın aşılabilmesi her ne

kadar kapitalizmin geldiği en son aşamada kesin bir biçimde mülkiyetin kaldırılmasına ve üretimin işçi sınıfının önderliğinde yeniden örgütlenmesine dayanıyor olsa da, insanın yabancılaşmadan kurtuluşu, ister sosyalist isterse kapitalist bir düzen olsun, ancak, insanın yeteneklerine uygun bir biçimde potansiyellerini gerçekleştirebilmesinin önünün açılmasıyla mümkün olacaktır.

Felsefî ve sosyolojik artalanından kısaca söz ettiğimiz yabancılaşma kavramı, aynı zamanda kapitalist modernleşmenin zorunlu bir sonucu olarak kentleşme kavramıyla da yakından ilişkilidir. Kentin toplumsal hayatını yöneten dinamikler sosyal, kültürel, siyasal, ekonomik süreçler açısından değerlendirildiğinde, özünde, insan açısından son derece derin ve karmaşık yönler barındırır. Bu dinamikler kentlerde, özellikle de büyük kentlerde yaşayan insanların hem benlik algılarını hem de dış dünyaya ilişkin her türlü gerçeklik tasavvurlarını dönüştürmüştür. Bunun bir sonucu olarak da kente yaşayan insanların benlik tasavvurlarıyla dış dünyaları arasındaki mesafe açılmıştır. “Nesnel kültürün aşırı büyümesi yüzünden bireysel kültürün küçülmesi, Nietzsche başta olmak üzere en uç bireyciliği vazedendenlerin metropole duydukları buruk nefretin nedenlerinden biridir” (Simmel, 2009: 328). Bu durum aynı zamanda modern insanın ruhsal ve zihinsel dünyasını parçalamış, dünyayla ilişkisini olumsuz etkilemiştir. Bu olumsuz etkinin önemli bir boyutu da, yine yabancılaşma kavramıyla birlikte düşünülmesi gereken varoluşsal kaygılardır. İnsanın var oluşunun ya da varoluşçu düşüncenin söylemine uygun ifade edilecek olursa, insanın “dünyaya atılmışlığı”nın ve özünü, kendi özgür seçimlerinin bir sonucu olarak yaratmak zorunda oluşunun getirdiği bunalımlardır. Bilindiği üzere varoluşçuluğun temel savı, var oluşun özden önce geldiği, dolayısıyla insanın kendi özünü yaratmak zorunda olduğudur. Bilindiği üzere, 19 ncü yüzyıla kadar klasik

olarak adlandıracağımız felsefe, özün varoluştan önce geldiğine tereddütsüz bir biçimde inanır. Varoluşçular ise tersine, öze karşı var oluşa öncelik tanımaktadırlar. 20 nci yüzyılın en önemli varoluşçu filozoflarından biri de Martin Heidegger (1889-1976)' dır. Tıpkı Sartre'da olduğu gibi Heidegger de, insanın nedensiz bir biçimde “dünyaya atılmışlığı”na, yokluk tarafından ıssız ve uçsuz bucaksız bir evrene terk edildiğine inanır. Heidegger'e göre, varlığın “en tümel oluşu” onun tanımlanmasını zorlaştırmakta, kavramı koyu bir karanlıkta bırakmaktadır. (Heidegger, 2008) İşte insan, bu varlığın içine gömülmüştür. İnsan dünyada yalnızlığa ve bunun getirdiği “iç daralmasına” (Sartre buna “bunaltı” adını verir.) mahkûmdur. İnsanın dünyadaki temel sıkıntısı da doğumla başlayan “dünyaya atılmışlık” hissini getirdiği “iç daralması” ve hayat serüveninin ölümle son bulacak olmasıdır. Varoluşçuluğun ve yabancılaşmanın bu getirdiği huzursuzluk, modern Türk şiirinde gerçek anlamda ilk kentli şiir denebilecek İkinci Yeni şiirini doğuran nedenlerin de başında gelmektedir. İkinci Yeni şairlerinin, özellikle bu şiirin öncü şairlerinden olan Edip Cansever'in ve Turgut Uyar'ın yazdığı, kimi bir kitap bütünlüğü taşıyan kimi şiirleri dikkate alındığında, bu şiirin, felsefî ve sosyolojik bir kavram olan yabancılaşmayla da ilişkili bir yön taşıdığı görülmektedir. Yabancılaşma kavramı, modern Türk edebiyatına İkinci Dünya Savaşı'nın yarattığı hayal kırıklıklarının ve hızlanan kapitalist sürecin yarattığı kentleşmenin etkisiyle, özellikle 1950'li yılların ortalarından itibaren girmiştir. Kentleşme süreci kapitalizmin hem nedeni hem de sonucudur. “Kentleşmeyle birlikte ortaya çıkan bir diğer olgu da kapitalistleşmedir. Kuşkusuz bu yeni yaşama biçimi, kent yaşamına ve değişen ekonomik koşullara ayak uyduramama, geleneksel değerlerle modern değerler arasındaki çatışma vb. pek çok sorunu da beraberinde getirmiştir. (Sarıkaya, 2014: 27) 1950'lili yılların

öncesinde yabancılaşmanın ilk izlerine A. Hamdi Tanpınar'ın “Huzur” (1949) adlı romanında ve “Abdullah Efendinin Rüyalari” (1943) adlı hikâye kitabında rastlanmaktadır. Aynı şekilde “yabancılaşma”nın etkilerini varoluşçu düşüncelerin izdüşümleri olarak, bu dönemi izleyen on yıllık bir süreç içinde yazılan bazı hikâyelerde de, somut bir biçimde görmek mümkündür. Sözgelimi Yusuf Atılgan'ın “Aylak Adam”, (1959), Ferit Edgü'nün “Kaçkınlık (1959), adlı kitapları bu duruma örnek olarak gösterilebilir. Macit Balık, Edip Cansever'in Tragedyalarında Yalnızlık, Bunalım ve Yabancılaşma” adlı makalesinde (2011) bu iddiayı doğrulayacak bir biçimde şöyle söyler:

1950 sonrası Türk öykü ve şiirinde, dönemin sosyal ve siyasal atmosferinin etkisi altında ortaya çıkan bunalım, yalnızlık, varoluşsal sıkıntılar ve yabancılaşma gibi konulara ağırlık verildiği görülür. İkinci Yeni şiir anlayışının ana belirleyenlerinden olan söz konusu temalar, Edip Cansever'in şiirlerinde de yansımalarını bulur (Balık, 2011:7).

Orhan Sarıkaya, “Türk Edebiyatında Bir Yabancılaşma Prototipi Olarak Otel Kâtibi” adlı Edip Cansever'in “Ben Ruhi Bey Nasılım” adlı şiirini değerlendirdiği makalesinde (2014), kentli insanın yaşadığı ruhsal bunalımın yabancılaşmayla ilişkisi olduğuna değinir. Yazara göre “yabancılaşma insanın kendisine dışarıdan biri gibi bakması, kendi içinde bölünmüşlüğü ile eylemleri ve özü arasında uyumsuz olma durumudur. Bir diğer taraftan yabancılaşma, “bireyin gerçekte ilgisinin kesilmesi, onu yadırgaması ve hayatta yolunu bulamamasıdır” (Sarıkaya, 2014: 165). Kişisel düzeyde yaşanan bu yabancılaşma, bireyin, dış dünyayla kurduğu ilişkilere da ciddi olarak yansır. Kendi benlik algısı hakkında bütünlüklü ve sağlam düşünceler oluşturamayan modern kentin yabancılaşmış insanı, bu yabancılaşmayı, bu ruhsal karmaşayı kendisini kuşatan insan ilişkileriyle, mekânlarla, mimariyle de yaşamak durumunda kalır. Dolayısıyla günümüzde yabancılaşmayı sadece sosyolojik ve

felsefi artalanıyla değil, kentlerde özellikle çalışma hayatındaki ilişkilerde ve sosyal ilişkilerde yaşanan trajik ancak somut bir gerçeklik olarak ele almak ve çözümlenmek gerekir. Çünkü “Modernist şiir, sanayi toplumunun ve kent hayatının ürünüdür. Modernleşme sonucu inşa edilen yeni toplumsal ve siyasal sistem şairin, benlik algısını dönüştürür. Yabancılaşma, kent hayatının problemleri, bunalım gibi burjuva hayatı ile özdeşleşmiş konular şiire girer” (Bingöl, 2016: 372). Öyleyse günümüzde, özellikle büyük kentlerde yaşanan yabancılaşmaya etki eden, belli başlı etkiler, “Modern çalışma hayatı”nın tekdüzeliğinin ve bürokratik yapısının yol açtığı etkiler, siyaset ve ekonomik hayatın neden olduğu etkiler, çağdaş teknolojik süreçlerin tetiklediği etkiler, sosyo- kültürel süreçlerin getirdiği etkiler gibi kavram öbekleriyle dile getirilebilir.

Orhan Sarıkaya” İkinci Yeni Şiirinin Boy Aynası” (2014) adlı aslı bir doktora tezi olan kitabında, İkinci Yeni şiirinin yabancılaşmayla ilişkili bir yönü olduğundan söz eder. Yazara göre modern hayatın getirdiği kaçınılmaz bir sosyal olgu olan yabancılaşma, “sosyo-psikolojik problemlerin ana nedenlerinden biri olurken, modern sanatçı için de büyük imkânlar doğurmuştur.” (Sarıkaya, 2014) Sarıkaya, söz konusu çalışmasında yabancılaşma ve İkinci Yeni şiiriyle ilgili olarak kimi eleştirmenlerin ortaya koydukları, bu şairlerin yabancılaşmanın getirdiği, huzursuzluk, bunalım, kaçış gibi temlerinin “batı taklidi” olduğu anlayışına karşı çıkar:

İkinci Yeni şairleri, Batılı bir algı ve özden hareketle “yabancılaşma” kavramını ele almalarına karşın, sosyolojik anlamda bizim toplumumuzda “yabancılaşma”yı netice verecek süreçlerin yaşanmadığını veya olmadığını iddia etmek çok ciddi bir yanılgıya işaret etmektedir. İkinci Yeni köyden kente göç edip kentin yaşama olanakları içerisinde hayat mücadelesi veren, zedelenen, mecbur bırakılan ve insani tarafları deforme edilerek tüketimin nesnesi hâline dönüştürülen bireyin

şiiirini “yazmış”, dolayısıyla “yabancılaşma” dediğimiz, temanın envanterini kendi toplumunda rahatlıkla bulmuştur (Sarıkaya, 2014: 321).

Attila Özkırımlı da, Türk Dili Dergisi (1981) ‘nde yazdığı” Türk Yazın Tarihinde Akımlar” adlı yazısında, İkinci Yeni şiirinin dönemin siyasal atmosferi dikkate alındığında bir yönüyle bir kaçış şiiri olarak değerlendirilebileceğini belirtir. Ancak “bireyin toplumla çatışmasının, yabancılaşmasının, yerleşik değerlerin bireyi bunaltmasının ve dış dünyayla, insanlarla kurulan ilişkilerin, yozlaşmasının İkinci Yeni’yi beslediğini” (Karaca, 2013: 134) söyler.

4.5.1. Edip Cansever Şiirinde Varoluşçuluk ve Yabancılaşma

İkinci Yeni şairleri içinde varoluşçu düşüncenin şiirini en çok etkilediği şair Edip Cansever’dir. Edip Cansever şiirinin felsefi-siyasi artalanında Marksizmin, Nihilizmin, Gerçeküstücülüğün yanında Varoluşçuluğun önemli bir etkisi bulunmaktadır. Varoluşçuluğun Batı edebiyatındaki en önemli temsilcilerinden biri olan Jean Paul Sartre’dır. Sartre’ın önemi onun felsefi bir akım olan Varoluşçuluğu edebiyat alanına başarılı bir biçimde uygulamasından kaynaklanır. Sartre yazdığı romanlar, başta “Bulantı” (1938) adlı romanı olmak üzere varoluşçu düşünceyi ete kemiğe bürüyen bir nitelik taşır. Edip Cansever’in de içinde olduğu İkinci Yeni şiir hareketi 1950’lerin ortalarında gelişmiştir. Dolayısıyla Varoluşçu düşüncelerin Cansever şiirine etkisi kaçınılmazdır. Ahmet Oktay “İmkânsız Poetika” adlı kitabının (2004), “Kent, Anomi ve Yabancılaşma” başlıklı bölümünde, dönemin siyasal koşullarının ve Varoluşçuluk gibi Batılı edebiyat akımlarının İkinci yeni şiiri üzerinde etkili olduğundan söz eder:

1950’nin ikinci yarısından itibaren yazar ve şairlerimizin Varoluşçulukla tanıştığını belirttim. Varoluşçu Sözlük, merkezî kentlerin büyüyen imar faaliyetlerine sahne olan, yaşama stilleri, imgesel düzeyleri, zevkleri,

maddesel ve kültürel beklenti ufukları farklılaşan, giderek birbirinden kopan ve cemaat ruhunu yitiren, dolayısıyla bir iletişim kesilmesine uğrayan semtlerinde yaşayan ve küçük burjuvaziye mensup yazarları, şairleri “seçme”, “özgürlük”, “dünyaya atılmışlık”, “yalnızlık” gibi sözcükleri gündeme getiren bu Sözlüğe yakınlık duydular (Oktay, 2004: 173).

Marksist bir kavram olarak yabancılaşma ise, daha önce sözü edildiği gibi, işçinin ürettiği üründen dışlanmasını açıklayan negatif bir kavram olmakla birlikte, işçinin bu durumun farkına varmasını sağlayan, dolayısıyla bilinçlenmesinin eşliğini oluşturan pozitif bir kavram olarak çift yönlü bir özellik taşımaktadır. Cansever’in şiirlerinde yabancılaşma kavramı, bu Marksist bağlamından çok, özellikle Jean Paul Sartre’in edebiyat alanında ortaya koyduğu “*Varoluşçuluk*” anlayışındaki edebî ve hümanist bağlamı kollayan bir özellik gösterir. Cansever’in “birey” ve “yabancılaşma” bağlamındaki yaklaşımlarında varoluşçu (egzistansiyalist) düşünürlerin önemli bir etkisinin bulunduğu açıktır; ancak bu etkiyi, felsefi bir akımın edebî metinlere uyarlanması biçiminde değerlendirmek son derece yanlış olur” (Kul, 2012: 63). Edip Cansever’in şiirine konu olan karakterlerin, figürlerin, neredeyse bütünün huzursuz, yalnız, sıra dışı, yaşamaktan yorulmuş, tükenmiş, bir seçim yapma noktasında kararsızlık, içinde kalmış kişiliklerden oluşmasında, Cansever’in sosyal artalanında bulunan, yaşanmışlıkların, deneyimlerin yanı sıra varoluşçuluğun ve yabancılaşma düşüncesinin önemi bir etkisi vardır. Cansever , “Umutsuzlar Parkı”(1958) adlı şiiriyle ilgili olarak kendisine (Bu kitabınızda) “inşa gerçeğine yönelmek, öz ve düşünceye daha bir yoğunluk vermek istiyorsunuz belki de?” biçimindeki soruya “Evet, “Felsefe artık sokağa inmiş durumda” diyen Sartre’in bunu, biraz da yayın yoluyla tutturduğunu kabul edelim. Batılı yazarlar savlarını romanlar, öyküler, oyunlar ve şiirlerle savunuyorlar.” (Cansever, 1987: 76) diye cevap verir. Bu cevap onun Sartre’in romanları üzerinden varoluşçu düşünceyle

kurduğu ilişkiyi açık bir biçimde dile getirmektedir. Cansever, bir başka söyleşisinde ise, sevdiği romancılar arasında, romanlarında nihilist ve varoluşçu etkilerin yoğun olduğu kimi adları da anar “dışardan: Dostoyevski ve Kafka... (Cansever, 1987: 89) Edip Cansever, kendisinin topluma yabancılaşmış bir insan olmadığını, ancak kapitalist toplumda, insan ilişkilerinde yaşanan yabancılaşmanın farkında bir şair olarak, bu sosyal olguyla ilgilendiğini de açıkça ortaya koymaktadır:

Anlattığı şey, savunduğu şey değildir şairin. Sergilemektir taptığı. Bir durumu, bir kişiyi, bir tavrı, bir yaşama biçimini sergilemek. “Çağrılmayan Yakup”u düşün. Yabancılaşmayı sergiledi diye yabancılaşmış olmuyorsun ki kendin! Savunuyor da değilsin yabancılaşmayı (Cansever, 1987: 89).

Cansever, yabancılaşmış bireyleri şiirlerine neden çokça konu edindiğine ilişkin olarak kendisiyle “Tragedyalar” (1964) üzerine yapılan bir söyleşide “Tragedyalar”daki karakterleri nasıl keşfettiğini anlatır. Bu kitabında yer alan karakterlerin neredeyse hepsinin yabancılaşmış insanlardan oluştuğunu söyler, onları şiirine konu edinmesinin nedenini ise şu sözlerle açıklar: “hepsinin de az ya da çok hasta tipler oluşu, çökmekte, kokuşmakta olan bir düzeni saptamak, sergilemek içindi” (Cansever: 1987: 31). Dr. Oğuz Öçal da, “Bir Şair Bir Antagonist Tavrı: Edip Cansever” adlı kitabında, Cansever’in özellikle uzun şiirlerinin yabancılaşma düşüncesine dayandığını söyler. Yazara göre, özellikle varoluşçu ve Marksist düşünürlerce modern çağın en önemli sorunlarından birisi olarak görülüp kıyasıya eleştirilip aşılmaya çalışılan yabancılaşma, en kısa ifadesiyle, insanın kendisine, insan olmaya ve topluma yabancı olması durumudur” (Öçal, 2013: 241). Cansever’in yabancılaşma ve toplumsal düzen arasında kurduğu ilişkiden yola çıkarak şöyle söylemek mümkündür. Cansever sosyalist dünya görüşüne inanan (Şair, bir dönem, tıpkı Turgut Uyar gibi Türkiye İşçi Partisi (TİP)’yle yoğun ilişki içindedir.) bir insan

olarak dünyaya materyalist bir perspektiften bakmaktadır. Ancak, şiirlerinde sosyal gerçekliğin insan üzerindeki etkisini, sınıf çatışmasını merkezine alan bir tutumla değil, daha çok bireyin ruhsal derinliklerini kollayan bir tutum içinde vermeye çalışmıştır. O, “Bohemin bir üyesidir. Eklemek gerekir: Cansever’in şiirini sadece sanatçı bohemi çerçevesinde görmemeliyiz. (...) Cansever yerleştiği marjinal uzamlarda, emekçi sınıf ve kesim üyelerinin yanında yaşamayı seçmişti. Şiirinin her zaman doğrudan ve açık bir biçimde siyasal/sınıfsal atıflarda ve çağrılarda bulunmadığı söylenebilir ama, onun hiçbir zaman burjuvaziden yana tavır aldığı öne sürülemez” (Oktay, 2004: 178-179).

Edip Cansever’in yabancılaşmış bireyleri, “Umutsuzlar Parkı”(1958) ndan “Tragedyalar” (1964) a, “Çağrılmayan Yakup” (1966) tan “Ben Ruhi Bey Nasılım” (1976) a ve “Bezik Oynayan Kadınlar”(1982) dan “Oteller Kenti”(1985) ne kadar bütün kitaplarında, başkaldırma ve boyun eğme arasında kararsız bir tutum içinde, kimi zaman lirik, kimi zaman da epik bir tonda, ama mutlak bir yalnızlık ve sıkıntı içinde karşımıza çıkmaktadır.

Kısaca söylemek gerekirse Varoluşçu düşünce ve “Yabancılaşma”, Cansever poetikasının kurucu temel yapılarından. Bu kavramlar, Cansever şiirinde, bireyin dışındaki nesnel gerçekliği dönüştürmeye gücünün yetmeyişinin yol açtığı bir huzursuzluğun eşlik ettiği bir süreç olarak, ortaya konulmaktadır. Bunun etkisiyle şairin kendini yaşanan olaylar, durumun karşısında bir şeyleşme (metalaşma), bir sürüklenme duygusu içinde hissettiği görülmektedir.

İnsan yalnızdır, yalnızlığını başkalarıyla gideren tek yaratıktır. Kapanık bir yaşamım yok. Her zaman kalabalıklar içindeyim. Ne var ki gene de çoğu kez yalnızım. Belki bireyliğimin (bireysellik değil) bilincine vardığım için. Belki de genelgeçer duyarlıktan sıkıldım. Kendimi açıklayarak yaşamaktan bıkmış da olabilirim. (Cansever, 1987: 98)

Dolayısıyla Cansever'in şiirlerinde, bir yandan varoluşsal bir yaklaşımla, kendi iç dünyasında yaşadığı açmazları, sıkıntı ve bunalımları ortaya koymaya çalışırken, bir yandan da burjuva toplumundaki yabancılaşmayı, kokuşmuşluğu sergilemeyi amaçladığı söylenebilir. Dr. Oğuz Öçal aslı bir doktora çalışması olan “Bir Şair Bir Antagonist Tavrı: Edip Cansever” adlı kitabında bu iddiayı doğrular: “ (...) Cansever uzun şiirlerinde ise insan için ulaşılmış son ve yetkin bir düzen olarak görmediği kapitalist düzenle çözümlenip çökmekte olan bir toplumda tezahür eden yabancılaşmayı konu alır” (Öçal, 2013: 2419).

Edip Cansever'in kendisinin de daha önce bu bölümde sözünü ettiği gibi, “Çağrılmayan Yakup” (1966) adlı uzun şiiri kentli ve yabancılaşmış insanın hallerini yansıtan önemli şiirlerinden biridir. Cansever, bütün uzun şiirlerinde olduğu gibi bu şiirinde de kentsel hayatın trajik ilişkiler ağı içinde, var oluş sorunlarıyla bunalmış, kendisine ve topluma yabancılaşmış bireyin ruh hallerini, açmazlarını anlatmaktadır. Turgut Uyar bir yazısında yabancılaşma ve varoluş kavramlarını örtülü bir biçimde kullanarak bu durumu şöyle açıklamaktadır:

İkinci Yeni şairlerinin şiirlerindeki kişilere baktığımızda, direkt olarak birbirlerine benzememelerine rağmen, günün şartlarının getirdiği trajedi yaşayan, toplumun bireyleşme sürecine geçmiş kişiler çıkar karşımıza: Turgut Uyar'ın “Akçaburgaz'lı Yekta”, Edip Cansever'in “ Çağrılmayan Yakup” ya da “Ben Ruh, Bey Nasılım”, Cemal Süreya'nın “Onlar İçin Minibüs Şarkısı (Uyar, 2009: 546) .

Erdoğan Kul, “Edip Cansever'in Çağrılmayan Yakup Şiirinde Birey Algısı” adlı makalesinde (2012) Cansever'in, bu şiirinde “çağrılmayan” diye nitelediği bir figür olan Yakup özelinde modern bireyin “yabancılaşmasını” başarıyla irdelediğini, onun yalnızlığını ve trajedisini “yabancılaşma” bağlamında kurduğu güçlü imgelerle yansıttığının görüldüğünü söyler. (Kul, 2012) Devrim Dirlikyapan da Kul'la aynı

görüşü paylaşmaktadır: “Tragedyalar’da önemli bir yere sahip olan “yabancılaşma” teması, Çağrılmayan Yakup’ta daha ön plândadır.” (Dirlikyapan, 2003: 70) Çalışmanın bu bölümde Edip Cansever şiirini derinden etkilemiş olan yabancılaşmaya ve varoluşa ilişkin kaygı ve düşünceler, Cansever’in bir kitabının da adı olan “Çağrılmayan Yakup “ ve “Ben Ruhi Bey Nasılım” adlı bu uzun şiirlerinden konu bağlamında seçilecek dizelerle ortaya konulmaya çalışılacaktır. Şiirlerin çözümlenmesinde, birey-toplum, varlık-yokluk/hiçlik yalnızlık-kalabalık, zaman-mekân, bütünlük-parçalanmışlık, arınma (katharsis)- kaçma/kurtulma, monolog/sayıklama/tekrarlama gibi kavramsal karşıtlıklar dikkate alınacaktır.

ÇAĞRILMAYAN YAKUP

Kurbağalara bakmaktan geliyorum, dedi Yakup

Bunu kendine üç kere söyledi

Onlar ki kalabalıktılar, kurbağalar

O kadar çoktular ki, doğrusu ben şaşırdım

(Cansever, 2014: 379)

“Çağrılmayan Yakup” un bu ilk bölümüne rengini veren temel duygu ve düşüncenin kaynağında, şiirin öznesinin kimlik sorunu, kalabalıklarla arasındaki uyumsuzluktan doğan huzursuzluk ve gerilimin bulunduğu görülmektedir. Şiirde “Kalabalıklar” ın “kurbağalara” benzetiliyor olması, kurbağaların sürüler halinde yaşıyor olmalarıyla, çıkardıkları seslerin tekdüze oluşuyla, en ufak bir tekinsizlik karşısında hemen korkup dağılmalarıyla, kısaca kendine özgü bir kimlik sahibi olmayışıyla ilişkilidir. Kalabalıklar bu özelliklerinin yanı sıra şiirde “telaşlı, açgözlü” olarak nitelendirilmiştir. Şiirin öznesi olan Yakup’un kalabalıklara, dolaylı olarak da içinde yaşadığı topluma yönelik bu bakış açısı, onun çevresine yabancılaştığını göstermektedir. Öte yandan kalabalıklara ilişkin bu algı, tersten bir okumayla,

varoluşçu düşünceden etkilenmiş en önemli yazarlardan biri olan Franz Kafka'nın "Metamorfoz" (Dönüşüm-1914) adlı romanında, roman kahramanının bir sabah yatağında kendini böceğe dönüşmüş olarak bulmasıyla başlayan ve toplum tarafından dışlanmayla gelişen olaylara yönelik güçlü çağrışımlar taşır. Kendisine ve dış dünyaya yönelik algıları keskinleşmiş, bilinç düzeyi artmış olan bireyin, kimliksiz kalabalıklar karşısında yaşadığı bu şaşkınlık, şiirin öznesinin beklentisine karşı, istenmeyen bir durum, aynı zamanda bir umutsuzluğun ifadesi "O kadar çoktular ki, doğrusu ben şaşırdım" dizesinde dile getirilir. Cansever'in şiirlerinde öne çıkan bireyler, tıpkı "Çağrılmayan Yakup'ta da görüleceği üzere "kent büyük işliklerinde, çalışma dünyasında birbirlerinin hasmı haline gelmiş, birbirlerinin dilinden anlamaz olmuş, (...) değer yargıları gevşemiş, gelecek umudunu yitirmiş, kısaca topluma uyum sağlamak zorlanan ve topluma yabancılaşan bir bireydir" (Oktay, 2004: 177).

Şiirin devam eden dizelerinde karşımıza bu kez, "telaşlı ve açgözlü", kimliksiz kalabalıklar karşısında şaşkın, adeta bir sayıklama hali içindeki "Yakup" çıkar. "Çağrılmayan", şimdiye kadar hiç kimsenin adıyla seslenmediği bir "Yakup"tur bu. Onun "çağrılmayan" oluşu toplumla, kalabalıklarla arasındaki derin uyumsuzluktan, şiir öznesinin duygu ve düşünce durumuna denk düşecek bir üslûpla söylenirse, kendisinin bu kalabalıklara ağır gelmesinden, fazla oluşundan kaynaklanır. Ancak şiir öznesinin kalabalıklara, topluma yönelik bütün sitemine rağmen, hem bu yalnızlık halinden kurtulabilme hem de onlara kendini anlatabilme, onlarla bir bütünleşme imkânı aradığı sezilmektedir. "Evet, kurbağalara bakmaktan geliyorum/ Sanki böyle niye ben oradan geliyorum/ Telaşlı, açgözlü kurbağalara Bakmaktan/ Bilmiyorum/ Bilmiyorum, bilmiyorum" Dolayısıyla şiirin öznesinin, dolayısıyla da

Cansever'in kalabalıklarla ilişkisi, yaklaşma-uzaklaşma arasında sürekli gidip gelen bir sarkaca benzetilebilir.

*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
Ceplerimdeki eskimiş kâğıt parçalarını atayım
Sonra bir güzel yıkanayım da...*

Ancak, "Gül Dönüyor Avucumda" (1987) adlı kitabında söylediği gibi, gündelik hayatında kendisini kalabalıklardan soyutlamayan, şiirini kalabalık caddelerin, sokakların, mekânların içinden olay ve karakterlerle kuran bir şairin, şiirlerinde çoğu zaman, kalabalıklar içinde, ama kalabalıklardan uzak ve yalnız bir konumda bulunduğu görülmektedir. Şiirde "Yakup" hiç çağrılmamış olması, kimsenin ona adıyla seslenmemesi hem derin bir yalnızlığın, toplumdaki soyutlanmışlığın hem de bu yöndeki beklenti dikkate alındığında özlemin, toplumla, diğer insanlarla bütünleşme arzusunun, dostluk arayışının bir simgesi olarak düşünülebilir. Şiirde öznenin "Ben, yani Yusuf, Yusuf mu dedim? Hayır, Yakup/ Bazan karıştırıyorum" dizeleriyle kendini açığa vuran duygu durumu ise modern hayatın ruhsal ve zihinsel bütünlüğünü yıktığı kent insanının kendisine yabancılaşmasının en belirgin göstergelerinden biri olarak okunabilir. Dizelerde geçen " durgun ve çürük su", eskimiş kâğıt parçaları", "bir güzel yıkanmak" ifadeleri ise öznenin katharsis (arınma) arzusunu yansıtmaktadır. Öte yandan " Bazan karıştırıyorum ya, çok uzun bir gündü/ Sonra da bu uzun günün sıcak bir günü dizesi dikkate alındığında, Cansever'in bu kitap bütünlüğündeki uzun şiirinde şiir öznesinin zaman ve mekânla ilişkisinin de marazi olduğu, büyük bir belirsizlik taşıdığı görülmektedir. Cansever

şiiirinde zaman adeta sonsuz bir ânın göz kamaştıran ışıltısı içinde yüzünü göstermektedir. Dolayısıyla onun şiiirlerinde ân, zamandan kopmuş, kendine özgü nitelikleri olan ve tarihselliği olan bir parça olarak kendini açığa vurmaz. Cansever'in şiiirlerinde zaman, geçmiş ve gelecekte arındırılmış, daha doğru bir ifadeyle söylenirse bu iki zaman düzlemi tek bir "sonsuz şiiimdiki zaman" ın içinde toplanmıştır. Zamanın bu şekilde algılanması, şairin kendisini o sonsuz akışın canlı bir parçası olarak düşünmesiyle, dolayısıyla varoluşa ilişkin yaşadığı ruhsal karmaşanın şiddetiyle ilişkilidir. Modern toplumda zamanın bir takvim içinde yaşanmasının tarihi yenidir, Batılı sanayileşmenin getirdiği işbölümünün zaman içinde toplumsal hayatın birçok yönüne dolaylı bir yansıması olarak düşünülebilir. Dolayısıyla kişinin zamanla olan ilişkisinde takvimin kaybolması, kişiliğin tarihine, kişinin benlik algısına yönelik duygu ve düşüncelerinin belirsizleşmesine, yalnızlık, hiçlik, ölüm, hayatın anlamsızlığı gibi düşüncelere kapı aralar. Çünkü Zaman, sadece bizim biçimlendirme ve değerlendirmemizle bir anlama bürünebilir. Çünkü zaman bizim ona verdiğimiz değerle anlamlıdır ve her zaman ve her durumda görecedir. Dolayısıyla kişinin zamanla ilişkisinde takvimin kaybolması aynı zamanda kişiyi toplumdaki uzaklaştıran, onu topluma yabancılaştıran bir yön taşır. Yalnızlık duygusunun derinleşmesine bağlı olarak yaşanan varoluşsal kaygıların sonucunda, insanın duygu ve düşüncelerinin gerçek değerini kavramasında, toplumsal ilişkiler bir imkân olmaktan çıkar.

*Saat on ikiyi gösteriyordu ki, ben nerdeydim
Bir zamansızlığın Yakub'a doğru içinde
Saat on yediyi ve yirmi biri
Gösteriyordu ki, ben nerdeydim
Her saniyedeki ve işte her saniyedeki
Ben, yani Yakubun o dağılgan şekli
Nerdeydim*

(Cansever, 2013, 383)

Yukarıda verilen şiire karakterinin psikolojisi açısından yaklaşıldığında, Yakup'un ruhsal dünyasının bir çalkantı, bir gel-git içinde olduğu görülecektir. Saatin hem “on yediyi” hem de “yirmi biri” aynı anda gösteriyor olması, zaman algısındaki maraziliği, dolayısıyla şiirin öznesinin ruhsal ve zihinsel açıdan parçalanmışlığını açığa vurmaktadır. Yakup, ikinci bir kişinin tam olarak anlayıp yorumlayamayacağı şeylerden bahsetmekte, adeta sayıklamaktadır. Yakup'un şiir boyunca sürekli adını tekrar etmesini, kendi bulunduğu yeri ve zamanı tayin edememesini psikiyatri diliyle psiko-duygusal bozukluğa kapı aralayan bir tablo olarak görmek mümkündür. Çünkü psikiyatrinin kliniğinde yapılan hasta muayenesinde, doktorun kendisine ilk kez gelen, hastalık geçmişini bilmediği bir hasta hakkında bir karar oluşturabilmesi için hastayla yaptığı konuşmada, hastanın içinde bulunulan zaman (yıl / mevsim/ay/ hafta /gün) hakkında doğru bir bilgiye sahip olması son derece önemlidir. Cansever, şiirin ilk dizesi olan ve şiirin hem bölümleri hem de her bir bölümün dizeleri arasında bir leitmotif (nakarat) işlevi taşıyan “Kurbağalara bakmaktan geliyorum” dizesini şiirin son dizelerinde yeniden tekrarlar. Böylece “Çağrılmayan Yakup”un yaşamdan duyduğu memnuniyetsizliği, toplumla olan karşıtlığını, topluma ve kendine yabancılaşmasını, hayattan bezginliğini bir kez daha çarpıcı bir biçimde gözler önüne serer. “Edip Cansever'in şiirlerinin anlam yapısında topluma yabancılaşması nedeniyle, bireyin duyduğu yalnızlık hissi ön plana çıkmaktadır. Ben/öteki karşıtlığının bir uzantısı olan birey/toplum karşıtlığında özne(birey) toplum içinde kendini yalnız hissetmekte ve bu duygu çoğu zaman ölüme eşdeğer görülmektedir” (Lüleci, 2009: 126)

“Uyumak istiyorum” dizesi dar anlamda yorgunluğu geniş anlamda ise ölümü, yok oluşu çağrıştırmakla birlikte, dolaylı olarak şiirin öznesinin arınma (katharsis)

arzusunu açığa vurmaktadır. Ayrıca, bu dizelerde, hem gündelik hayatta benliğin sunulmasına hem şairin kendi benlik algısına ilişkin somut ve soyut özellikler bir araya gelmektedir:

*Ben, yani Yakup
Kurbağalara bakmaktan geliyorum işte
Açgözlü, mor kurbağalara
(...)
Ben
Gözlükten, taş hamurdan ve çarşaplardan
Ve biraz hiç çağrılmamaktan yapılmış Yakup
Uyumak istiyorum.*

Cansever'in, varoluşçu düşünceyle ve yabancılaşmayla olan ilişkisini ortaya koyan bir başka şiiri de "Ben Ruhi Bey Nasılım" adını taşır. Edip Cansever'in bu şiiri, şiirin merkezinde yer alan Ruhi Bey'in yaşadığı ve sonunda aştığı, yabancılaşma, hiçlik/ umutsuzluk durumunu, hem Ruhi Bey'in yaşam deneyimlerinden hem de onun içinde yaşadığı ilişkilerden, tanıdığı kimi karakterlerin bakış açısından ele alarak dört aşamada anlatmaktadır. Şiir ise kendi içinde, sırasıyla bu aşamaları barındıran yirmi bölümden oluşmaktadır. Şiirin ilk bölümünde Ruhi Bey'in geçmişte maruz kaldığı travmatik bir olayın etkisiyle yaşadığı umutsuzluk ve yabancılaşma sergilenir. İkinci bölüm varoluşçu düşüncenin insandaki evrimine uygun bir biçimde, Ruhi Bey'in iki imkân arasında bocalamasını, kararsız kalışını, üçüncü bölüm seçimi, dördüncü bölüm olan sonuç ise yapılan bu seçimle yabancılaşmaya yol açan bütün unsurlardan kurtulmayı, bir başka deyişle özgürlüğü sembolize etmektedir. Şiirin teknik olarak bu biçimde kurgulanmış olması, ister istemez Sartre'in varoluşçu düşüncenin insanda dönüştürücü etkisini üç aşamada anlatan nehir romanını, "Uyanış", Bekleyiş", Tükeniş" üçlemesini çağrıştırmaktadır.

Cansever, bu şiirinde tiyatro sanatının dramatik monolog adlı verilen tekniğinden yararlanmışır. Bu teknik, bir tiyatro sahnesini ve tiyatrodaki rol alan karakterleri, şiirsel söylem düzeyinde inşa etmeyi gerektirir. Bu tekniğin kullanımı, şiirde nesnel bağlaşıklık kuramına, bir başka söyleyişle de duygu ve düşüncenin sahici bir üslûpla aktarımında “şiire bir dekor hazırlamaya” büyük önem veren Cansever’in şiir anlayışı açısından da önemlidir. Bu uzun şiirde, yabancılaşmaya, varoluşçu felsefenin dünya ve insan tasavvuruna ilişkin kimi öğeler, bazen Ruhi Bey’in bizzat kendi ağzından bir iç monolog biçiminde, bazen de, gerçek dünyadan hareketle yarattığı “Otel kâtibi”, “Bir Çiçek Sergicisi”, “Kürk Tamircisi Yorgo” “Bir Genelev Kadını” gibi kimi karakterler üzerinden monologlarla/diyaloglarla verilmektedir. Devrim Dirlikyapan, “Edip Cansever Şiirinde Var olma Biçimleri” ni konu alan “Ölümü Gömdüm geliyorum” (2013) adlı kitabında, Cansever’in uzun şiirlerinde dramatik monoloğu bir teknik imkân olarak görmesini “ modern dünyanın kılıktan kılığa girerek, çeşitli rollere bölünerek yaşamak zorunda kalan insanının yansıtmakla” (Dirlikyapan, 2013: 31) ilgili olduğunu söylemektedir. Bu şiirde, “Ruhi Bey” in dışında kalan karakterler, Cansever’in dile getirmek istediği duygu ve düşüncelerin taşıyıcısı olarak bir kimlik kazanırlar. Cansever, Ruhi Bey karakterinin ruhsal ve düşünsel dünyasını, korku ve arzularını dünyayı algılama, görme biçimini bu karakterler aracılığıyla yansıtmaktadır. Cansever’in bu şiirinin temel karakteri olan Ruhi Bey, şiirde anlatılan olaylar ve ilişkiler bağlamında, sürekli, ya da kesik kesik, ama mutlaka anımsamayla biçimlenen bir kişilik olarak ortaya çıkmaktadır. A. Oktay bu durumla ilgili olarak şunları söylemektedir: “Tragedyalar’ da da Ruhi Bey’de de bütün ruhsal süreçler anımsama yoluyla geliştirilir. Bilinç içsel ya da

dışsal bir uyarıcıyla geri-dönmekte ve bilinçaltını serbest bırakmaktadır” (Cansever: 1987: 178).

Bu şiirin merkezinde yer alan olaylardan ya da anımsamalardan en önemlisi “limonluk yangını”dır. Çünkü şairin bir kitap bütünlüğü taşıyan bu şiiri bu anımsamayla açılır ve bu olay şiirin birçok bölümünde farklı karakterler ve olaylardan söz açılırken, değişik imgeler yoluyla yeniden varlık kazanır. “Ben Ruhi Bey Nasılım”ın ilk bölümünün hemen başlarında yer alan ilk dört dize, şairin içinde bulunduğu karmaşık ruhsal durumu, bölünmüş kişiliği göstermesi açısından önemlidir. Öte yandan Ben Ruhi Bey Nasılım adlı bu uzun şiirin bütünüyle anımsamaya dayanmakta olduğu görülmektedir. Ruhi Bey isminin şair tarafından tercih edilmesinde isim karakteristiğinden söz etmek ayrıca mümkündür. Anımsama “iki şiirde de (Tragedyalar V ve Ben Ruhi Bey Nasılım) adeta iyileştirici (therapeutic) bir rol oynar. Daha yerinde bir söyleyişle, bellek kendiliğinden psikanaliz yapar ve ilk travmayı bulmaya çalışır. Bilinçaltı katmanları bir bir açılarak ele geçirilmek istenen ve ele geçirilen şey, çocukluktur.” (Cansever: 1987: 178)

Limonluğun yakılmasına yol açan bu travmatik olay, şiirin hemen başında Ruhi Bey tarafından örtülü bir biçimde, daha sonraki bölümlerde ise daha açık, yalın bir anlatımla olay örgüsü içinde dile getirilir:

*O ben ki
Bir kadında bir çocuk hayaleti mi
Bir çocukta bir kadın hayaleti mi
Yalnızca bir hayalet mi yoksa
(Cansever, 2015: 18)*

Cansever’in henüz ergen bir çocukken “limonluk” ta üvey annesinin cinsel tecavüzüne maruz kalmasına ilişkin bütün ayrıntılar bu uzun şiirde, “Ruhi Bey ve

Limonluktaki Yangın” başlıklı bölümde yer almaktadır. Ruhi Bey, bu olaydan sonra geçirdiği bir kriz anında bu limonluğu yakar. Onu yakarak, anımsadıkça kendisinde büyük bir acıya, ezikliğe yol açan bu olaydan kurtulacağını sanır. Ancak yaşadığı bu olay onu bütün bir hayatı boyunca bir hayalet gibi izleyecek, peşini bırakmayacaktır.

Upuzun sürdü, kısacık sürdü, kısacık sürdü

Beni bıraktı

Ayağa kalktı, saçlarını düzeltti

Üstünü başını düzeltti

Süt dindi

Ama ben kaldım

Çoraklar, çöller, tuzlu nehirler gibi kaldım

O gözlerini dikti bana

-Ben suyun yanması gibi tuzda-

(...)

Yüzüyle itermiş gibi ilk defa gördüğü bir yaratığı

Yıllarca, ama yıllarca

Baktı baktı baktı.

Anladım neden sonra

Anladım kötülük olsun diye geldiğini limonluğa

(Cansever, 2015: 70)

Şiirin ilerleyen dizeleri boyunca Ruhi Bey’in iktidarsızlığı da çağrıştıran kimi hallerinde, sonradan karşımıza çıkacak olan travmatik ve saldırgan eğilimin temelinde, onun maruz kaldığı bu üzüntü verici olayın büyük bir etkisi olduğu sezilmektedir. Sarıkaya, Cansever’in yaşadığı bu travmanın Ruhi Bey karakterine güçlü bir biçimde yansıdığını, “Ruhi Bey’i bir yabancılaşmayla birlikte kimlik bunalımına da soktuğunu” (Sarıkaya, 2014: 327) söylemektedir. Ruhi Bey’in kendine yabancılaşması şu dizelerde kendisiyle ilgili yaptığı benzetmelerde açığa çıkmaktadır.

*Ellerim tırnaklarım
Yeni kırılmış bir koyun derisi gibi pespembe
Ve sıcak
Gözlerim, gözlerim benim
Denizi ilk defa gören bir çocuğun
Birdenbire yaşlanması neyse.*

Ruhi Bey'in ellerini ve tırnaklarını yeni kırılmış bir koyuna benzetmesi, Ruhi Bey'in kendi bedenini algılaması bağlamında, kişinin kendisine yabancılaşmasının olduğu sınırları göstermesi bakımından önemlidir. Aşağıdaki dizeler ise kişinin hem kendine hem de çevresine yabancılaşmasında, içinde yaşadığı toplumsal sınıf ve grupların etkisini göstermesi bakımından kayda değerdir.

*Giysiler giysiler gene giysiler
Fiyonklar, boncuklar, payetle
Değerli-değersiz, sahici-yalancı
Türlü türlü iğneler, yüzükler ve kolyeler
Önce hep nasılsınızlar, lütfenler, oturamaz mısınızlar
Denenmiş iç geçirmeler, gizliden bakışmalar
(...)
Ve dudaklar ve gözler, ince uzun boyunlar
Memeler, kalçalar, kıçlar, falluslar*

Cansever'in bu dizeleri, içinde yaşadığı kapitalist toplumun, gittikçe artan tüketim iştahının, insan ilişkilerinde ciddi yabancılaşmaya yol açığının göstergesi olarak okunabilir. Çünkü Marx, kapitalist toplumda, değişim değerinin kullanım değeri üzerindeki egemenliğini ve parasal ilişkilerin yüceltilmesi yoluyla insanî ilişkilerin yok olması olgusunu "meta fetişizmi" olarak nitelendirmektedir. Marx'a göre, bu sürecin bir sonucu olarak insanlar arasındaki ilişkiler giderek yabancılaşmakta, şeyler arası ilişkilere dönüşmektedir. Ruhi Bey'in şiirde, insanın kullandığı nesnelere,

insanlara önceleyen bir söyleyişle sayıp dökmesi, insanlardan söz ederken ise onları bedensel bütünlükten bile yoksun bir biçimde sadece uzuv olarak algılaması onun kendine yabancılaşmasının yanı sıra topluma da ne denli yabancılaştığını ortaya koymaktadır. Öte yandan, Cansever'in, İkinci Yeni şairleri arasında, yabancılaşma düşüncesini en fazla dillendiren şair olduğunu söyleyen Orhan Sarıkaya (2014)'ya göre “ Cansever'in şiirinde topluma karşı bir yabancılaşmadan söz edileceği gibi toplumsal kökenli bireyin kendi içerisinde yaşadığı bir yabancılaşmadan da söz edilebilir.” (Sarıkaya, 2014:322) İşte bu çift yönlü yabancılaşma durumu Ruhi Bey'in hem kendine hem de en yakın toplumsal ilişkilerine nasıl yabancılaştığını gözler önüne serer:

*Gidip uyuyacağım
Belki de ya karımla ya da
Bir başka ölüyle yatacağım
(Cansever, 2015: 96)*

Öte yandan Ahmet Oktay, Edip Cansever'in şiirini değerlendirdiği Birikim Dergisinde (16.sayı) yayımlanan “Cansever Şiirine Analitik Bir Yaklaşım” adlı yazısında, İkinci Yeni şiirinin doğup geliştiği 1950'lerin ikinci yarısında, varoluşçuluğun yaygınlaştığını söyler. Ona göre bu yaygınlaşma bu felsefî akımın o yıllarda hem burjuva değerlerine karşı çıktığını söylemesi hem de kendisinin bir hümanizm olduğunu öne sürmesinden kaynaklanmıştır. Yazara göre yalnızlık, ölüm, acı ve korku temalarının modern Türk şiirine girmesi de varoluşçuluğun yaygınlık kazanmasıyla ilgilidir.” (Oktay, s.13) Cansever'in “Ben Ruhi Bey Nasılım” adlı bu uzun şiirinde, Ruhi Bey'in ölüm ve hayat arasındaki gerilimin bir sonucu olarak yaşadığı varoluşsal kaygılar da su yüzüne çıkmaktadır. Gültekin Lülecî (2009) “İkinci Yeni Şiirinde Karşıtlıklar” adlı yüksek lisans tezine göre, “özellikle

varoluşçuluk akımından sonra birey kendini işe yaramaz olarak hissetmiş ve bir boşluğa düşmüştür. Bu nedenle birey varlığını tanımlama adına bir iç hesaplaşmaya girişmektedir. Buna bağlı olarak da ben/ben karşıtlığı bir çatışma durumuna dönüşmektedir.” (Lüleci, 2009:160) Varoluşçu düşüncelerin bu şiirde etkisi “ Bir Olay: Ruhi Bey ve Gülcünün Ölümü” başlığı altında şu dizelerde ortaya çıkar.

*Bir kara parçası sanır insan
Düştü mü başı derde
Kendini açık denizlerde.
Şimdi bir kıyı bile değil
Bir ufuk çizgisi bile değil
Yalnızca bir ölü
Sabaha doğru yağın karın altında
Kıvrılmış kalmış
Besbelli tutunmak istemiş boşluğa
Sıkılmış avuçlarıyla bir demet gülü
(Cansever, 2015: 87)*

Ruhi Bey’in kendi ölümüyle özdeşleştiği “Gülcü” nün ölümüyle ilgili bu bölümün ilk üç dizesiyle, şiirin sondan bir önceki dizesi olan “besbelli tutunmak istemiş boşluğa” dizeleri, “ben” in (insanın) ve “boşluğun” (dış dünyanın) arasındaki gerilim ve çelişkiden doğan, hiçlik/varoluş “bunaltı” sını açığa vurmaktadır. Bir başka deyişle bu noktada, hayatla ölümün çift taraflı tazyikine maruz kalan Ruhi Bey, bu iki oluş arasında bir seçim yapma durumunda kalmıştır. Ruhi Bey, şiirin sonlarına doğru (on dokuzuncu bölümünde) hastanede geçirmek zorunda kalacağı bir nekahet döneminin sonunda, bu seçimi yapacaktır. Hastane süreci şiire şu dizelerle yansımaktadır:

*Üçüncü gün kan şişeleri, tüpler, serumlar
Doktorlar, hastabakıcılar*

(...)
Tepelerden pencereye akan kuşlar
Pencereye sıvanan kuşlar
Ve benim mutluluğumun altında
Kararıp gitti bütün ayrıntılar
Bir daha görünmedi
Ve artık hiç görünmeyen
Şişeler, tüpler, serumlar

(Cansever, 2015: 102)

Ruhi Bey, hastanede kaldığı bütün bu süreç boyunca ölümle, yaşamla, geçmişle, geleceğiyle olan ve kendini bildiğinden beri devam eden hesaplaşmayı tamamlayacak, ölüm gerçeğini kabullenecek, bir başka söyleyişle onu aşarak özgürleşecek, küllerinden doğan bir Anka gibi, dünyaya yeni gözlerle bakma yolunda bir adım atacaktır. İkinci adım ise, içindeki bütün ölümlerin bizzat Ruhi Bey tarafından gömülmesiyle, eş bir söyleyişle kendisine huzursuzluk, kaygı veren, içinde birikmiş “her şey” in silinmesiyle ilgili süreçtir. Bu süreç aynı zamanda Ruhi Bey’in varoluşsal kaygıların dinmesi, yabancılaşmasının sona ermesi sürecidir. Gerçek özgürlük ise ona göre bu sürecin sonunda başlamaktadır. Devrim Dirlikyapan bu durumu, “Mutlu Anlatıcının Doğumu: Ben Ruhi Bey Nasılım” başlığı altında bu iddiayı doğrulayacak bir biçimde, şu sözlerle dile getirmektedir: “Ben Ruhi Bey Nasılım”, çocukluk ve ergenlik döneminde yaşadığı trajik deneyimlerle hesaplaşarak kendini özgür kılan, böylelikle artık “var olan” Ruhi Bey’in öyküsüdür” (Dirlikyapan, 2013: 130). Bu hesaplaşma, bu uzun şiirin son dizelerine “Ruhi Bey” ve “Koro” arasında geçen şu dizelerle yansımıştır.

Ben Ruhi Bey, mutlu olan Ruhi Bey
Ölümü gömdüm, geliyorum
(...)

*Limonluğu ve kırmızı konağı-siz bilmezsiniz
Aynalarda kendini seven Ruhi Beyi –siz bilmezsiniz-
Ve bildiğiniz Ruhi Beyi-ya da pek bilmediğiniz-
Gömdüm ben, geliyorum.”
(...)
Gömdüm hepsini, geliyorum
Bütün ölülerimi gömdüm, geliyorum.
Cansever, 2015:107)*

Dizelerde geçen “Ölümü, ölülerimi gömdüm” şeklindeki ifadeler, gerçekte ölüyü, yaşamayanı, yası, geçmişı çağrıştırmakla birlikte, “Geliyorum” ifadesiyle birlikte okunduğunda, hayata katılma arzusunu, ileriye doğru bir atılımı simgelemektedir. Çünkü burada şairin kendi ölüsü dâhil gömdüğü ölüler, varoluş kaygılarının sükûnete ulaşmasının yanı sıra Ruhi Bey’deki yanlış bilincin dönüşmesini bir başka deyişle yabancılaşmanın aşılmasını ifade etmektedir. Ruhi Bey, yaşadığı sürecin sonunda, bu yanlış bilinci gömmekte, böylece yabancılaşmadan kurtularak, gerçek hayata yönelmektedir.

4.5.2. Turgut Uyar Şiirinde Modernizm, Kentleşme ve Yabancılaşma

Turgut Uyar’ın şiiri, ilk iki kitabı olan “Arz-ı Hal” (1949) ve “Türkiyem” (1952) den sonra, kişisel hikâyesinin ağırlık kazandığı başka bir mecraya doğru akmaya başlamıştır. Turgut Uyar, şiirdeki değişimin bu süreçle ilişkisini ortaya koymaya çalışırken “Demokrat Parti’nin yarattığı para patlaması” na ve bunun getirdiği “değerler değişmesine, sarsılmasına” değinmek gerektiğinden söz ederek kendi yaşantısından bir örnek verir: “Ben kendi adıma, bir subay olarak Terme’den Ankara’ya geldiğimde büyük bir sarsıntı geçirdim, bir hesaplaşmaya girme gereğini duydum. Öbür arkadaşlar da aynı sarsıntıyı yaşamış olmalı ki şiir değişti ve değiştiği ortama yerleşti” (Uyar 1985: 93). Uyar’ın şiirindeki bu değişimde, dönemin

İkinci Yeni olarak adlandırılan şiir anlayışının etkisinin yanı sıra, kişisel hayatında meydana gelen dalgalanmaların da önemli bir payı vardır. 1958 yılında, ordudan henüz yüzbaşı rütbesindeyken ayrılıp Ankara'ya yerleşmesinin ardından Uyar, SEKA (Türkiye Selülozik ve Kâğıt Sanayi)'da çalışmaya başlamıştır. 1969 yılında Güney Dergisi adına kendisiyle yapılan bir röportajda Uyar, askerlikten ayrılışının nedenini “Askerlikle kişisel yapımdan ötürü bağdaşamadım.” (Uyar: 2012: 498) diye açıklayacaktır. Çocukluk anılarıyla ilgili söylediklerinden yola çıkılarak, Uyar'a “sanatçı psikolojisi” açısından yaklaşıldığında, onun kişisel yapısının “askerlikle bağdaşamamasının” köklerinin çok daha derinlerde olduğu söylenebilir. Uyar'ın düz yazılarının toplandığı “Korkulu Uсталık” (2012) adlı kitabından, asker olan babasının orduda “sıkıntılı” bir dönem geçirdiğini ve henüz “binbaşı“ rütbesindeyken emekli olduğunu öğreniyoruz. Uyar bu durumu babasının kişiliğine ilişkin önemli ipuçları veren bir söyleşisinde şu sözlerle dile getirir:

Babamı “ilk” tanıdığım da, harita binbaşısı idi. “Zehra” adlı güzel bir kızı vardı. Hep de binbaşı olarak kaldı. Sonradan öğrendim nedenini. İki şimdi dünyada olmayan üç ablamı ve kendinden çok genç (yirmi yaşa yakın) annemi, yani karısını, İstanbul'da bırakıp Anadolu'ya geçememişti Kurtuluş Savaşı'nda. Türk ordusu haklıydı elbet. Ama içtenlikle inanıyorum, babam da haklıydı. Hiç yakınmadı da bundan, hiç duymadım. Bir şey daha: Çalışkan bir adamdı, çok iyi hattattı. Ankara'nın Latin Alfabeti ile ilk sokak levhalarını, geceler boyu çalışarak ilk o yazmıştır: Ölümünden on-on beş gün öncesine kadar çalıştı ve her akşam içti rakısını. İçmediği yarım bıraktığı son küçük şişesini, gömüldüğü gece annem, bana verdi. “Atamam, dökemem, kimselere veremem” diyerek. Ben de afiyetle içtim. Seksen yaşını aşmıştı ölümünde. Babam binbaşı olarak emekli oldu (Uyar: 2012: 521).

Uyar'ın bu söyleşisinden, orduda geçirdiği uzun yılların hatırına, bir başka deyişle de eski mesleğine duyduğu saygıdan ötürü, söyleşiyi yapana her şeyi açıkça anlatmadığı, ama vurgu ve tonlamalarından anlaşıldığı kadarıyla orduya kırgın olduğu anlaşılmaktadır. Öncelikle orduda rütbeli olarak görev yapmış herkes, ne

kadar iyi hattat da olsa sokak levhalarının binbaşı rütbesindeki bir askere yazdırılmayacağını, eğer yazdırılıyorsa bunun bir art niyetten, kaynaklandığını, gizli bir cezalandırma yöntemi olduğunu bilir. Belli ki Uyar'ın babasının hangi zorunluluktan kaynaklanırsa kaynaklansın Kurtuluş Savaşı'na katılması yönünde aldığı emri yerine getirmemesi, onun başına sonraki yıllarda bela olmuş, orduda sıkıntılı bir dönem yaşamasına yol açmıştır. Bu olayın, o yıllarda henüz çocuk yaşlarda olan Uyar'ın içine, orduya girdikten sonra gittikçe büyüyecek bir parça ateş düşürdüğü, Uyar'ın “ilk tanıdığım da harita binbaşı idi. (...) Hep de binbaşı olarak kaldı.(...) Babam binbaşı olarak emekli oldu.” sözlerinden de anlaşılmaktadır. Uyar'ın bu sözlerinin izinden giderek, özellikle erkek çocukları için, en önemli “rol modeli” olan baba figürünün, onların kişiliklerine güçlü bir biçimde damgasını vurduğunu, sonradan yapıp edecekleri her “iş”i tetikleyecek - hatta alkol tutkusu gibi kimi “kötü alışkanlıklarını” bile belirleyecek- bir yön taşıdığından söz etmek de mümkündür. Belki de, Uyar'ın, babasından etkilenerek, onun himayesinde girdiği ordu, şiirlerindeki o derin, haki yalnızlığın, o hiç kimsenin bilmediği “uzaklar” da, her gece yeşil bir yıldız kümesi gibi bir yanıp bir sönen “Geyikli Gece” ye doğru kaçıp gitme arzusunun sebeplerinden biridir. “Korkulu Uсталık” (2012) ‘da “Yaşamımda İlkler” başlığı altında “Milliyet Sanat”a verdiği mülakatta şöyle diyor Uyar: “Asker okullarında hiç mutlu olmadım. Genellikle yatılı okullarda mutlu olan çocuk yoktur sanıyorum. Başkalarının hatta somut başkalarının da değil, hiç kavramadığım bir otoritenin belirlediği ve çoğu zaman saçma bulduğunuz bir şeyleri yaşamak...” (Uyar: 2012: 524).

Uyar'ın kişiliğini dolayısıyla da şiirini etkilediği muhakkak olan sosyal artalanına, bir başka deyişle de geçmişine ışık düşürecek bu kısa girişten sonra onun şiirinde bir

dönemeç olan “Dünyanın En Güzel Arabistanı”(1959) ndan söz etmek gerekir. Uyar’ın, bu kitabında yer alan şiirlerde, bireyin dünyasına, önceki şiirlerinde çok da önemli bir unsur olarak yer almayan cinsellik ve erotizm de dâhil olmak üzere, daha derin bir biçimde eğildiği, insanın trajedisini hem lirik, hem de daha ironik bir üslûpla dile getirmeye yöneldiği görülmektedir. Ayrıca bu kitapta anlatımın kimi zaman biçimsel açıdan neredeyse düzyazıya dönüştüğü, şiirlerin dokusunda, hayatın içinden süzülüp gelen ayrıntıların giderek önem kazandığı gözlenmektedir. Uyar, şiirinde, bu kitabıyla birlikte başlayan değişimin nedenlerine ilişkin olarak şunları söyler:

Arabistan’ı yayımladığımda (...) okuduklarım değişmişti, mekânım değişmişti. Türkiye’de yeni bir toplumsal- siyasal yapı oluşuyordu. Ben de bu yapının içindeydim. Değişmeler etkiliyordu ister istemez. Hazır bulduğumuz şiir belki de yetmiyordu bu yeni oluşum içindeki insana. Yani bu değişim bir bakıma zoraki bir değişim değildi. Tam tersine kendini zorlayan bir eğilimdi. Yeni insana, daha doğrusu değişen insana yeni anlatım olanakları aramak çabasıydı. (Uyar: 2012: 562)

Ordu’dan ayrılarak “sivil hayata” geçen Uyar’ın şiir macerası, kanımızca gerçek anlamıyla bu karmaşık dönemin bir ürünü olan “Dünyanın En Güzel Arabistanı” yla başlamıştır. Bu kitap, Uyar’ın sonradan yazacağı bütün kitapların temel izleği durumuna gelecek olan kent ve doğa, kent ve İnsan arasındaki çatışmanın doğurduğu yabancılaşmanın bir sonucu olan huzursuzluk ve arınma arzusu (Katharsis)’nun miladı olarak kabul edilebilir. Bu kitapla birlikte Uyar’da, kendini kente karşı savunacak gücü bulamayışın, buna bağlı olarak da kendi içine kapanmanın getirdiği mutsuzluk ve huzursuzluk duygusu daha bir derinlik kazanmıştır. Ankara’dan önce uzun yıllar, Posof (Ardahan), Terme (Samsun) gibi Anadolu’nun taşrası kabul edilecek ilçelerde görev yapan Uyar’ın, Ankara gibi büyük bir kente yaşamak zorunda kalması, onda kentli insan ilişkilerinin doğasında içkin bir yabancılaşmaya

yol açmıştır. Onun şiirlerindeki bu yabancılaşma, Marksist literatüre uygun bir biçimde söylenecek olursa, insanla emeği, insanla insanın üretici etkinliği, insanla çevre/doğa ve insanla kendisi arasında yabancılaşmadır. Marx'ın praksis düşüncesiyle birlikte, bütün bir sosyolojik evreninin temelini oluşturan bu yabancılaşma kavramına yazının ilerleyen bölümlerinde Uyar'ın “Geyikli Gece” şiiri bağlamında geniş bir biçimde değinilecektir.

Uyar'ın şiirinin gelişiminde önemli bir yeri olan büyük kent, “düzenbaz kalabalıkları”, “uğultusu” “ağır aksak gökyüzleri”, “ısınmış rakıları” yla her geçen gün Uyar'ın daha da üzerine gelmeye başladığı bu dönemde şiir, bir “göğe bakma durağı” olarak şairin bu dönemdeki tek sığınağı olarak görünür. Bir başka söyleyişle kaçıp gitme arzusunun tetikleyen bir “kurtuluş” umudu, fırtınalardan kaçıp sığınmaya çalıştığı sakince bir limandır. Görünen o ki, “Dünyanın En Güzel Arabistanı”yla gelen bu şiir, şairin içinde bulunduğu dönemin ruhunu yazabilmesi için yaptığı bilinçli bir tercihin sonucu olarak kendini ortaya koyar. Şair bu durumu 1973'de Yazko-Somut adına Fatih Özgüven'le yaptığı söyleşisinde şu sözlerle dile getirmektedir:

Kendi adıma beni yazdığım şiiri yazmaya iten neden, çevrem değiştiğini görmemdi. Birdenbire kentleşen dünya, birdenbire karşılaştığım neon lambaları, büyük oteller, bir takım yeni gelişmeleri haber veren durumlar beni artık Orhan Veli şiiri yazmakla kurtaramıyordu. Bugünlerde doğanlar için de bu geçerli olmalı. Ama aynı yere geliyoruz galiba; durağan bir toplum haline geldik, olup bitenleri olağan saymaya başladık, teknolojiyle anlaştık. Gene de hiçbir çağın kargaşası bir öncekine benzemez, bu kargaşanın algılanması önemli. (...) Hayatımızı zenginleştiren şeyler yok şiirde. Sözü galiba şurada toparlayacağız: Yaşadığı günün farkına varmak... (Uyar: 2012: 512)

Görüleceği üzere Uyar, şairin, içinde yaşadığı dünyanın “gerçekleri” ni şiirle güçlü bir biçimde dile getirebilmesi için, şairin çağı değiştiren dönüştüren dinamiklerinin

farkında olmasının önemine vurgu yapmaktadır. Uyar'ın sözlerinden, şairin, kentle girdiği çatışmayı, hayatla olan mücadeleyi ve özellikle insanın doğaya, uğraşına yani işine ve bunun bir sonucu olarak da kendisine yabancılaşmayı şiirine taşımak istediği anlaşılmaktadır. Turgut Uyar, kapitalist modernleşmenin, insan üzerindeki bu tahakkümünü bir “abluka” olarak görmekte, bu gelişmenin insan karşıtı özelliğine bir diğer deyişle yarattığı yabancılaşmaya şiirlerinde, özellikle kent ve insan, insan ve doğa, insan ve emek bağlamlarında dikkat çekmektedir. Uyar, kapitalist modernleşmenin insanın emeğine, doğasına karşıt özünü, kapitalizmin tüketim/haz odaklı kent hayatını “Dünyanın En Güzel Arabistanı” nda yer alan “ Büyük Ev Abluka”da adlı şiirinde şu dizelerle ortaya koyar. Şiirin adında ter alan “Büyük Ev” in “modern” kentin bizzat kendisi olduğu açıktır.

*Bakin bu şehri ben kurdum ben büyüttüm ama sevemedim
Ben sevmezsem sevmek kimselerin elinden gelmez
Bizi tutkulara çağırdı otobüse, sosise buzdolabına
Telefona sinemalara, radyolara bir sürü kancık sevdalara
Sürü sürü mutsuz alışkanlıklara
Yalana dolana itliklere keten elbiselere*

(Uyar, “Büyük Saat”s.186)

Uyar, bu dizelerinde hem üretim sürecinde emeğin hakkının yenilmesi yüzünden insanın kendine yabancılaşmasına (“Bakin bu şehri ben kurdum ben büyüttüm ama sevemedim/ (...) Ben sevmezsem sevmek kimselerin elinden gelmez”) hem de kapitalist modernleşmenin getirdiği haz odaklı yaşama, tüketim iştahına, alışkanlıklara, buna bağlı olarak da insan ilişkilerinde meydana gelen yabancılaşma ve yozlaşmaya dikkat çekmektedir. “Büyük Ev Abluka”da adlı bu şiirinde Uyar'ın, Marx'a göre kapitalist üretim biçiminde, emek ve sermaye çelişkisi sürecinde kendini gösteren yabancılaşmanın, günümüz tüketim toplumunda bile rahatlıkla

izlenebilecek görünümünü o keskin zekâ ve duyarlılığıyla, Türkiye toplumu için erken denilebilecek bir dönemde derinden kavradığı görülmektedir. Günümüz toplumunda, Marx'ın ortaya koyduğu yabancılaşmanın, üretim sürecini de aşarak tüketim alışkanlıkları üzerinden bütün insan ilişkilerine sızdığı ise aşikârdır. Günümüzde insanlar, tükettikleri nesnelere üzerinden kendilerine, kendilerinde olmayan bir kimlik atfetmekte, başka bir deyişle “ruhsal açlık ve doyumsuzluklarını tüketim alışkanlık ve iştahlarından dokunmuş bir giysiyle örtmeye çalışmaktadırlar. Robert Bocock “Tüketim” (2005) adlı kitabında kapitalist tüketim toplumlarında yaşanan bu yabancılaşmayı şu sözlerle dile getirir:

(...) Yabancılaşmanın etkileri tüketim sürecine de sıçramıştır. Çünkü tüketim artık Marx'ın (...) ileri sürdüğü yeme, içme ve neslini sürdürmeden ibaret hayvansal fonksiyonların egemenliği altında değildir. Modern tüketim sembolik anlam sistemleri üzerine kuruludur. Bu sistemler modern tüketim mallarının tasarımında ve onlarla ilgili reklamlarda görülebileceği gibi, yaratıcılık olgusunun yabancılaşmış şekilleri üzerine kurulmuştur. (Bocock: 2005: 56)

Uyar, bu şiirin (“Büyük Abluka”nın) son bölümünde, insanın emeğine, dolayısıyla da insanın kendine yabancılaşmasının farkına varmasının bir bilinç meselesi olduğunu ortaya koymakta, kurtuluşun ancak bu bilincin kazanılmasıyla başlayacağına işaret etmektedir. Çünkü Marx göre, yabancılaşma, “insanın yarattığı ürünün kendi elinden kaçıp kurtulması ve insana hem yabancı hem de düşman bir hale gelmesidir. Bu, ekonomik hayatta olduğu gibi, politik hayatta, tarih alanında ve insanların bilinçlerinde (düşünce ve duygu hayatında) ortaya çıkar.” (Hilav: 1993: 45) Bu bağlamda yabancılaşmanın bu bilincin kazanılmasının, diğer bir deyişle sömürünün farkına varılmasının eşliğini oluşturduğu da söylenebilir. Söz konusu şiirin sonunda Uyar, emeğine yabancılaştırılmış insana şöyle seslenir:

*Bak ben seni nerenden kurtaracağım şaşacaksın
Şimdi bu taşları biz çektik değil mi ocaklardan
Bu asfaltı biz döktük biz onardık değil mi
Bu yapıları on iki kat yapmak bizim aklımızdı
Biz kurduk istersek umursamayız ya
(Abluka burada başlıyor çünkü)*

(Uyar: 2011: 187)

Tıpkı Marx gibi kapitalist modernleşmenin önemli sosyologlarından olan biri olan Max Weber'in de bu meseleye eleştirel bir biçimde yaklaştığı ve insanın doğaya yabancılaşmasının tarihini “dünyanın büyüden arınması” “demir bir kafes” benzeri metaforlarla kavramlaştırdığı bilinmektedir. Weber'e göre insan bu süreç boyunca aklını araçsallaştırmış, bir başka söyleyişle aklın tahakkümü sonucunda yarattığı “ürün”lerinin kölesi haline gelerek insanî özüne yabancılaşmıştır. Bu yabancılaştırıcı etkilerin gözlenebildiği en önemli alanlardan birisi de bürokrasidir. Weber sosyolojisinde bürokrasi kavramının özel bir yeri bulunmaktadır. Bu kavram onun “iktidarı” tanımlayan egemenlik ve meşruiyet kavramlarıyla da yakından ilişkilidir. Weber sosyolojisi daha çok bürokrasinin “meşruiyeti” üzerine kuruludur. Ancak otoriteyi elinde tutanlarla otoriteye kayıtsız koşulsuz itaat edenler arasındaki ilişkinin bürokrasi içindeki yabancılaştırıcı etkileri de bu sosyolojide son derece önemlidir. Dr. Davut Dursun “Bürokrasi ve Yönetim” (1996) başlıklı makalesinde bürokrasiyi "bir örgütlenme ve yönetim biçimi" olarak ele alan M. Weber'in bürokrasi teorisinin özünde onun egemenlik ve meşruluk hakkındaki fikirleri yattığını” söylemektedir. Weber'e göre modernizmin getirdiği işbölümü içinde bürokrasi, iş akışının kesintisiz ve doğru sağlanmasında, bir başka deyişle işin doğru bir biçimde organizasyonunda önemlidir. Ancak bürokrasi aynı zamanda giderek büyüyen “demir bir kafes” olarak, çalışanın içinde hapsediği ve giderek kendine yabancılaştığı bir hapisaneyeye

dönüşür. Antony Giddens, “Max Weber Düşüncesinde Siyaset ve Sosyoloji” adlı kitabında Marx’ın kapitalist sistemde emek ve sermaye çelişkisinde gördüğü yabancılaşmayı, Weber’in bürokrasiye bağladığına vurgu yaparken şunları söylemektedir: “(Weber) Siyasî ve sosyolojik yazılarında, bürokratik rasyonalitenin gelişmesini kapitalizmin büyümesinin kaçınılmaz bir unsuru olarak tanımlamaktadır. Modern toplumsal düzeninin, Marx’ın kapitalist sınıf sisteminin karakterine götürdüğü “yabancılaştırıcı” etkileri, gerçekte bürokrasinin bir türevidir.” (Giddens: 1999, s. 59) Turgut Uyar’ın da önce bürokratik/hiyerarşik ilişkilerin çok daha keskin bir biçimde yaşandığı ordu’da, ardından yine bürokratik ilişkilerin baskın olduğu SEKA gibi bir kurumda “bir şair için ağır” denebilecek koşullarında çalışmak zorunda kaldığı, dikkate alındığında, Weber’in söylediği anlamda yabancılaşmanın şiirlerine yansımaları kaçınılmazdır:

*Oturur dosya düzenim akşama kadar
Daracık boş zamanlarımda durup sokakları düşünürüm
Deniz kıyılarına inen ufak tefek sokakları
Doksaniki dosya düzenlerim başlarım yeryüzünü sevmeye
Alışmadığım şeyleri sevmeye çabalarım
Bir vakit var yeşille beşbuçuk arasında
Evrenin sevişmek için yorulduğu yumuşadığı
İsteklendiği
Daha elli altı dosya var düzenleyeceğim
Gökyüzünün kalkıp dudaklarıma bir değmesi var
Oysa kapılar var duvarlar var perdeler var
Bir bıraksalar
Sonra başka şeyleri özlemeye
(Uyar: 2012: 125-126)*

Yine “Her Pazartesi” adlı kitabında Uyar, her küçük memur için her hafta başı yeniden başlayan zorunlu işe bağlı olarak kendine yabancılaşmış olmanın getirdiği can sıkıntısına dikkat çeker.

*Oturup tıraş olur, ekme kızırtıp yer
Kolunda sonsuz bir güç, elinde hüner
Olağan sanıverir doyumsuz karanlığı
İnanırım böyle başlar bütün pazartesiler
Yenilmenin tohumunu taşır her pazartesi*

(Uyar: 2011: 272)

Turgut Uyar, ailesinin geçimini sağlamak, ekmeğini kazanmak zorunda olduğunun da bilincindedir. Yapmak istediği şeyle yaptığı iş arasındaki uzlaşmazlığın Uyar’ı kimi şiirlerinde görüleceği üzere, derin bir mutsuzluğa sürüklediği görülmektedir. İnsanın yaptığı işi tercih edemeyişinden ve iş sürecinin düzenlenmesi konusunda hiçbir inisiyatif gösterememesinin getirdiği çaresizlikten doğan yabancılaşma duygusunun Uyar’da giderek kanıksanan bir yenilgiye dönüştüğünden söz edilebilir.

*Güçsüzdüm isteksizdim kötülüklerle ölümlerle adamlarla savaşmaya
Güçsüzdüm savaşmaya
O krallara benzerdim ki uyrugu dağılmış utancında acısında
Yenilmenin
(D.E.G.Arabistanı, s. 6)*

Turgut Uyar şiirinde yabancılaşmaya örnek olarak gösterilebilecek önemli şiirlerden biri de “Geyikli Gece” dir. “Geyikli Gece”, Uyar’ın “külliyyatı” içinde, neredeyse onun bütün serüvenini açıklayan bir kült şiir haline gelmiştir. Turgut Uyar’ın “Geyikli Gece” şiirinde, doğaya dönüş izleğinin simgesel mekânı konumundaki orman ve geyik, hem saflığı, hem de kaçıp kurtulmayı, bir yerlere sığınma arzusunu temsil etmektedir. Ormanın, aynı zamanda, “modern insan”ın doğayı araçsal aklın bir

oyuncağı haline getirerek tahrip etmesinin bir sonucu olarak yaşanan yabancılaşmaya karşı, geçmişe duyulan özlemi, bir başka bir deyişle de bozulmamışlığı sembolize ettiği söylenebilir. Çünkü doğanın, kapitalist modernleşme uğruna bilim ve teknoloji adına tahrip edilmesi, aynı zamanda toplum hayatının bir parçası olan insanın zihinsel ve ruhsal bütünlüğünün de parçalanması demektir. Doğaya yabancılaşmanın insan ilişkilerindeki görünür karşılığının, toplum hayatında anomiyeye (kuralsızlığa), insan ruhunda ise, yaşanan bu yozlaşmaya bağlı olarak, bunalıma ve değersizlik hissine yol açtığı açıktır. Anlaşılan o ki Uyar, “ Geyikli Gece” de, bu yitik ya da özlenen bir düşgerçek olan dünyayı, modern insanın yaşadığı anomiyeye ve travmaya bağlı yabancılaşmadan çıkışın bir imkânı olarak düşünmektedir. Uyar, bu şiirinde, huzursuz bir şimdiki zamanın biçimlendirdiği bir yenilmişlik duygusu içinde, modern kapitalist gelişme sürecinin bütün değerlerini yerinden ettiği bunalım içindeki kent insanının arayışına eğilmektedir. Şiir, yabancılaşma duygusunun ironik bir üslupla dile getirildiği şu dizelerle başlar.

Halbuki korkulacak hiçbir şey yoktu ortalıkta

Her şey naylondandı o kadar

(Uyar: 2011, s.111)

Bu dizelerde iğreti duran tek sözcük, Türkçeye İngilizceden geçmiş “nylon” (İng: nylon) ‘dur. Dizelerdeki anlamın çağrışım şiddetini artıran bu sözcük, kapitalist modernleşmenin rasyonel aklın rehberliğinde gelip durduğu noktaya işaret etmek için şair tarafından adeta özel olarak seçilmiştir. Devam eden şu dizeler ise, insanı, kendi özüne yabancılaştıran kapitalist modernleşmenin emek karşıtı karakterine karşı verilen tarihsel mücadeleye bir göndermedir:

Ve ölünce beş on bin birden ölüyorduk güneşe karşı (s.111)

Uyar kapitalist modernleşmenin bilimsel gelişme anlayışının, insan karşıtı özelliğini düzyazılarını topladığı “Korkulu Uсталık” (2012) da şu sözlerle ortaya koymaktadır: “İşbölümünün inanılmaz bir düzeye vardığı bir dünyadayız artık. Bir ülkede bir bombanın patlaması, Yevtuşenko’nun bir şirinde daha fazla etkiliyor insanı” (Uyar: 2012: 506). Gerçekten de tarihsel süreç içinde, emekçi insanın, çalışma süreci ve koşulları üzerinde hiçbir hakkının bulunmadığı bir kavram olarak işbölümü, kapitalist gelişme süreciyle birlikte baş döndürücü bir hız kazanmıştır. Emeğiyle geçinen insanlara, işin örgütlenmesinde üretim güçleri tarafından kendi istek ve arzularının dışında dayatılan bir kavram olarak işbölümü, tarihten bugüne insanın hem emeğine, hem de kendisine yabancılaşmasının önemli nedenlerinden biridir. İşbölümü ve yabancılaşma konusunda Selahattin Hilav “Felsefe Yazıları”(1993) adlı kitabında şunları söylemektedir.

(...) “Marx üretim araçlarının özel mülkiyetinin ortadan kaldırılmasının insanın yabancılaşmasına (otomatik bir biçimde olmasa da) son vereceğini açıkça söylemiştir. Ama bunu söylerken göz önünde tuttuğu ve eleştirmesini yaptığı şey, kapitalist sistemdeki özel mülkiyettir. Bu mülkiyetin ve işbölümünün ortadan kaldırılması, yani aşılması (dépassement) yabancılaşmayı da ortadan kaldıracaktır” (Hilav: 1993: 41).

Uyar’ın da belirttiği gibi, tarihsel süreç içinde, insanlığa mutlu bir gelecek kurmak amacıyla yapılan bilimsel çalışmalar, zaman içinde şirazesinden çıkmış, kapitalist dünya devletleri arasındaki çıkar savaşlarına hizmet ederek, yoksul halkların başında patlayacak bombalara, silahlara dönüşmüştür. Uyar’ın verdiği, bomba örneği, insanlığın bilim ve teknoloji yoluyla “modernleşerek” daha mutlu bir toplumsal düzenin imkânlarını aradığı bu süreçte yabancılaşmayı açıklayan en iyi örneklerden birdir. Bu örnek, insanın hem doğaya, hem emeğine, hem de amaçlarına yabancılaşmasının adeta cisimleşmiş halidir. Uyar’ın da belirttiği gibi, İkinci Dünya

Savaşı'nda Amerika'nın Japonya'ya attığı bombalarla ölen insan sayısını hatırlamak bile insanın bilim ve teknoloji yoluyla nasıl kendinden uzaklaştığını, bir başka söyleyişle kendine yabancılaştığının göstergesidir. Uyar'da “Geyikli Gece” metaforuyla temsil edilen “şey”, aslında kapitalist modernleşmenin getirdiği insan üzerindeki acımasız tahakkümünün en önemli göstergelerinden bir olan bu yabancılaşmadan kurtulmak isteğinden başka bir şey değildir. İnsan önce kendisini koşulların onu zorlaması sonucu, aklın gelişmesinin bir sonucu olarak doğadan ayırmış, daha sonra doğayı “amaçları”nın bir aracı, nesnesi durumuna getirerek doğaya yabancılaşmıştır. Zaman içinde ne daha iyi bir gelecek için geliştirdiği bilim ve teknolojinin nimetleri, ne de daha iyi yaşamak için kurduğu “modern kentler”, onun bozulan ruhsal ve zihinsel dünyasını bir dengeye ulaştıramamış, iç huzurunu sağlayamaya yetmemiştir.

Öte yandan zaman kavramının kapitalist düzenin üretim anlayışı içinde, özellikle üretimin, emeğin aleyhine örgütlenmesinde önemli bir yeri bulunduğu bilinmektedir. Kapitalizm öncesinde insanın bizzat kendi kontrolünde olan ya da daha esnek bir zaman düzenlemesi içinde yaşanan emek ve üretim ilişkisi, zaman içinde gelişen teknolojinin iş koşullarına uygulanmasıyla, emeğiyle geçinen insanı adeta cendereye sokan bir özellik kazanmıştır. Bu uyumsuzluğun getirdiği sıkıntı ve yabancılaşma Uyar'ın şiirine ikisi modernizmin özne üzerindeki tahakkümünü (“asfalt” ve “vakit”) diğeri ise doğayı çağrıştıran birbirine karşıt üç öğeyle yansır ve “Geyikli Gece” metaforu bu bunalımdan çıkışı, kaçıp kurtulmayı gösteren bir nitelik kazanır. Aşağıda yer alan dizelerde, Uyar'ın şiirin ilk dizesinde kullandığı katı ve yapay bir madde olan naylona, petrolün rafine edilmesiyle ortaya çıkan yan bir ürün olan asfalt eklenmektedir. Bilindiği üzere asfalt kimyasal bir madde olan ziftin toprak ve taşla

karıştırılmasından mürekkep bir maddedir. Şair, dizelerde kullandığı sözcüklere insan üretimi sert bir madde olan asfaltı ekleyerek insanın yabancılaşmasına yönelik çağrışımın şiddetini artırmaktadır.

*Geyikli geceyi hep bilmelisiniz
Yeşil ve yabani uzak ormanlarda
Güneşin asfalt sonlarında batmasıyla ağırdan
Hepimizi vakitten kurtaracak (s.112)*

Weber'in "büyüden arınmış dünya" metaforuyla dile getirdiği, her türlü "gerçekliğin" aklın gücüyle kavranabileceğine ve dönüştürülebileceğine olan güvenin, bir başka deyişle araçsal aklın gücüne olan o sarsılmaz inancın, giderek insan ve doğa arasındaki bütünlüğü yıkararak onu hem kendisine hem de doğaya yabancılaştırdığı bilinmektedir. Modern kapitalizm doğayı, insanın gelecekteki "huzur" u ve "güveni" için tahrip etmiş, kurduğu " modern " fabrikalarda insanı, çarkın bir dişlisi haline getirmiştir. Bu gelişmelerin bir sonucu olarak insan, çalışma hayatında, insanî niteliklerine yabancılaşarak kendi geleceği için yarattığı makinelerin bir parçası durumuna gelmiştir. Bu gelişme sürecinin dikkat çeken yönlerinden biri ise "vaktin" iktidar tarafından işin/üretim planlamasında işbölümünün en önemli unsurlardan biri olarak dikkate alınmasıdır. Bu durum iktidarın çalışma hayatı üzerindeki, dolayısıyla da insan hayatı üzerindeki tahakkümünü, Uyar'ın sözleriyle "abluka"yı artırmış, esnek çalışma koşullarını ortadan kaldırmıştır. "[İ]şbölümü bireyden gittikçe daha tek yanlı hale gelen faaliyetlerde bulunmasını talep eder ki böyle tek yanlı bir faaliyette kaydedilen ilerleme çoğunlukla bireyin kişiliğinin gerilere itilmesi anlamına gelir." (Simmel, 2009: 327) Aşağıdaki bölümde ise dizelere "rengini" veren sözcüklerin fabrikaları, makineleri çağrıştıran "dişliler" le, sınıflar arası uçurumun son derece keskin olduğu

bir toplum olan eski Roma'yı çağrıştıran ve "sahiplerini" eğlendirmek için aslanların önüne atılan tutsakları ifade eden "gladyatörler" olduğu görülmektedir. Dolayısıyla bu dizelerini yorumlarken, Uyar'ın kapitalist toplumdaki sınıflı insan ilişkilerine örtülü bir göndermede bulunduğunu akıldan çıkarmamız gerekir. Uyar'a göre "Geyikli Gece" sadece bu gelişmenin bilincine sahip olan insanlar için vardır. Onlar dünyanın her yanında, bir yandan bu düzene karşı savaşırlarken, bir yandan da daha özgür, daha adil, daha insanca bir toplumsal düzenin nasıl kurulacağıyla ilgili düşünmekte, mücadele etmektedirler. Kapitalist modernleşmenin insan karşıtı doğası ve insanla doğa arasındaki bu bütünlüğün kayboluşu "Geyikli Gece" ye şu dizelerle yansır:

*Bir yandan toprağı sürdük
Bir yandan kaybolduk
Gladyatörlerden ve dişlilerden*

*Ve büyük şehirlerden
Gizleyerek yahut döğüşerek
Geyikli geceyi kurtardık (s.112)*

Uyar'ın "Geyikli Gece " şiirinde, daha önce de sözünü ettiğimiz gibi temel izlek "arınma" arzusudur. Arınma ise istemez "Geyikli Gece" şirinin üzerine inşa edildiği "yabancılaşma" duygusuyla ilişkilidir. Yabancılaşmanın şiddeti ve insanın yabancılaşmanın bilincinde oluşu ise öznenin bu yabancılaşmadan önce yaşadığını varsaydığı doğa ve insan, insan ve insan arasında olumlu deneyimlerin yoğunluğuna dayanmaktadır. Uyar, in bu şiiri, onun sürekli olarak geçmişte varsaydığı, her şeyin özüyle bir, yani daha arı olduğu bir zamanın izleriyle, yankılarıyla doludur. Çalışma hayatının insanı hiçe sayan doğasından, kentin uğursuz, çürümüş insan ilişkilerinden yansıyan huzursuzluğun onda geçmiş zamana duyulan bir özleme yol açtığı, buna bağlı olarak da bir kaçıp gitme, her şeyden uzaklaşma duygusunun şiirde giderek

ağırlık kazandığı görülmektedir. Öte yandan şairin, şimdiki zamanın bu basıncından uzaklaşmak, aklın vaazından kurtulmak, bütün güzel zamanların birbirine karıştığı o mevsime (“Geyikle Geceye” ye) geçmek için alkole yöneldiği görülmektedir. Bilindiği üzere alkolle, itiraf arasında olduğu gibi, itirafla, kişinin “kendisi olması” yani aslına dönmesi arasında yoğun bir ilişki vardır. İtiraf bir sonuç olarak düşünüldüğünde ise bu süreç bir arınma (katharsis) niteliği kazanır. Şiirde alkolü çağrıştıran kavramların izi sürüldüğünde, alkolün soğuk mantığın gereklerine, ön gördüğü dünyaya karşı “Geyikli Gece”ye geçişi kolaylaştıran bir siper oluşturduğu anlaşılmaktadır.

*Sonra şarap içiyorduk kırmızı yahut beyaz
Bilir bilmez geyikli gece yüzünden”*

*”Geyikli gecenin arkası ağaç
Ayağının suya değdiği yerde bir gökyüzü
Çatal boynuzlarında soğuk ayışığı”
İster istemez aşkları hatırlatur*

(...)

*Hiçbir şey umurumda değil diyorum
Aşktan ve umuttan başka
Bir anda üç kadeh ve üç yeni şarkı
Belleğimde tüylü tüylü geyikli gece duruyor (S.113)*

Uyar, şiirinde “Geyikli Gece”nin “ne”liğine ilişkin bazı ipuçları da vermiyor değildir. Uyar’ın aşağıdaki dizeleri dikkate alındığında “Geyikli Gece” nin başının modernleşmeyle, kentleşmeyle hiç de hoş olmadığı anlaşılmaktadır. Akşam olduğunda kentin en işlek caddelerinde, özellikle reklam panolarını aydınlatmada kullanılan neonların ve her zaman “yapı”yı özneye önceleyen teorinin (ideolojinin) o köşeli ve soğuk dilinin, büyük kentin huzursuz ruhlarına özlenen bir liman olacak “Geyikli Gece” yi aydınlatamayacağı açıktır. Simmel, büyük kentin insana getirdiği özgürlük yanılsamasını, onun insan karşıtı doğasını değinirken şunları söyler:

Metropol insanı, etrafı küçük hesaplar ve önyargılarla kuşatılmış olan kasaba insanının tersine manevi ve rafine anlamda, “özgür” dır. Çünkü büyük çevrelerdeki zihinsel hayat koşulları, karşılıklı ihtiyatlılık ve kayıtsızlık, bireyin bağımsızlığı üzerindeki etkisini en çok büyük şehrin yoğun kalabalığında hissettirir. Bunun nedeni de buradaki bedensel yakınlığın ve mekân darlığının zihinsel mesafeyi daha da görünür kılmasıdır. İnsan kendisini hiçbir yerde metropolde olduğu kadar yalnız ve kaybolmuş hissetmemesi de bu özgürlüğün öbür yüzüdür kuşkusuz (Simmel, 2009:324-325).

“Geyikli Gece” nin bir parçası, şairin, kişisel olarak yaşanmışlığa duyduğu özlemde, bir parçası insanlığın geçmişte yarattığı o “olumlu birikim” de, bir diğer parçası ise insanlığın bir gün, adeta birdenbire her şeyin farkına vararak aslına rücû etmesine duyulan umuttur. İnsanlığın bütün bir modernleşme tarihi boyunca rasyonel aklın öncülüğünde resmî adımlarla yürüyerek yarattığı kapitalizm, insana beklediği huzuru, mutluluğu sağlamadığı gibi onu insanlığından ederek özüne yabancı bir nesne durumuna getirmiştir. Yani insan, bu uzun yol boyunca “Sık dişini! Beklediğin mutluluk biraz daha ilerde!” denilerek sürekli aldatılmıştır. Uyar, bu aldanışın farkındadır, onun bu aldanışın farkında olabilmeyi de bir bilinç sıçraması, dünyayı kavramada bir eşiğin aşılması olarak gördüğü açıktır. Asıl olan modern toplumun, kentin insanının aslını unutmasıdır: Doğadan insana, insandan insana yankıyıp duran o sesi, o güzelliği artık yüreğinde duyamamasıdır. Uyar’ın huzursuzluğu, mutsuzluğu tam da bu noktada ortaya çıkar: Aslını, bizzat derinden yaşadığı o düşgerçeği unutamamak.

*Biliyorum gemiler götüremez
Neonlar ve teoriler ısıtamaz yanını yöresini
Örneğin Manastır'da oturur içerdik iki kişi
Ya da yatakta sevişirdik bir kadın bir erkek
Öpüşlerimiz gitgide ısınır
Koltukaltlarımız gitgide tatlı gelirdi
Geyikli gecenin karanlığında*

*Aldatıldığımız önemli değildi yoksa
Herkesin unuttuğunu biz hatırlamasak*

Uyar'ın, Geyikli Gece"yi anlatırken “geyik, boynuz, tüy, ter, sevişmek, aşk, heyecan, koltukaltı, öpüş, ay ışığı, hüznün, su, gökyüzü, ağaç” gibi insana, doğaya ait sözcükleri, kapitalist modernleşmenin getirdiği yabancılaştırmayı anlatırken ise doğal olmayan “naylon, kaldırım, dişli, kesme avize, neon, teori, asfalt, domino taşı, bono, otel” benzeri sözcükleri tercih ettiği görülmektedir. Öte yandan Uyar'ın bu şiirinde, insanın ruhsal ve zihinsel bütünlüğünü yıkararak, onu çevresine ve kendine yabancılaştıran kapitalist modernleşmeye karşı, başkaldırı/mücadele ve yenilmişlik/çaresizlik hissi arasındaki gerilim, şiirde sürekli olarak başkaldırı/mücadele aleyhine işlemektedir.

*Çaresizliğimiz böylesine kolaydı işte
Hüznümüzü büyük şeylerden sanırsanız yanılırsınız
Örneğin üç bardak şarap içsek kurtulurduk*

Sonuçta “Geyikli Gece” bu şarabî karanlıkta, gücünden hiçbir şey yitirmemiş, hatta daha da güçlenmiş olarak her zaman yeniden ortaya çıkar. “Geyikli Gece” nin geyiği, “Ayağının suya değdiği yerde bir gökyüzü” ve “çatal boynuzlarında ay ışığı, “gece boyunca yapacağı bu yolculukta şaire yol gösterecek, yoldaşlık edecektir.

*Geyiğin gözleri pırıl pırıl gecede
İmdat ateşleri gibi ürkek telaşlı
Sultan hançerleri gibi ayışığında
Bir yanında üstüste üstüste kayalar
Öbür yanında ben*

“Geyikli Gece” nin sonunda, önceki satırlarda değinildiği gibi, şiirin bütününde var olduğunu söylediğimiz yabancılaşmaya bağlı olarak ortaya çıkan “başkaldırı” ve “yenilme” arasındaki kırılma dengesi, şiirin ilk dizelerinde olduğu gibi (“Halbuki korkulacak hiçbir şey yoktu ortalıkta/Her şey naylondandı o kadar”) bir kez daha çarpıcı bir ironiyle başkaldırından yana bozulmaktadır. Şiirin ilk iki ve son dizesinde ironik bir üslûpla öne çıkan yabancılaşma kavramı Marxizme göre dört aşamadan

oluşmaktadır. Bu aşamalar, sırasıyla İnsanın kendi ürettiği ürünle olan ilişkisine, İnsanın kendi üretkenliğiyle olan ilişkisine, İnsanın kendi türsel varlığına ve İnsanın diğer insanlarla olan ilişkilerine yabancılaşmasıdır. Yabancılaşmanın üç aşamasını daha en başında en sert iki dizeyle vurgulayan şiir, son dizesinde yine yabancılaşmanın bir başka boyutu olan insanın kendisine yabancılaşmasına güçlü bir atıfla tamamlanır.

*Bir bardak şarabı kendim için içiyorum
Halbu ki geyikli gece ormanda
Keskin mavi ve hışırtılı
Geyikli geceye geçiyorum
Uzanıp kendi yanaklarımdan öpüyorum.*

(Uyar: 2011: 111)

4.6. 1980 SONRASI TÜRK ŞİİRİNDE İKİNCİ YENİ ETKİSİ

12 Eylül 1980 Askerî Darbesi, Türkiye’de siyasal, sosyal, ekonomik, kültürel alanlarda büyük bir toplumsal değişmeye yol açmıştır. 12 Mart 1971’de yapılan darbeye yeteri kadar güçlü olmadığı için sisteme ağırlığını koyamayan burjuvazi, bu darbeye birlikte, siyasal, ekonomik, sosyal ve kültürel alanlardaki misyonunu belirli ölçüde tamamlamış, özgüven kazanmıştır. 1982 Anayasa’nın getirdiği baskı ortamında birçok aydın, yazar, şair tutuklanarak cezaevlerine konulmuştur. Askerî yönetimin toplumun üzerine bir kâbus gibi çöktüğü bu dönem, siyasal partiler başta olmak üzere birçok örgütün, derneğin, gazete ve derginin kapatıldığı, insanların birbiriyle konuşmaya korktuğu bir dönemdir. 1980 sonrası dönem, aynı zamanda 1960’lı yılların ortalarından itibaren, toplumsal-siyasal alanda verilen mücadelelere bağlı olarak, sanat ve edebiyatta hâkim bir söylem olan toplumcu gerçekçi şiirin gücünü yitirmeye başladığı, yeni arayışlara girdiği bir dönemdir. Öte yandan 1980 sonrası şiiri, özneye verdiği değer ve şiirsel söylemin merkezi bir unsur olarak

imgeye yaslanması nedeniyle İkinci Yeni şiirinin etkisi altında gelişen bir şiir olarak değerlendirilmektedir. Bu yüzden, günümüzde yazılan şiire bir milat tayin etmek gerekirse bu miladın 12 Eylül 1980 Askerî Darbesi olacağı açıktır.

Bu dönem, aynı zamanda, edebî çevirilerin özellikle de şiir ve poetik çevirilerin yoğunluk kazandığı bir dönemdir. Ahmet Oktay, 1980 sonrası belirsiz ve önemle vurgulanması gerekli gereken bir özelliğinin depolitize olmuş kitlelerin bir dönem sonra hızla kültürel ürünlere yönelmesi olduğunu söyler. Yazara göre “1980’den sonra Türkiye’de tarihin hiçbir döneminde rastlanmayan bir çeviri patlaması olmuştur. Yazınsal metinlerde de bilimsel metinlerde de inanılmaz bir çeşitlenme görülmüştür.” (Oktay, 2003: 73) 1980 Askerî Darbesiyle sekteye uğrayan devrimci mücadelede kendini yenilmiş, biraz da çaresiz hisseden şair ve yazarların çoğu yalnızlığın tunç duvarlarıyla çevrili edebî dilin sınırlarına çekilmişler, kozalarını orada örmeye başlamışlardır. Ayrıca 1980’lerin ilk yarısı, İkinci Yeni’nin öncü şairlerinin hepsinin hayatta olduğu, 1980 dönemi şairlerle aynı dergilerde şiirler, yazılar yayımladıkları bir dönemdir. Mehmet Can Doğan, Hece Dergisi’nin “Türk Şiiri Özel Sayısında” yayımlanan “Sular Durulmadan: 1980-2000” adlı, 1980 sonrası şiirini incelediği makalesinde, söz konusu tarihler arasında yazılan bu şiirin kuşak kavramıyla tanımlanamayacağını söyler. Çünkü ona göre bu dönem “Türk şiirinin farklı dönemlerinden gelmiş ve farklı tecrübelerine tanık olmuş, kimi doğrudan bu tecrübelerin içinde yer almış şairlerle şiire 1980’lerde yoğunlaşanların bir arada şiir yazdığı, yayımlandığı bir süreci” (Doğan, 2010: 137) ifade etmektedir. Yazar/Eleştirmen, Mehmet H. Doğan ise, bu dönem yazılan şiiri ayrıştırırken, “İslamcı şiir, entelektüel/kültürel şiir ve toplumcu şiir” ayrımını getirmekte, bu üç yönseme arasında “hemen her düzeyde (dilsel, sözlüksel, toplumsal, siyasal,

ideolojik, biçimsel ve biçimsel vb.) geçişimler hatta eklemlenmelerin bulunduğunu” (Oktay, 2003:194) söylemektedir. Ahmet Oktay da, M.H. Doğan’ın tersine bu dönemin şiirini değerlendirirken, bu şiirin oluşumundaki siyasal, toplumsal koşulların etkisini öne çıkarır ve bütünlük vurgusundan ziyade bir ayrışmanın varlığına işaret eder:

Ben, 1980 sonrası şiirinin de son kertede siyasal/ideolojik bir sorun bağlamında biçimlendiğini ve 12 Eylül darbesinin özgül koşulları içinde hem şiirsel hem siyasal söylem düzleminde ayrıştığını ve kamplaştığını düşünüyorum. (Oktay, 2003: 194)

İkinci Yeni şiirini doğuran toplumsal, siyasal, kültürel dinamikler dikkate alındığında, İkinci Yeni şiiriyle,1980 şiiri arasında sosyolojik açıdan bir yakınlık kurulabilir. İkinci Yeni şiiri de, tıpkı 1980 sonrası şiiri içinde gelişen bazı arayışlara gösterilen tepkiler gibi, ortaya çıkıp geliştiği dönemde kimi eleştirilere maruz kalmıştır. Dönemin, Attilâ İlhan, Asım Bezirci gibi bazı yazar/şair, eleştirmenleri bu şiiri, Demokrat Parti diktasının bir ürünü olmakla suçlamış, toplumcu bir özü bulunmayan bir kaçış şiiri, anlamsız, kapalı, imge yığını bir şiir olarak değerlendirmişlerdir. Bu noktada aynı eleştirinin kimi açılardan mozaik bir görünüm ve yönseme içinde olsa da 1980 sonrası yazılan şiir için de dile getirildiği bilinmektedir. Kanımızca, İkinci Yeni şiirinin 1980 sonrası şiire en önemli etkisi, imgenin bu dönem yazılan şiirlerin merkezine yerleşmesi, imgesel gerçekliğin şiirsel söylem üzerinde hâkimiyet kurmasıdır. Ayrıca İkinci Yeni şiirinin yurttaştan bireye geçişin şiiri olduğu gerçeği dikkate alındığında, 1980 sonrası büyük anlatıların tahakkümünden kurtularak, hem kendisi hem de içinde yaşadığı toplum ve dünya hakkında eleştirel bir tavır alan şair öznenin konumlanışını, İkinci Yeni’nin şiir deneyimlerinden bağımsız düşünmek pek olası değildir. Özellikle şiirde özne ve

imgeyle ilgili bu durum, İkinci Yeni şiirinin 1980 sonrası yazılan şiire açık etkisi gösterir. Bu etkinin bir sonucu olarak şairin, şiiri, dilin içinden kurmaya başladığı, eş bir deyişle dili yepyeni şiirsel imkânlar sunan bir gerçeklik olarak deneyimlendiği söylenebilir. Ayrıca bu dönem yazılan şiirlerdeki biçim, biçem, estetik ve poetik kaygılar dikkate alındığında, bu durumun İkinci Yeni şiirinin mirasıyla ilişkili olduğu açıktır. İkinci Yeni şiirinin 1980 sonrası şiiri etkileyen bir başka yönü de onun hem Doğulu hem de Batılı gelenekle kurduğu verimli ilişkilerdir. Gelenekle kurulan bu ilişki ister İslami/metafizik hassasiyetleri dikkate alan isterse entelektüel/kültürel bir şiir yazma yönünde poetik kaygılar taşıyan şairleri etkilemiştir. Bu etkinin bir sonucu olarak o zamana kadar temkinli yaklaşılan başta Divân ve tasavvuf olmak üzere geleneksel edebiyatın ürünlerine yönelik merak ve hassasiyet artmıştır. Öte yandan bu dönem yazılan şiirlerde görülen intihar, bunaltı, katharsis (arınma), umutsuzluk, bıkkınlık, yenilmişlik duygusu, yabancılaşma, şeyleşme gibi izlek ve yönelimler bu dönem şiirini İkinci Yeni şiiriyle yan yana getirmektedir. Aynı şekilde şiirde biçimsel arayışların, dil oyunlarının, deneysel çıkışların, letrist ve somut şiir yönündeki eğilimlerin artması, 1980 sonrası yazılan şiirin İkinci Yeni şiiriyle olan kan bağıını göstermektedir. Elbette 1980 sonrası yazılan şiiri tek bir poetik arka akan bir şiir olarak düşünmek yanlıştır. Bu dönem daha önce değinildiği gibi toplumcu şiirde ısrar eden, “İslamcı-metafizik olarak” değerlendirilen şairlerin de gündeme ağırlıklarını koydukları bir dönemdir. Ancak bu şairlerin yazdıkları şiirlerin biçimsel, özsel ve biçimsel açıdan incelenmesi, bu şairlerde de toplumsal ve siyasal olanın, “ben”in, “özne” nin etkisi altında, imgesel yanı ağır basan bir söylem içinde biçimlendiğini göstermektedir. İkinci Yeni şiirinin ister İslamcı-metafizik, ister toplumcu gerçekçi isterse entelektüel-kültürel olarak nitelensin bu dönem yazılan

bütün şiir yönsemelerini etkilemiş olmasının başka nedeni de, onun şiiri öncelikle gayesi kendinde saklı bir sanat olarak değerlendirmesinden, şiirin dışında kalan toplumsal-siyasal alana ilişkin her türlü iktidarla kurduğu mesafeli ilişkiden kaynaklanmaktadır.

Sonuç olarak, İslamcı, toplumcu, imgeci, yeraltı, metafizik, kültürel/entelektüel, hermetik gibi birçok sıfatla nitelendirilebilecek farklı arklarda akan 1980 sonrası şiirinin dağınık görünümü biraz da siyasal alanda bütüncül (monist) düşüncelerin gücünü yitirmesiyle, teorik sınırlarına çekilmesiyle ilişkidir. Bu durum hem farklı siyasal perspektiflere sahip şairleri kendi siyasal görüşlerinden uzaklaşmadan edebî bir zeminde bir araya getirebilmenin hem de sanat ve edebiyatın kendi özgül sınırlarına yeniden dönüşünün, poetik/estetik bir zemindeki iç tartışmalarına yönelişinin yolunu açmıştır. Hatta bu dönem, bazı açılardan, Batı'da gelişen modernist hareketlerin, bir başka deyişle de sanat ve edebiyattaki avangard akımların siyasi ve edebî savlarına, verimlerine bağlı olarak gelişen postmodernizmle ilişkili tartışmalarla da ilişkilidir. Bu dönemde yazılan özellikle İslamcı/metafizik eksenli şiirin gelenekle kurduğu metinlerarası ilişki, bu şiirin Cumhuriyet epistemolojisine karşı söylemi ve bu akım içinde düşünülebilecek şairlerin birbiriyle kurdukları ilişkilerin aldığı kabileci/cemaatçi yönsemenin postmodernin bir nitelik taşıdığı söylenebilir. Postmodernizmin sayıltıları ile İkinci Yeni Şiiri arasında gerçekliğin algılanışı, öznenin halleri, nesnel gerçeklikle mesafenin dağınık işitsel-görsel imgeler üzerinden onarılamaz bir biçimde açılması, yabancılaşma, her şeyin özünün boşaltılması, kaos, nihilizm, şizofrenik bilinç, anlamın kaotikliği, belirsizlik, metaanlatıların ölümü, küçük hayatların görkemi ve çöküşü, gerçeküstücülük, hipergerçeklik vb. kavramlar arasında yoğun bir ilişki bulunmaktadır. (Demir,2013)

Bu durum dikkate alındığında, Batılı modernist akımlarla güçlü bir bağı olan İkinci Yeni şiirinin de etkisiyle, 1980 sonrası şiirinde kimi postmodern açılımlarında öne çıktığı görülmektedir. Özellikle bu dönem sesini güçlü bir biçimde duyurma imkânı bulan yeraltı şiirinin, şair Küçük İskender özelinde taşıdığı cinsel/erotik/pornografik yükün yoğunluğu, iktidar karşıtı söylem ve bu şiirin merkezindeki öznenin trajikliği dikkate alındığında, bu şiir hareketinin postmodern söylemle bir ilişkisi olduğundan söz edilebilir. Ayrıca, bu şiir anlayışı, biçim düzeyindeki deformasyonlarla, fragmental (parçalı) yapısıyla, anlamın saçaklı oluşuyla, yüksek kültür ve kitle kültürü arasındaki sınırları ihlal eden, hatta çoğu zaman ortadan kaldıran söylemiyle birlikte düşünüldüğünde, onun, hem İkinci Yeni şiirinin söylemine hem de postmodern düşünceye yakın durduğu söylenebilir.

1980 sonrası yazılan şiirin bir başka özelliği bu dönemde edebiyat ortamında kadın şairlerin sayısında görülen artıştır. Aynı durum roman ve öykü alanında da gözlemlenmektedir. Bu durum, toplumsal, siyasal, kültürel olarak kadın hareketinin Cumhuriyetten bu yana giderek güçlenmesiyle yakından ilgilidir. 1980 sonrası feminist hareketler bütün dünyada olduğu gibi Türkiye’de de karşılık bulmuştur. Bu dönem kadın şair ve yazarlar tarafından yazılan şiirlerin, roman ve hikâyelerin, çekilen sinema filmlerinin söylem açısından incelenmesi, 1980 sonrasında bir özne olarak kadının sanat ve edebiyat dünyasında etkili olduğunu gösterecektir. Ahmet Oktay’a göre “1980 sonrası kadın şairlerinin kendi özne-konumlarını feminist söylem içinden dillendirdikleri, dolayısıyla bir karşı olma durumunu temsil etmeyi öngördükleri söylenebilir” (Oktay, 2003: 87). Aynı şekilde, 1980 sonrası kadın şairlerin, İkinci Yeni şiirinin 1980 sonrası şiiri üzerindeki en önemli etkilerinden biri olarak düşünülebilecek imgeci şiir anlayışına daha yakın durdukları, şiirsel

söylemlerini politik olmaktan ziyade kişisel deneyimlerinin içinden kendilerine has bir duyarlık içinde geliştirdikleri gözlemlenmektedir. Dolayısıyla 1980 sonrası kadın şairlerin yazdıkları şiirlerde kadın imgesindeki bu değişikliğin, İkinci Yeni şiirinin kadın algısına bitişen bir yön bir taşıdığı dikkatlerden kaçmamalıdır. Bu dönem yazan kadın şairlerin biçimsel olarak da yeni arayışlar içinde oldukları, aynı zamanda, şiirlerinde kadını merkezine alan imgelerin değiştiği görülmektedir. Söz gelimi bu dönem şiire yoğunlaşan Lale Müldür, Günseli İnal gibi şairlerin şiirleri incelendiğinde, bu kadın şairlerin kadınlık algısının, 1970’li yılların siyasal mücadelesi içinden şiirler yazan Sennur Sezer, Gülten Akın gibi şairlerden farklı olduğundan söz edilebilir. Söz gelimi onların şiirlerinde daha önceki söz konusu şairlerin şiirlerinde geçen analık, emek, eş algısına bağlı imgelerin şiirsel söylem üzerindeki etkisi zayıftır. Bunun yerine bu şairlerin “gövde deneyimlerini ve dışavurumlarını, edilgen sevgili, eş, anne” (Oktay, 2003: 86) toplumsal, siyasal mücadele gibi konuların dışından, daha feminist bir duyarlılık içinden ortaya koydukları görülür.

Öte yandan 1980 sonrası şiir yazan şairlerin çoğu, hem 1970’li yılların toplumcu şiir anlayışı içinde yetişmiş, hem de İkinci Yeni şiirinin başta imgesel gerçeklik anlayışından, biçimsel yönelimlerinden epeyce etkilenmiş şairlerdir. Bu yönüyle ele alındığında aslında birçok kaynakta sözü edildiği gibi İkinci Yeni şiiriyle toplumcu gerçekçi şiirin temsilcileri arasında öyle köprüleri atmaya varan edebî ve siyasî tartışmaların olmadığı söylenebilir. Tam aksine özellikle 1970’li yıllardan başlayarak, bu iki poetik arka şiir yazan şairler arasında derin dostluk ve sevgi bağlarının varlığı göze çarpmaktadır. Söz gelimi yazdığı ilk dönem şiirlerinde İkinci Yeni’nin açık etkileri görülen şairlerden biri olan Ergin Günçe’nin oğlu Dadal

Günçe, Ömer Yalçınova'yla babası hakkında yapılan bir söyleşi (2011) de onun gündelik hayatında da İkinci Yeni'nin öncü şairleriyle olan ilişkisini doğrular. “Kimlerle görüşürdü?” mealinde sorulan bir soruya “Cemal Süreya, Ece Ayhan, Turgut Uyar ilk aklıma gelen isimler oldu. 70'lerin sonlarında Enis Batur ile sık görüşüklerini hatırlıyorum. Ankara'da Mülkiyeliler Birliğinde uzun oturduklarını biliyorum, bu sohbetlerin bazısına ben de tanık olmuştum.” şeklinde cevap verir. Aynı şekilde 1970'li yılların öne çıkan toplumcu şairlerinden Ataul Behramoğlu da “Yaşayan Şiir” (2007) adlı kitabında kendi şiir anlayışını ortaya koyarken, İkinci Yeni'yle gelen imgecilik anlayışını reddetmeyen, ancak bununla birlikte içinde yaşadığı toplumun, gerçeklerini, geleneklerini dikkate alan bir şiirin peşinde olduğunu söyler. Behramoğlu, İkinci Yeni şiirinin toplumcu şiir üzerindeki etkisini inkâr etmez. Tıpkı insanların birbirlerini etkiledikleri gibi, akımların ve kuşakların da birbirinden etkilendiklerini söyler. (Behramoğlu, 2007) Ayrıca, Ataul Behramoğlu söz konusu kitabında İkinci Yeni'ye “borcunu” Turgut Uyar'ı anarak öder ve şöyle der:

Turgut Uyar'ı ziyarete mabede gider gibi giderdik. Halbuki 7-8 kişiyle aynı odada çalışan, küçük bir memurdu. Bizi kabul edeceği bir odası bile yoktu. (...) Turgut Uyar'la çok yakın dosttuk. Turgut Uyar'ın şiirlerinin benim şiirlerimi etkilememiş olma ihtimali hiç yoktur. Çünkü ben “Dünyanın En Güzel Arabistanı” nı, “Tütünler Islak” ı ezbere bilirim. “Geyikli Gece” çok önemlidir. Turgut Uyar şiirindeki insan modern toplumun ezdiği insandır. (Behramoğlu, 2007: 196)

Bu ifadeler, 1980 sonrası, şiir yazmaya devam eden toplumcu gerçekçi şairlerin de İkinci Yeni şiirinden etkilendiklerini ortaya koymaktadır. Mehmet H. Doğan, “Türk şiirinde İkinci Yeni Dönemeci”(2001) başlıklı yazısında, 1980'lerin ortalarında, amacının her şeyden önce şiir olduğunu söyleyen farklı siyasal inanç ve görüşlere sahip şairler arasında sıcak ilişkiler yaşandığını, hatta bu şairlerin bir dönem aynı

dergilerde yazıp çizdiklerinden söz eder. Ona göre, “bugün 80 Sonrası Şiir” adıyla anılan şiire bir köken aranırsa, bunun ne Garip şiiri, ne de 40’ların toplumcu şiiri olduğu görülecektir; bu kuşağın da kaynaklandığı, filiz sürdüğü yer, İkinci Yeni’dir.” (Doğan, 2010: 127)



SONUÇ

“Toplumsal Değişme ve İkinci Yeni Şiirinin Sosyolojik Çözümlemesi” adlı bu tezimize, konuyla ilgili araştırmanın önemi, sınırlılıkları, yöntemi, veri toplama teknikleri ve toplanan verilerin analiz yöntemine açıklık getirerek başlanmıştır. Daha sonra, tezin ikinci bölümünün kavramsal çerçevesini belirleyen *toplum ve toplumsal değişme* kavramlarının detaylı bir değerlendirmesi yapılmış, bu kavramlardan hareketle sosyolojide, kimi önemli sosyologların toplumsal değişmeye yön veren dinamikleri nasıl yorumladıkları, sistemleştirdikleri, örneklerle ortaya konulmaya çalışılmıştır. Üçüncü bölümde ise edebiyat ve edebiyat sosyolojisi kavramlarından yola çıkılarak edebiyatın sosyolojik imkânları üzerinde durulmuş, toplumsal değişme ve edebiyat ilişkisi çok boyutlu olarak ele alınmış, Batılı toplumsal değişimlerin ortaya çıkardığı modernist sanat ve edebiyat anlayışları, söz konusu toplumsal değişmelerle diyalektik bir ilişki içinde incelenmiştir. Hem sosyoloji hem de edebiyat disiplinlerinin imkânlarına dayanarak geliştirmeye çalıştığımız tezimizin dördüncü ve son bölümünde ise, Cumhuriyet döneminden başlayarak Türkiye’deki toplumsal değişimin *İkinci Yeni şiirini* nasıl etkilediği, biçimlendirdiği üzerinde durulmuştur. Bu bölümde, İkinci Yeni şiirinin öne çıkan kimi şairlerinin şiirleri *Batılı* toplumsal değişmelerin sanat ve edebiyattaki *modernist* (avangarde) etkileri dikkate alınarak, Türkiye’deki dönemsel toplumsal değişmelerle ilişkili bir biçimde *modernizm, toplumsal sınıf, kentleşme, emek, sosyal bütünleşme, toplumsal cinsiyet, cinsellik, kadın, yabancılaşma, varoluşçuluk* gibi bir kavramsal çerçeve içinde incelenmiştir. Böylece tezimizin merkezinde yer alan İkinci Yeni şiiri, toplumsal değişmelerin yarattığı sosyolojik olgular ekseninde ele alınarak incelenmiştir. İlk ürünlerini,

1950’li yıllarda ortaya koyan İkinci Yeni şiiriyle birlikte, modern Türk şiirine *yeni bir insan*’ın girdiği, bu yeni insanın toplum ve insan tasavvurunun başta *Garip* şiiri olmak üzere önceki dönemlerin şairlerinden farklı olduğu ortaya konulmuştur. Tezde ayrıca, edebî dilinin *imgeye* dayanması ve şiirsel söyleminin hermetik bir yapıya sahip olması nedeniyle, toplumsal sorunlara kayıtsız, küçük burjuva duyarlılığına yaslanan bir kaçış şiiri olarak değerlendirilen İkinci Yeni şiirinin toplumcu özü, özellikle Cemal Süreya ve Turgut Uyar’ın şiirlerinden yola çıkılarak açığa çıkarılmaya çalışılmıştır. Tezde ayrıca İkinci Yeni şiirinin tiyatro, resim, müzik gibi sanat dallarından disiplinlerarası bağlamda nasıl etkilendiği örneklerle ele alınarak değerlendirilmiştir.

Bilindiği üzere, Türkiye’de Batılı modernleşme sürecinin, eş bir deyişle siyasal, ekonomik, sosyokültürel alanlarda meydana gelen çok yönlü toplumsal değişmelerin tarihi, 18.Yüzyıla kadar uzanmaktadır. Toplumsal değişme, özellikle Tanzimat Dönemiyle söz konusu alanlarda ilk meyvelerini vermeye başlamıştır. Söz konusu alanlardaki toplumsal gelişmelerin, Cumhuriyet Dönemine uzanan tarihsel bir çizgide giderek güçlendiği ise bir gerçektir. Cumhuriyetin kuruluşuyla birlikte Batılı toplumsal değişmenin bir devlet politikası haline gelerek kurumsallaştığı ve toplumsal hayatın her alanında etkisini göstererek “modern bir insan” ın doğuşuna zemin hazırladığı söylenebilir. Batı etkisindeki bu toplumsal değişmenin zaman içinde sanat ve edebiyata da yansyarak, edebiyat sosyolojisi açısından toplumsal değişmeyi açıklayan bir nitelik kazandığı görülmektedir.

İkinci Yeni şiiriyle ilgili yapılan akademik çalışmalar incelendiğinde, bu çalışmaların merkezlerine daha çok, bu şiir hareketinin *edebî* yönünü aldığı dikkati çekmektedir. Oysa İkinci Yeni şiirinin Modern Türk Şiirinin gelişiminde oynadığı rolün

büyüklüğü dikkate alındığında, bu şiir hareketini, edebî olduğu kadar *sosyolojik* bir yaklaşımla ele almanın bir zorunluluk olduğu açıktır. Edebiyat sosyolojisinin imkânlarını dikkate alan bu çalışma, bir toplumdaki sanat ve edebiyat hareketlerinin, o toplumun siyasi, ekonomik, sosyal ve kültürel dinamiklerinden bağımsız ele alınamayacağı düşüncesinden yola çıkmıştır. Dolayısıyla çalışmanın genel çerçevesini, Türkiye’de ve dünyada, İkinci Yeni Şiir hareketini doğuran iç ve dış sosyolojik dinamikler, özellikle 1950’li yılların ortalarından başlayarak 1980’li yıllara uzanan zamansal bir çizgide, giderek hızlanan toplumsal-siyasal değişimler ve bu değişimlerin İkinci Yeni Şiirine siyasi, sosyal, kültürel olarak nasıl yansıdığı oluşturmuştur. Bu nedenle, daha önce sözü edildiği gibi, araştırmanın kavramsal çerçevesini modernizm, toplumsal değişme, kentleşme, yabancılaşma, toplumsal sınıflar, emek, sosyalizm, kapitalizm, sosyal bütünleşme, toplumsal cinsiyet, cinsellik gibi sosyolojik olgular belirlemiştir. Çalışmada ulaşılan şu sonuçların yeniden vurgulanmasının yerinde olacağı değerlendirilmektedir.

İlk ürünlerini 1950’li yılının ortalarında vermeye başlayan İkinci Yeni şiirinin, bu tarihte ortaya çıkması bir rastlantı değildir. Çünkü Türkiye, 1950’den sonra, ABD’nin desteğinde *ithal ikameci* bir kalkınma anlayışı içinde, siyasî, ekonomik, sosyokültürel olarak büyük bir toplumsal değişimin içine girmiştir. 1950’den sonra, Türkiye’de yaşanan ciddi toplumsal değişimlerin sanat ve edebiyat alanına etkileri sonucunda, İkinci Yeni şiiriyle birlikte modern Türk şiirine, kendisiyle ve çevresiyle ciddi bir yüzleşmeye, hesaplaşmaya başlayan ve giderek içinde yaşadığı toplumun değerleriyle bir çatışma yaşayan *yeni bir insan* ın girdiği görülmektedir. Bu “yeni insan”, *kapitalistleşme* sürecinin yabancılaştırıcı etkilerine bağlı olumsuzlukları, gündelik hayatında yoğun bir biçimde yaşayan, modernitenin toplumsal hayat

üzerindeki çok yönlü baskılarına karşı, duyarlılığı oldukça keskinleşmiş, kentli ve huzursuz bir insandır. Söz konusu huzursuz insanın ayak izlerine, İkinci Yeni şairlerinin beslendiği, dönemin öykü ve romanlarında da sıkça rastlanmaktadır. Tezde, bu huzursuz insanın iç dünyası, Turgut Uyar'ın ve Edip Cansever'in kimi şiirlerinden yola çıkılarak değerlendirilmiştir. Bu değerlendirme, Türkiye'de 1950'li yıllardan başlayarak hızlanan kapitalist modernleşmenin etkilerine ve *İkinci Dünya Savaşı*'nın doğurduğu varoluşu düşüncelerin sanat ve edebiyata etkilerine bağlı olarak, özellikle büyük kentlerde ortaya çıkan *yabancılaşma* ekseninde ele alınmıştır. Türkiye'de yaşanan bu çok yönlü toplumsal değişime bağlı olarak, İkinci Yeni şiiriyle birlikte Modern Türk şiirinin *kadın imgesinin* ve cinselliğe bakış açısının da değişip dönüştüğü görülmektedir. Bu dikkat çekici değişim ise tezde, Cemal Süreya ve Ece Ayhan şiirinden yola çıkılarak yorumlanmıştır. Öte yandan, ortaya çıktığı tarihten bu yana, *toplumcu* özü bulunmayan, küçük burjuva değerlerine yakın duran, bir bunalım ve kaçış şiir olarak eleştirilen İkinci Yeni şiirinin ve bu şiirin öncü şairlerinin çoğunun, tam aksine Marksist felsefeye, sosyalist düşüncelere yakın durdukları, çalışma sonucunda ortaya konulmuştur.

İkinci Yeni şiirinin oluşumunu etkileyen bir diğer önemli neden de, Batı'da, Birinci ve İkinci Dünya Savaşlarının olumsuz sonuçlarına bağlı olarak 20 yüzyılın başlarından itibaren sanat ve edebiyat gelişen modernist akımlardır. İkinci Yeni şiiri, *gerçeküstücülük, kübizm, varoluşçuluk, nihilizm* başta olmak üzere, bu akımların sanat ve edebiyatın farklı alanlarındaki izdüşümlerinden etkilenmiştir. Öte yandan günümüzde sanat ve edebiyat alanını etkileyen önemli bir düşünce akımı olan *postmodernizmin* köklerinin, bu modernist akımların toprağında kök salmış olduğu dikkate alınacak olursa, İkinci Yeni şiirinde modernist ve postmodernist öğelerin bir

arada olduğu ileri sürülebilir. Ayrıca günümüzde, İkinci Yeni'nin öncü şairlerine yönelik giderek artan ilgi, Türkiye'nin içinden geçtiği sosyolojik süreçlerin niteliği açısından değerlendirildiğinde, bu şiirin zamanın ruhuna ışık düşüren bir nitelik taşıdığını göstermektedir.



BİBLİYOGRAFYA

- . (2014). *İntihar*.3. Basım. İstanbul: Cem.
- . (1982). *Günübirlik*. İstanbul: Adam Yayınları.
- . (1997). *Felsefe Yazıları*. İstanbul: YKY.
- . (2014). *Marksizm ve Edebiyat Eleştirisi*. İstanbul: İletişim.
- . (1996). “Postmodernizm Dedikleri”, İzmir: Saray.
- . (1997). *Mor Ötesi Requiem*. İstanbul: YKY.
- . (1998). *Sivil Denemeler Kara*. İstanbul: YKY.
- . (2005). *Sosyoloji*. Ankara: Ayraç Yayınevi.
- . (2005). *Sosyoloji: Kısa Fakat Eleştirel Bir Giriş*. Ankara: Phonenix .
- . (2007). *Toplum Kuramı*. Ankara: İletişim.
- . (2008). *Siyaset, Sosyoloji ve Toplumsal Teori*. Metis, 2008, İstanbul.
- . (2009). *Şiiri Şiirle Ölçmek*. İstanbul: YKY.
- . (2009). *Yazın ve Sanat Üzerine* Ankara: Sol.
- . (2010) *Yabancılaşma*. Ankara: Sol.
- . (2010). *Bütün Yort Savul'lar!*. İstanbul: YKY.
- . (2011). *1844 El Yazmaları*. Ankara: Sol.
- . (2011). *Büyük Saat*. 11. Baskı, İstanbul: YKY.
- . (2012). *Aynalı Denemeler*. İstanbul: YKY.
- . (2012). *Korkulu Uсталık*. 2. Baskı, İstanbul: YKY.

----- (2013). *Bütün Şiirleri*. Beşinci Basım, İstanbul: Adam.

----- (2013). *İkinci Yeni'nin Poetikası*. Ankara: Hece.

----- (2014). *Burukluk*. İstanbul: Metis.

----- (2014). *Tanrının Ölümü ve Kültür*. İstanbul: Yordam Kitap.

----- (2015). *Şiirde Devrim*. 1. Basım. Ankara: İmge.

----- (2016). *Ezelî Mağlup: Söyleşiler*. İstanbul: Metis.

Akın, Gülten (1983). *Şiiri Düzde Kuşatmak*. İstanbul: Cem.

Alver, Köksal (2012). *Edebiyat Sosyolojisi*. (Editör: Köksal Alver) Ankara: Hece Yayınları

Arslan, D. Ali (2003). “Eşitsizliğin Teorik Temelleri: Elit Teorisi” Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi (6) 2003 / 2: 115-135

Aşkaroğlu, Vedit (2016). *İkinci Yeni: Aykırı Sözsözcükler*. Ankara: Kültür Ajans.

Aydemir, Mustafa (2013). “Ret ve İnkârın Kıskaçında Nihilist Karakterler: Bazarov ve Suat”, *Turkish Studies - International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic* Volume 8/8 Summer 2013, p. 123-138, Ankara-Turkey

Aydın, Hüseyin (1986). “Nihilizm'in Tarihi”, *Uludağ Üniversitesi, İlahiyat Fakültesi Dergisi* Sayı:1, Cilt:1, Yıl:1

Aydoğdu, Yusuf ve Alkan İspirli, Serhan (2015). “Turgut Uyar'ın “Kurtarmak Bütün Kaygıları” Adlı Şiirinde Politik Söylem: Düzendeki Kaçış ve Direniş **Turkish Studies** International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic Volme 10/16Fall2015, p. 193-206 /*TurkishStudies.8785* ISSN: 1308-2140,

Ayhan, Ece (1996). *Dipyazılar*. 1.Baskı. İstanbul: YKY.

- Aytaç, Ömer, İlhan, Süleyman (2007). “Girişimcilik ve Girişimci Kültür: Sosyolojik Bir Perspektif”, Fırat Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi Dergisi, S. 102-107
- Balık, Macit (2011). “Latife Tekin’in Romancılığı”, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, YL Tezi.
- Baudrillard, Jean(2006). *Sessiz Yiğınların Gölgesinde*. Ankara: Doğu Batı.
- Bayhan, Vehbi (1997). *Üniversite Gençliğinde Anomi ve Yabancılaşma*. Kültür Bakanlığı Yayınları: Ankara.
- Behramoğlu, Ataol (2007). *Yaşayan Bir Şiir*. 1. Baskı: İstanbul: Evrensel.
- Berman, Marshall (2009). *Katı Olan Her şey Buharlaşıyor*. İstanbul: İletişim.
- Bezirci, Asım (2013). *İkinci Yeni Olayı*. İstanbul: Evrensel.
- Bingöl, Ulaş ve Timur, Kemal (2016). “Postmodern Şiir Nedir?” *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi Sayı: 5/3 2016 s. 1288-1304, Türkiye*
- Bocock, Robert (2011). *Tüketim*. Ankara: Dost Yayınları.
- Bottomore,T.(2005). *Karl Marx-Toplumbilimsel Yazılar*. İstanbul: Cem.
- Breton, André (2003). *Çılgın Aşk*. 1. Baskı: Ankara Dost Kitabevi Yayınları.
- Bulut, Sedef (2008).“Sovyet Tehdidine Karşı Güvenlik Arayışları: I. ve II. Menderes Hükümetlerinin (1950-1954) NATO Üyeliği ve Balkan Politikası” Ankara Üniversitesi Türk İnkılâp Tarihi Enstitüsü Atatürk Yolu Dergisi S 41, Mayıs 2008, s. 35-61
- Callinicos, Alex (2001). *Postmodernizme Hayır*. Ankara: Ayraç.
- Camus, Albert (1994). *Yaz*. İstanbul: Can Yayınları.
- Caner, F. (2006). “Turgut Uyar’ın Huzursuzluğu”, Bilkent Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Yayınlanmamış Doktora Tezi.

- Cansever, Edip (1987). *Gül Dönüyor Avucumda*. İstanbul: Adam.
- Cemal, Ahmet (2012). *Sanat Üzerine Denemeler*. İstanbul: Can Yayınları.
- Cioran, Emil M.(2008). *Çürümenin Kitabı*. İstanbul: Metis.
- Coser S. Lewis (2010). *Sosyolojik Düşüncenin Ustaları*. Ankara: De ki Yayınları.
- Cöntürk, Hüseyin (2006). *Çağının Eleştirisi*. Birinci Kitap.1.Baskı. İstanbul: YKY.
- Cuma, Ahmet, “Edebiyat Sosyolojisi ve Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi, Sanat ve Bilimin Sınır Ötesi Etkileşimi” Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi • 22 / 2009
- Dirlikyapan, Devrim (2013). *Ölümü Gömdüm Geliyorum*. Birinci Basım. İstanbul: Metis.
- Doğan, M.H.(2008). *İkinci Yeni Şiir Antolojisi*. İstanbul: İkaros.
- Dostoyevski, Fyodor (1982). *Ecinniler*. İstanbul: Sosyal Yayınları
- Durkheim, Emile (2014). *Sosyolojik Yöntemin Kuralları*. Doğu Batı Yayınları: Ankara.
- Eagleton, Terry (1988). *Edebiyat Kuramı*. İstanbul: Ayrıntı.
- Ecevit, Yıldız (2014). *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*. İstanbul: İletişim.
- Ekiz, Tevfik (2007) “Alımlama Estetiği mi Metinlerarasılık mı?” Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi 47, 2 (2007) 119-127
- Eliot, T.S. (1983). *Edebiyat Üzerine Düşünceler*. İstanbul: Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Elmas, Melek Şen (2010) “İkinci Yeni Şiiri Üzerine Anlam bilimsel Bir İnceleme”, (YL Tezi) İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı
- Ergun, Doğan (1984). *100 Soruda Sosyoloji El Kitabı*. İstanbul: Gerçek Yayınevi.

- Erkilet, Alev (2015). *Toplumsal Yapı ve Değişme Kuramları*. İstanbul: Büyüyen Ay.
- Esedova, Afaq (2008). *XIX. Yüzyıl Batı Avrupa Edebiyatı*. İstanbul: IQ Kültür Sanat.
- Foucault, Michel (2003). *Ders Özetleri*. İstanbul: YKY.
- Foulquie, Paul(1998). *Varoluşçunun Varoluşu*. Toplumsal Dönüşüm Yayınları: İstanbul.
- Funk, Rainer (2013). *Ben ve Biz: Postmodern İnsanın Psikanalizi*. İstanbul: YKY.
- Geçgel, Hulusi (2008) “Çanakkaleli Bir Şair Ece Ayhan ve Şiiri” 18 Mart Üniversitesi Eğitim Fakültesi. S.189-20
- Giddens, Antony (1999). *Max Weber Düşüncesinde Siyaset ve Sosyoloji*. Ankara: Ayraç Yayınevi
- Gümüş, Semih (2010). *Modernizm ve Postmodernizm*. İstanbul: Can.
- Gürson, Eser (2001). *Edebiyattan Yana*. İstanbul: YKY.
- Güvenç, Bozkurt (1991). *İnsan ve Kültür*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- H.Birsen, Örs (2014). *Modern Siyasal İdeolojiler*, İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları
- Hançerlioğlu, Orhan (1970). *Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Healey, Patsy (2003). “Planning in Relational Space and Time: Responding to New Urban Realities”, Bridge, Gary & Watson, Sophie (Ed.), *A Companion to the City*, Blackwell Publishing, Malden, 517-530.
- Hikmet, Nâzım, (2002).*Kuvâyi Milliye*. İstanbul: YKY.
- Hilav, Selahattin (1993). *Edebiyat Yazıları*. İstanbul: YKY.
- Hopkins, David (2004). *Dada ve Gerçeküstücülük*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

İhsan Şerif Kaymaz (2010). “Çağdaş Uygarlığın Mihenk Taşı: Türkiye’de Kadının Toplumsal Konumu” Ankara Üniversitesi Türk İnkılâp Tarihi Enstitüsü Atatürk Yolu Dergisi S 46, Güz 2010, s. 333-366

İlhan, Attilâ (1996). *İkinci Yeni Savaşı*. İstanbul: Bilgi.

İnce, Özdemir (1993). *Yazınsal Söylem Üzerine*. İstanbul: Can.

Kahraman, Hasan Bülent (2004). *Türk Şiiri Modernizm Şiir*. İstanbul: Agora Kitaplığı.

Kalın, Fetullah (2014). “Rıza Tevfik Bey’in Dinî Düşüncesi” Uludağ Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi 23 (2014/1)

Karaca, Alâattin (2010). “İkinci yeni Şiiri ve Resim”, Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic Volume 5/2 Spring 2010

Kasapoğlu, M. Aytül (1990). *Sosyolojide Hermeneutik Uygulamaları*: Ankara: Felsefe Dünyası.

Kaya, İbrahim (2006). *Sosyal Teori ve Geç Modernlikler*. Ankara: İmge

Kayhan, Yeşilyurt, Türkân (2005).” Kadın Şairde Kadın: Şükûfe Nihal’in Şiirleri” (Yüksek Lisans Tezi (2005) Bilkent Üniversitesi Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü

Kaypak, Şafak (2013). *Toplumbilim. Basılı Ders Notları*. Antakya: MKÜ.

Keyder, Çağlar (1989). *Türkiye’de Devlet ve Sınıflar*. İstanbul: İletişim.

Kırkpınar, Leyla (2007). *Türkiye’de Toplumsal Değişme ve Kadın*. İzmir: Zeus Yayınları.

Kızılçelik Sezgin (1994). *Sosyoloji Teorileri*. Konya: Emre Yayınları.

Kongar, Emre (1999). *Toplumsal Değişme Kuramları ve Türkiye Gerçeği*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

- Kul, Erdoğan (2007). “Ece Ayhan Şiiri Üzerine Bir Araştırma” Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi, Türk Dili Edebiyatı Anabilim Dalı
- Kul, Erdoğan (2012). “Edip Cansever’in Çağrılmayan Yakup Şiirinde Birey Algısı” Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Türkoloji Dergisi 19, 2 (2012) 45-65
- Lawrence, D.H. (2015). *Pornografi ve Müstehcenlik*. İstanbul: Fabula.
- Lewis. A, Coser (2011). *Sosyolojik Düşüncenin Ustaları*. Ankara: Deki Yayınları.
- Lucy, Niall (2003). *Postmodern Edebiyat Kuramı*, İstanbul: Ayrıntı.
- Lüleci, Gültekin (2009). “İkinci Yeni Şiir Akımında Karşıtlıklar” (YL Tezi), Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı
- Macit, Mustafa (2015). *Türkiye’de Toplumsal Değişim ve Siyaset*. İstanbul: Gece.
- Marx, Karl – Engels Fredrich (2004). *Komünist Manifesto*. Ankara: Sol
- Marx, Karl (2010). *Alman İdeolojisi*. Ankara: Sol.
- Megill, Allan (2012). *Aşırılığın Peygamberleri*. 1. Baskı. İstanbul: Say
- Metin, A. K. (2008). “Türk Şiirinde Postmodern Yükselteler. Modernizmden Postmodernizme”, Hece Özel Sayısı, 138-140, 415-437
- Moran, Berna (1988). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*. İstanbul: Cem.
- Moran, Berna (2012). *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış III*. İstanbul: İletişim.
- Mumcu, Yasemin (2009). “Türk Şiirinde Garip Hareketi”, Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic Volume 4 /1-II Winter 2009
- Naci, Fethi (1990). *Türkiye’de Roman ve Toplumsal Değişme*. İstanbul: Gerçek.
- Nietzsche, Friedrich (1989). *Böyle Buyurdu Zerdüşt*. İstanbul: Cem.

- Okday, Ahmet (1992). *Zamanla Göz Göze Uzaklarda Yapıldığı Sanılan Bir Şiir'in Arka Fonu: Kabul ve Red*, İstanbul: Simavi.
- Ollman, Bertell (2008). *Yabancılaşma Marx'ın Kapitalist Toplumdaki İnsan Anlayışı*. İstanbul: Yordam Yayınları.
- Orhan, Ahmet (2002). “Ece Ayhan ve Tarih Yaklaşımı” Yüksek Lisans Tezi Bilkent Üniversitesi
- Öçal, Oğuz (2013). *Bir Antigonist Tavrı: Edip Cansever*. Ankara: Akçağ.
- Öngen, Tülün (2002). “Marx ve Sınıf”, *Praksis Dergisi*, Güz Sayısı, s. 9-28
- Öymen, Altan (2009). *Öfkeli Yıllar*. İstanbul: Doğan Kitap
- Özdemir, Cevdet.(2000) “Fonksiyonalizmden Neofonksiyonalizme: Klasik teorilerin Yeniden İnşası, Doktora Tezi, Adnan Menderes Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü
- Parer, M. Özlem (2002) “ Rus Edebiyatında Fütürizm”, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi 42,1-2 (2002) 43-65
- Pareto, V. (2010). *Seçkinlerin Yükselişi ve Düşüşü Kavramsal Bir Sosyoloji Uygulaması*. çev. Merve Z. Doğan. Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Paz, Oktavio (1990). *Kartal mı Güneş mi*. Ankara: V Yayınları.
- Platon (Eflatun) (2003). *Devlet*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Poloma, M. Margaret (2007). *Çağdaş Sosyoloji Kuramları*. Ankara: EOS
- Quignard, Pascal (2001). *Cinsellik ve Korku*. 1. Baskı. İstanbul: Can.
- Ritzer George- Stepnisk Jeffery (2014). *Sosyoloji Kuramları*. Çev: Himmet Hülür, Ankara: De ki.

Sarıkaya, Orhan (2014). “Türk Edebiyatında Bir Yabancılaşma Prototipi Olarak éOtel Kâtibi” International Journal of Languages’ Education and Teaching Volume 3 / 2014 İstanbul University

Sarıkaya, Orhan (2014). *İkinci Yeninin Boy Aynası*. Ankara: Hece.

Sartre, Jean Paul (1988). *Bulantı*, İstanbul: Can Yayınları.

Sartre, Jean Paul (2009). *İmgelem*. 2. Basım. İstanbul: İthaki.

Sazyek, Hakan (2010). “Modernizm Bağlamında Garip Hareketine ve Şiirine Bir Bakış”, Hece Dergisi Özel Sayısı, Ankara.

Sena, Cemil (1972) *Estetik: Sanat ve Güzelliğin Felsefesi*. İstanbul: Remzi

Sorokin, Pitirim (1974). *Çağdaş Sosyoloji Teorileri*. Ankara: Yeni Desen Matbaası.

Steiner, George (2015). *Tolstoy mu Dostoyevski mi?* İstanbul: Türkiye İş Bankası

Sunar, Lütü (2016). *Türkiye’de Toplumsal Değişim*. Ankara: Nobel.

Süreya, Cemal (1976). *Şapkam Dolu Çiçekle*. İstanbul: Afa.

Swingewood Alan (1991), *Sosyolojik Düşüncenin Kısa Tarihi*. Ankara: Bilim ve Sanat

Şafak Kaypak (2014). “Toplumsal Cinsiyet Bakış Açısından Kente Bakmak” (2014) Niğde Üniversitesi İİBF Dergisi, 2014, Cilt: 7, Sayı: 1, s. 344-357 344

Şen, Esmâ Melek (2010) “İkinci Yeni Şiiri Üzerine Anlam bilimsel Bir İnceleme”, (YL Tezi) İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

Şevki, Abdullah, (2009). *Edebiyat ve Yorum*. Ankara: Havuz Yayınları.

Tarkovski, Andrey (2000). *Mühürlenmiş Zaman*. İstanbul: Afa.

Temizyürek, Mahmut (2007). *Boşluktan Doğan*. 1. Baskı, İstanbul: Kanat.

- Todorov, Tzvetan (2011). *Edebiyat Kavramı*. Birinci Basım. İstanbul: Sel
- Tolan, Barlas (1985). *Toplum Bilimlerine Giriş: Sosyoloji ve Sosyal Psikoloji*. Ankara: Gazi.
- Topakkaya, Arslan (2008). “Tarihsel Materyalizm Bağlamında Marx’ı Yeniden Okumak”, Mersin Üniversitesi, Felsefe Bölümü. Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi The Journal Of International Social Research Volume 1/3 Spring 2008
- Topçuoğlu, Hamide (1978). *Türk Toplumunda Kadının Statüsü*. Türkiye Kadın Yılı Kongresi, Ankara: Türk Üniversiteli Kadınlar Der Yayını.
- Torun, İshak, “Max Weber’e Göre İktisadî Zihniyetin Rasyonalizasyonu, Niğde Üniversitesi Eğitim Fakültesi SÜ İİBF Sosyal ve Ekonomik Araştırmalar Dergisi, ISSN:2148-3043
- Touraine, Alain (2008). *Başka Türü Düşünmek*. 1. Baskı, İstanbul: Kırmızı.
- Tunçay, Mete (1997). *Çağdaş Türkiye 1908-1980*. Yayın Yönet: Sina Akşin. İstanbul: Cem
- Turgenyev, İvan Sergeyeviç (2007). *Babalar ve Oğullar*. İstanbul: Elips.
- Uyar, Turgut (1985). *Sonsuz ve Öbürü*. İstanbul: Broy.
- Ülken, Hilmi Ziya (1992). *Türkiye’de Çağdaş Düşünce Tarihi*. 3. Basım.İstanbul: Ülken
- Ünsal, Artun (2013). *Sanat Manifestoları: Avangard Sanat ve Direniş*. İstanbul: İletişim.
- Ünsaldı, Levent (2005). *Türkiye’de Asker ve Siyaset*. İstanbul: Kitapyayınevi.
- Veli, Orhan (2013). *Şairin İşi*. 3. Baskı, İstanbul: YKY.
- Weber, Marx (2011). *Protestan Ahlakı ve Kapitalizm*. Ankara: Bilgesu.

Wellek René ve Warren Austin (2005). Edebiyat Teorisi. İzmir: Akademi Kitabevi.

Yaka, Aydın (1993).”Kültürel Boşluk- Kurumsal Boşluk”, Buca Eğitim Fakültesi
Yayın Organı Eğitim Bilimleri Dergisi, Yıl:2 Sayı: 4, s. 161

Yeniay, Müesser (2013). *Öteki Bilinç: Gerçeküstücülük ve İkinci Yeni*. İstanbul:
Şiirden.

Yetkin, Çetin (1970). Siyasal İktidar Sanata Karşı. Ankara: Bilgi.



ÖZET

Demir Zafer, Toplumsal Değişme ve İkinci Yeni Şiirinin Sosyolojik Çözümlemesi, Yüksek Lisans Tezi, Danışman: Prof Dr. Nilay Çabuk Kaya, s. 348.

Toplumların hayatında meydana gelen tarihsel, kültürel, siyasal değişimler, her alanda olduğu gibi edebiyat ve sanata da yansımaktadır. Dolayısıyla bir toplumun sanat ve edebiyatındaki değişimlerin izi sürülerek, o toplumda meydana gelen toplumsal değişmelerin niteliğine ilişkin değerlendirmeler yapılabilir. Bu yönüyle sanatın ve edebiyatın toplumsal değişimi açıklayan, aydınlatan bir belge niteliği taşıdığından ayrıca söz edilebilir. Toplumsal değişme kavramı, sosyolojide genel olarak toplumun temel düzeninde meydana gelen kaymaları ifade eden bir kavram olarak kullanılmaktadır. Öte yandan sosyal bir bilim olarak sosyolojinin karakteristikleri, edebiyattan başka olmakla birlikte, toplumsal değişmelerin edebî bir dil üzerinden yansıdığı bir ayna olarak edebiyatı bütünüyle sosyolojiden bağımsız bir disiplin olarak düşünmek mümkün değildir. Toplumsal değişme ve İkinci Yeni şiiri eksenindeki bu çalışma, edebiyat sosyolojisi bağlamında yapılmış bir sosyal araştırma olma iddiası taşımaktadır.

Araştırmada İkinci Yeni şiirinin doğduğu toplumsal koşullar ve toplumsal değişmeye etki eden iç ve dış dinamikler, hem makro hem de mikro boyutlarıyla ele alınmıştır. Araştırma nitel desenli bir çalışma olup, konuya ilişkin yapılan analizlerde ve kavramsallaştırmalarda yöntem olarak Hermeneutik yöntemden yararlanılmıştır. Konuyla ilgili kaynaklar tarama yöntemine uygun olarak gözden geçirilmiştir. Araştırmada ulaşılan sonuçları şöyle özetlemek mümkündür: Modern Türk şiirinin gelişmesine büyük bir temel sağlamış olan *İkinci Yeni* şiirinin ortaya çıkışıyla Türkiye'nin Batılı modernleşme serüveni arasında toplumsal değişme bağlamında yakın bir ilişki bulunmaktadır. *İkinci Yeni* şiiri hem

kendisinden önceki şiirsel söyleme karşı duruşu hem de toplumsal değişimin yarattığı “yeni bir insanı” merkezine alması itibarıyla Modern Türk şiirinde büyük bir kırılmadır. Bu şiirin ortaya çıkışında 1950’lerden sonra Türkiye’de her türlü demokratik hak ve özgürlüklerin kullanımı konusunda, iktidar baskısının artmasının yanında, tarımda ve sanayide uygulanan yanlış politikaların sonucu hızlanan iç göçün yol açtığı çarpık kentleşmenin, toplumsal sınıflar arasındaki eşitsizliklerin büyük bir etkisi bulunmaktadır. İkinci önemli bir etki ise II. Dünya Savaşı’nın insanlığın geleceğine ilişkin olarak bütün dünyada, özellikle de aydın-sanatçı kesimler üzerinde yarattığı hayal kırıklığına bağlı olarak, edebiyat ve sanat bağlamında ortaya çıkan, İkinci Yeni şiirini besleyen, varoluşçu, gerçeküstücü, nihilist ve postmodern bir karaktere sahip avangard (öncü) hareketlerdir. İkinci Yeni’nin öne çıkan şairlerinin kimi şiirlerinde toplumcu gerçekçi özelliklerin yer bulmasında, 1961 Anayasasının getirdiği hak ve özgürlüklerin büyük bir etkisi vardır. Makro ölçekteki bütün bu toplumsal değişmelerin yanında, İkinci Yeni şiirinin öncü şairlerinin, *Birinci Yeni* olarak da adlandırılan kendilerinden önceki *Garip* şiirinin poetikasına duydukları edebî tepkinin yanında, *Batılı* sanat ve edebiyat akımlarıyla daha yüksek bir seviyeden ilişki kurabilecek kültürel donanıma sahip olmalarının da bir payı olduğu görülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Toplumsal Değişme, Şiir, İkinci Yeni, Edebiyat Sosyolojisi, Modernizm.

SUMMARY

DEMİR, Zafer, Social Change and Sociological Analysis Poetry of İkinci Yeni Master's Thesis, Advisor: Prof Dr. Nilay ÇABUK KAYA, p. 348

Historical, cultural and political changes that occurred in life of societies reflected on the literature and art. Therefore, following to changes in art and literature of a society can be done evaluations related to the nature of social changes in that society. From this point art and literature are also illuminating document that explaining social changes. Generally concept of social change in sociology means major changes in the basic order of society. on the other hand characteristics of sociology as a social science are with being other than literature. But even so social changes through a literary language reflected on literature. So it is not right to think of literature as an entirely independent discipline of sociology. This study, which focuses on social change and İkinci Yeni Şiiri (The Second New Poetry) carries a social research claim in literature sociology.

In the study, the social conditions of İkinci Yeni Şiiri (The Second New Poetry) and the internal and external dynamics affecting social change have been dealt with in both macro and micro dimensions. The study was a qualitative study and it was used in the analyzes made about the subject and Hermeneutic method as a method in conceptualizations. Resources related to the subject have been passed on in accordance with the screening method. The results of the research can be summarized as follows:

There is a close relationship between the emergence of İkinci Yeni Şiiri (the Second New Poetry), which has provided a great foundation for the development of modern Turkish poetry, and the adventure of Turkey's Western modernization, in the context of social change. İkinci Yeni Şiiri (The Second New Poetry) is a great break in modern Turkish

poetry as it centers on the poetical discourse before it and the "new person" created by the social change.

In the emergence of this poem, after the 1950s, the distorted urbanization caused by the accelerated internal migration of wrong politics in agriculture and industry, as well as the increase in the pressure of power, on the use of all kinds of democratic rights and freedoms in Turkey has a great influence on the inequalities between the social classes. The second important effect is World War I, II that created the frustration on the future of mankind all over the world especially on artists and intellectuals. Movements of avantgarde, such as surrealism, nihilism, and existentialism, which eventually emerged in literature and art, influenced İkinci Yeni Şiiri (the Second New Poetry). The characters of these avangarde movements are both modernist and postmodernist. The rights and freedoms brought by the 1961 Constitution have a great influence on some of the prominent poets of İkinci Yeni (the Second New) that find socialist realistic features in their poems. In addition to all these social changes in the macroscopic measure, it seems that the leading poets of the Second New Poems also share the literary reaction to the poetry of the Garip poems, which was also called the Birinci Yeni (First New) Poetry as well as the fact that they have cultural equipments that can relate to Western arts and literary trends at a higher level.

Keywords: Social Change, Poetry, İkinci Yeni, Literature Sociology, Modernization